



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva

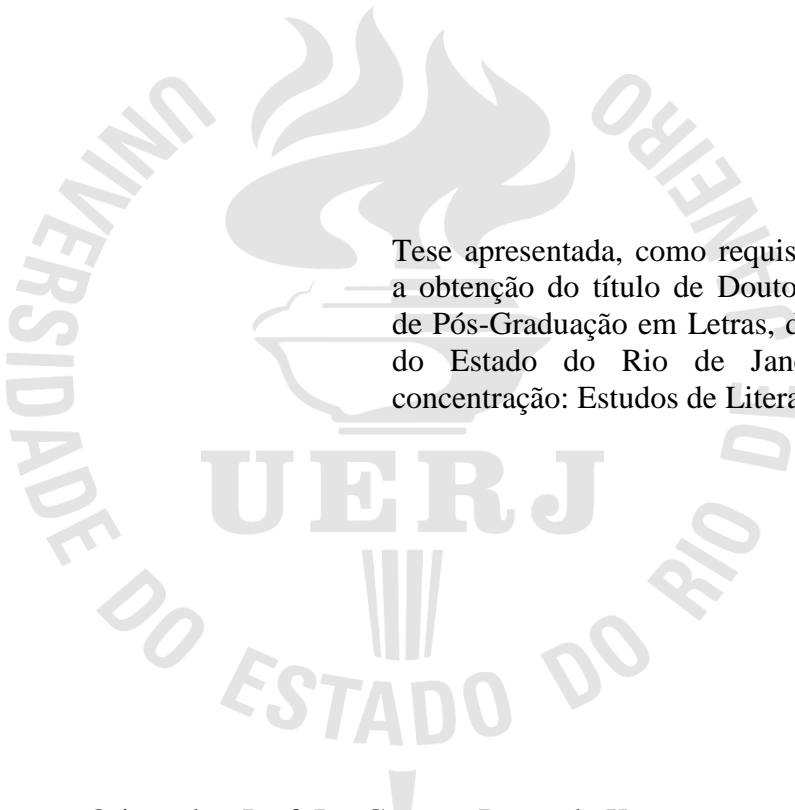
“Meu forte não é a música, mas a literatura”: a faceta romancista de Chico Buarque a partir da figura de seus narradores

Rio de Janeiro

2022

Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva

“Meu forte não é a música, mas a literatura”: a faceta romancista de Chico Buarque a partir da figura de seus narradores



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B917 Silva, Jhonatan Rodrigues Peixoto da.
“Meu forte não é a música, mas a literatura”: a faceta romancista de Chico Buarque a partir da figura de seus narradores / Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva.– 2022.
206 f.

Orientador: Gustavo Bernardo Krause.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Buarque, Chico, 1944- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Romancistas brasileiros – Teses. 3. Literatura brasileira - Teses. 4. Teoria da literatura – Teses. I. Bernardo, Gustavo, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva

“Meu forte não é a música, mas a literatura”: a faceta romancista de Chico Buarque a partir da figura de seus narradores

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 27 de junho de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Martha Alkimin

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Em memória da minha eterna e enérgica ex-orientadora Ana Cristina dos Santos, que abandonou esse mundo de intempéries no decorrer do meu doutoramento e se tornou poesia hispânica etérea, inesquecível nos corredores cinzentos da UERJ.

Dedico à minha resiliente e afável mãe, cujos esteios emocional e material foram fulcrais para o desenvolvimento e a finalização de meu trabalho.

Ao meu excelso e insigne orientador Gustavo Bernardo.

Ao magnânimo Chico Buarque: artisticamente polivalente e artesão hábil das palavras, o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ por ter me proporcionado a possibilidade de cursar meu tão ensejado doutorado em Literatura Brasileira. Uma pós-graduação *stricto sensu* em teoria literária sempre foi um objetivo estimado e embasado pelo meu amor aos estudos literários. Não se trata apenas de uma realização acadêmica: transcende a questão da obtenção do diploma, do título; é uma realização, sobretudo, existencial.

Não posso olvidar um generoso agradecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter financiado minha pesquisa durante todo o período de doutoramento, proporcionando tempo hábil, segurança e tranquilidade para que eu desenvolvesse meus estudos em literatura. Sem esse auxílio financeiro, provavelmente, eu não conseguiria concluir o doutorado.

Um agradecimento singular ao meu proficiente e diligente orientador Gustavo Bernardo, que me aceitou como orientando num momento umbroso e tétrico, de luto e desnortamento, e se mostrou um orientador excepcional e único, desprendido do engessamento tão comum no estrato acadêmico. Agradeço em demasia a paciência com minha ansiedade, os inúmeros apontamentos e comentários aviados no decorrer do curso, a implicância renitente com minha querida mesóclise, a postura profissional e o esmero com o meu texto, cuja qualidade minha ansiedade sempre pôs em dúvida. Ter como orientador o autor dos livros teóricos que tanto aprecio foi extremamente significativo para minha evolução como estudioso de literatura e crítico literário.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O único meio para suportar a existência é afogar-se na literatura como numa orgia perpétua. O vinho da arte causa uma profunda embriaguez e é inesgotável.

Gustave Flaubert

De tudo quanto se escreve, agrada-me apenas o que alguém escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue; e aprenderás que sangue é espírito.

Friedrich Nietzsche

Tudo o que não é literatura me aborrece.

Franz Kafka

RESUMO

SILVA, Jhonatan Rodrigues Peixoto da. “*Meu forte não é a música, mas a literatura*”: a faceta romancista de Chico Buarque a partir da figura de seus narradores. 2022. 206 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Este trabalho objetiva apresentar uma proposta de investigação que possibilita um estudo analítico e sistemático dos romances *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2014), *Essa gente* (2019), todos de Chico Buarque de Hollanda, concedendo primazia, então, à faceta romancista do supracitado autor. Busca-se, com o desenvolvimento desse estudo, a demarcação do conjunto de especificidades estruturais e temáticas que configuram uma estilística própria de Chico e a análise investigativa da figura do narrador buarquiano, cuja estrutura revela uma unidade em seu modo narrativo. Pretende-se conceder certo destaque ao estudo da figura do narrador enquanto entidade fictícia que conduz a narrativa, visto que, na tese aqui defendida, o narrador buarquiano pode ser categorizado como *narrador especular ou onírico*, ou seja, os supracitados narradores optam por uma diegese conduzida entre delírios, sonhos e especulações sobre os fatos narrados. E, perscrutando ainda figura do narrador de Chico Buarque comum nos seis romances, é possível identificar outro aspecto primacial no projeto estético de Chico Buarque: a estetização da obsessão na configuração dos narradores. Por trás do enredo, sob a camada superficial temática do romance, existe um movimento obsessivo que guia a volição, os objetivos e as ações de todos os narradores-protagonistas dos romances buarquianos. Espera-se, com o desenvolvimento dessa pesquisa, a compreensão da fenomenologia estética de um autor específico, no caso, Chico Buarque, e a obtenção de um aprofundamento significativo nas tendências atuais que regem a produção literária coeva, deflagrando um refinamento no entendimento dos fatos literários que configuram a literatura brasileira contemporânea. Deste modo, além do apanágio de se obter uma inteligência mais minuciosa e sistemática acerca da faceta romancista de um autor, e da geração ou do movimento literário em que ele se insere, ainda pretende-se contribuir com a extensão da fortuna crítica de um dos autores mais influentes do cenário atual da literatura brasileira.

Palavras-chave: Chico Buarque. Romance. Autor. Teoria da Literatura

ABSTRACT

SILVA, Jhonatan Rodrigues Peixoto da. “*My strength in not music, but literature*”: the novelist facet of Chico Buarque from de figure of his narrators. 2022. 206 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This work aims to present a research proposal that enables an analytical and systematic study of the novels *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009), *O Irmão Alemão* (2014), and *Essa gente* (2019), all by Chico Buarque de Hollanda, giving primacy, therefore, to the novelist facet of the aforementioned author. With the development of this study, we seek to demarcate the set of structural and thematic specificities that configure Buarque's stylistics and the investigative analysis of the figure of the Buarquian narrator, whose structure reveals unity in his narrative mode. We also intend to emphasize the figure of the narrator as a fictitious entity leading the narrative since we believe that the Buarquian narrator can be categorized as a specular or dream narrator, that is, the narrators opt for a diegesis conducted among delusions, dreams, and speculations about the narrated facts. Furthermore, it is possible to identify another primal aspect in Chico Buarque's aesthetic project, when scrutinizing the figure of his narrator: the aestheticization of obsession in the configuration of the narrators. Behind the plot, under the thematic surface layer of the novel, there is an obsessive movement guiding the volition, goals, and actions of all the Buarquian first-person narrators. Finally, with this research, we expect to collaborate on understanding the author's aesthetic phenomenology and achieve a significant deepening in the current trends that govern contemporary literary production, triggering a refinement in the understanding of the literary facts that shape contemporary Brazilian literature.

Keywords: Chico Buarque. Novel. Author. Literary Theory.

SUMÁRIO

	UMA INTRODUÇÃO: O ESCRITOR CHICO BUARQUE	10
1	CONCISAS PONDERAÇÕES ACERCA DO ROMANCE: O HETERODISCURSO COMO <i>SPECIFICUM DO GÊNERO</i>	20
2	‘VEJO A MULTIDÃO FECHANDO TODOS OS MEUS CAMINHOS, MAS A REALIDADE É QUE SOU EU O INCÔMODO NO MEIO DA MULTIDÃO’: O NARRADOR DE <i>ESTORVO</i>	31
2.1	O que falam sobre o estorvo buarquiano?	33
2.2	Uma narrativa em espiral: familiarizando-se ao romance <i>Estorvo</i>	40
2.3	A visão onírica de um <i>estranho</i> narrador-estorvo através do <i>olho mágico</i>	44
3	‘TALVEZ OS REFLETORES TENHAM DESLUMBRADO SUA VISTA PARA O RESTO DA VIDA, E ELE CAMINHE POR AÍ SEM DISTINGUIR O ROSTO DE NINGUÉM’: O NARRADOR DE <i>BENJAMIM</i>	67
3.1	<i>Benjamim</i> e afins: um pouco da fortuna crítica em torno do segundo romance de Chico Buarque	68
3.2	“Dizem que, na hora da morte, a vida repassa do início ao fim no cinema de nossa cabeça”: Delírios, digressões e a natureza obsessiva de <i>Benjamim</i>	78
4	‘MEU NOME NÃO APARECIA, LÓGICO, EU DESDE SEMPRE ESTIVE DESTINADO À SOMBRA’: O NARRADOR <i>BUDAPESTE</i> .	104
4.1	<i>Budapeste & Budapest</i>: a ficção espelhada e algumas de suas leituras teóricas	105
4.2	<i>O autor do meu livro não sou eu</i>: a narrativa matriosca e o narrador bifurcado de <i>Budapeste</i>	116
5	E QUALQUER COISA QUE EU RECORDE AGORA, VAI DOER, A MEMÓRIA É UMA VASTA FERIDA: O NARRADOR DE <i>LEITE DERRAMADO</i>	137
5.1	É um título que parece um clichê, um pouco vulgar. Parece título de livro ruim: a fortuna crítica de <i>Leite derramado</i>	138
5.2	<i>Nem tudo o que digo se escreve, você sabe que sou dado a devaneios</i>: O	

	narrador clássico buarquiano e o ‘monstro de olhos alaranjados’	151
6	PREFIRO CONTINUAR A VER MEU IRMÃO EM SONHOS, COM SUA CARA AINDA SEM ACABAMENTO: O NARRADOR DE <i>O IRMÃO ALEMÃO</i>	175
6.1	Eu, o autor, vou contar uma história, cujo protagonista sou eu, mas que nunca aconteceu comigo: o anficológico estatuto da autoficção	178
6.2	Que sonho é esse de que não se sai/ E em que se vai trocando as pernas / E se cai e se levanta noutra sonho: o narrador autoficcional de <i>O irmão alemão</i>	184
	CONSIDERAÇÕES DERRADEIRAS: <i>ESSA GENTE</i> E O ESQUEMA PARADIGMÁTICO DOS NARRADORES BUARQUIANOS	193
	REFERÊNCIAS	201

UMA INTRODUÇÃO: O ESCRITOR CHICO BUARQUE.

Me sinto profissionalmente mais escritor do que músico, sei mais de literatura do que de música.

Chico Buarque

“Louvemos Chico Buarque”, escrevera o insigne crítico literário Antonio Candido, no fim de seu texto-homenagem, incluído como parte da compilação de ensaios e artigos *Chico Buarque do Brasil (2004)*¹, organizado por Rinaldo de Fernandes. Uma exaltação oriunda de um dos maiores pensadores brasileiros do século XX se justifica ao voltarmos nossa atenção à portentosa biografia de Chico e sua significativa participação no cenário político, além, claro, de seu repertório vasto e diverso no campo das artes. Francisco Buarque de Holanda, cuja alcunha artística Chico Buarque tornou-se praticamente uma grife no cenário artístico (inter)nacional, é um dos artistas mais prolíficos da contemporaneidade brasileira. Filho do eminente sociólogo e historiador Sérgio Buarque de Holanda, Chico tornou-se aquilo que depreendemos como artista polivalente, cujo alcance de sua atuação artística, sempre exitosa, desdobra-se e se estica para um heterogêneo campo de manifestações artísticas. Se, atualmente, levando em consideração o seu posicionamento político, embasado em uma ideologia de esquerda e popular, Chico não é uma unanimidade em um Brasil radicalmente polarizado; no entanto, no que tange ao nível de qualidade de sua obra artística, sua destreza é indubitável. A competência de sua obra constitui, então, uma unanimidade que só não é declarada abertamente por seus opositores políticos ou pelos indivíduos que não conseguem discernir, realizar uma cisão, entre eu biográfico, o cidadão Francisco Buarque de Holanda, e o eu artístico, o artista multifacetado e plurivalente Chico Buarque, cuja obra artística transcende— e é independente— os limites de um cenário político reduzido a uma contraproducente dicotomia formada pela polarização Esquerda/Direita. Cantor, compositor, letrista, romancista, dramaturgo, contista, poeta, ator, jogador de futebol, Chico alcançou um patamar insólito, só tangível aos egrégios artistas: o *locus* artístico—o prestígio e a consagração— de quem logra êxito nos mais variados estratos da arte e consegue manter sua criação artística bastante atual e inserida criticamente num contexto social e histórico que está em constante mudança, exigindo uma ininterrupta vontade de renovação por parte do artista.

¹ *Chico Buarque do Brasil* é uma obra que coaduna uma variedade de artigos, depoimentos e ensaios sobre a produção artística de Chico Buarque e sua publicação, em 2004, foi um ato comemorativo dos 60 anos do cantor/compositor/ escritor supracitado.

Em uma pesquisa que se debruça sobre os romances de Chico Buarque, dando primazia à figura de seus narradores, o que significa ler e discernir Chico principalmente como autor/escritor, achamos consentâneo que houvesse um espaço para desconstruir a imagem de Chico como cantor/compositor, tal como é tão disseminada pela mídia e recebida assim por seus fãs. Não é incomum encontrar pessoas que declaram grande admiração por Chico e constatar que essas mesmas pessoas admitem, surpresas, não conhecer a faceta romancista do artista: algumas, com as quais tivemos contato, sequer eram conscientes de que Chico Buarque era autor de romances. Indo além dos romances, Chico é autor de um conjunto de obras literárias assaz diversificado, idôneas, sobretudo, a categorizá-lo como escritor experiente. No campo da literatura infantil, ele publicou a narrativa *Chapeuzinho Amarelo* (1970); na dramaturgia, temos a iconoclasta e subversiva *Roda Viva* (1968), *Calabar: o elogio da traição* (1973), *Gota D'água* (1975) e *Ópera do malandro* (1978). Sua estreia como ficcionista, formal e oficialmente, ocorrera com a publicação da novela *Fazenda Modelo*² (1974), obra literária um tanto relegada por Chico, cujo mister literário, praticado com desvelo e constância, deve ser identificado apenas a partir de *Estorvo* (1991), lançado no início da década de 1990. Após *Estorvo*, seguiram-se *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009), *O irmão alemão* (2014) e *Essa gente* (2019).

O escopo da pesquisa nesse momento é apresentar e asseverar a seguinte ideia: Chico Buarque é mais escritor do que músico; seu empenho, sua admiração e seu fascínio pela literatura sobrepõem sua faceta como cantor/compositor, e mesmo antecede a esta. O próprio Chico, em uma declaração no documentário *Chico: artista brasileiro* (2015³), já proferia que o seu amor pela literatura prepondera ao que ele sente pela música. Além de desconstruir o perfil buarquiano como restrito às canções e à música, é interessante frisar que o presente estudo vai de encontro ao conjunto habitual de pesquisas que enfatizam a figura do Chico, pois ‘o interesse maior daqueles que se voltam para o estudo ‘de Chico Buarque’ recai,

² *Fazenda Modelo* representa o curioso caso de uma obra literária, uma novela, que não recebeu as críticas mais benevolentes e favoráveis, ainda que seja uma alegoria muito bem estruturada, com agudez crítica e imbuída de uma ironia sutil e espezinhadora ao governo militar, que mantinha vigente sua ditadura. Exatamente por causa da ríspida censura, Chico já estava estafado, exasperado, tendo todas as suas letras sumariamente vetadas. Sufocado e obliterado como compositor, o subterfúgio encontrado por Chico foi se aventurar pelos meandros da criação literária, originando *Fazenda Modelo*, uma resposta à ditadura militar. Elaborada mais por necessidade do que por prazer, a novela, como citado, acaba sendo preterida pelo seu autor, pois, como assinalado, “um livro *como Fazenda Modelo* foi ditado não exatamente pelo impulso de fazer literatura, mas pela necessidade de se exprimir de outra forma, num momento em que a censura do regime militar não permitia voz ao compositor Chico Buarque. Escrever, naquele negrume, foi a saída possível” (WERNECK, 2006, p. 120).

³ *Chico: artista brasileiro* é um documentário biográfico, com direção de Miguel Faria Jr., lançado no fim de 2015 no cinema nacional. Narra-se a relevância histórica e cultural da obra artística do Chico, assim como aspectos curiosos e peculiares acerca de sua vida, como a existência de um irmão alemão que ele nunca chegou a conhecer pessoalmente. A declaração à qual nos referimos é a que inserimos como epígrafe deste capítulo.

numericamente, sobre aspectos de sua biografia” (DELMASCHIO, 2014, p. 13). Isso não significa que todas pesquisas sistemáticas, ou acadêmicas, estritamente preconizem apenas a faceta biográfica do autor. Todavia, a fortuna crítica que se desprende do discurso biográfico tende, em contrapartida, a circunscrever-se no abundante repertório de canções do Chico (a diversidade e riqueza de seu cancionário é um terreno fértil para o desenvolvimento de pesquisas de diversas áreas), deixando em segundo plano, ou em um panorama onde há um número inferior de pesquisas, a análise dos romances, da ficção buarquiana. Em outros termos, em relação a esses estudos, “sobressaem aqueles acerca do conjunto de canções, em detrimento da análise da produção ficcional” (DELMASCHIO, 2014, p. 13). Ao selecionar os seis romances do Chico, num estudo cerrado e sistemático, opta-se por dar ênfase à faceta menos reconhecida, porém, curiosamente, a mais verdadeira e coadunada à essência do autor: a romancista.

Atuando como escritor, Chico Buarque ainda é açoitado por críticas cáusticas que incidem nocivamente em seus romances ou em sua produção literária. Sua faceta romancista é enjeitada por parte da crítica que, por alguma cegueira cultural, e ausência de um conhecimento biográfico acerca do Chico, não consegue vê-lo como um lídimo escritor. A aversão e a antipatia alimentadas pela crítica teriam como suposta origem a hipótese falaciosa de que Chico usurpou seu lugar como autor de romances, ao usufruir de seu prestígio e reconhecimento como cantor e compositor. É sobre esse injusto pensamento que Coutinho nos alerta ao apregoar que, para a crítica, “o compositor teria invadido a seara da literatura depois de consagrar-se como músico, e que seu sucesso como ficcionista seria uma decorrência de sua consagração anterior” (COUTINHO, 2014, p. 10). Destarte, o nome Chico Buarque, no ramo da literatura, ainda faz com que alguns narizes se torçam, como se “farejassem um turista das letras, pior que isso, um usurpador, um sem- credenciais a invadir e ocupar com seus *best-sellers* a reserva de mercado das letras” (WERNECK, 2006, p. 125). Segundo o próprio Chico (2006), embora exista uma perspectiva que leve os críticos a se resignarem com sua atuação no campo da literatura, ainda insta uma pujante tendência a ignorá-lo como escritor.

A animosidade existente, no que concerne à figura do Chico como escritor, parece ter se expandido e grassado, proporcionalmente, consoante o autor publicava seus romances: a cada obra literária publicada, Chico arrogava um pouco mais de espaço na literatura, aproximando-se mais da figura do escritor clássico— entende-se, aqui, escritor como profissão— e aparentemente se afastando, de modo discreto, da figura de cantor, faceta artística já incrustada no imaginário popular. Trata-se de um raciocínio especioso, visto que Chico

Buarque depreende ambos os ofícios, romancista e cantor/compositor, como “solicitações diversas de sua criatividade, cada uma em seu tempo” (WERNECK, 2006, p. 124). De todo modo, esse cenário nos concita a retomar a pergunta aviada por Humberto Werneck: “estaria o artista Chico Buarque mudando de meio de expressão, transitando de mala e cuíca rumo ao terreno preferencial, senão exclusivo, da literatura?” (WERNECK, 2006, p. 124) A resposta se desdobra em duas ramificações antípodas.

No primeiro caso, recorrendo a um senso comum, destituído de pesquisa e de algum discernimento basilar sobre Chico Buarque, a resposta seria positiva. Quem possui como parâmetro apenas a figura de Chico como cantor/compositor, sendo esta mais difundida e, por isso, já arraigada no imaginário popular, poderá inferir que Chico teve certas prerrogativas no campo literário por já ter logrado fama e reconhecimento na esfera musical. Todavia, trata-se de um discurso falacioso, facilmente impugnado, se confrontado com certos dados biográficos do Chico. A resposta alternativa, mais consentânea, e que se aplica melhor aos objetivos propostos neste trabalho, apresentar-se como uma negativa à indagação feita por Werneck: Chico não está mudando de meio de expressão, nem invadindo a ‘seara da literatura’, como um aproveitador oportunista. Numa resposta que se insere em um patamar mais *stricto sensu*, e que exige um conhecimento que transcende o estereótipo imagético imposto pelos dispositivos midiáticos, é possível afirmar que a literatura antecede a música na vida de Chico Buarque. Já na adolescência, Chico demonstrava ingente interesse pela literatura, pela escrita e pela leitura, escrevendo crônicas e pequenos artigos no jornal escolar *Verbâmidas*, como assinala Zappa:

Embora a veia literária tenha se consolidado mais tarde na trajetória de Chico, com seus romances premiados e a convicção de que escrever era uma via tão importante quanto a composição musical, ela já pulsava no seu destino antes mesmo da música. Aos 14 anos, no Colégio Santa Cruz, em São Paulo, era sempre visto com um livro na mão. No colégio, editou e publicou suas primeiras crônicas no jornal, que ele próprio batizou de *Verbâmidas*. Ele mesmo afirmou, já músico reconhecido, que a vocação literária era anterior à musical. (ZAPPA, 2011, P. 49)

Em 1954, aos 10 anos de idade, no período em que esteve em Roma, Chico já fora reconhecido pelo seu desempenho literário e pela destreza com as letras. A sua professora *Miss Tuttle*, em uma breve missiva, “despediu-se dele com a mensagem profética: quando o tempo passar e você estiver crescido, vou procurar contos e romances escritos por F.B. de Holanda” (DOS SANTOS, 2018, p. 51). A prática literária já era um hábito apreciado pelo jovem Chico Buarque de Holanda, estando presente em seu cotidiano desde sua adolescência. O fascínio pela arte da linguagem, porém, não pode ser imputado ao Chico estritamente como

algo ingênito à sua natureza, existe um fator que foi extremamente primacial e que possibilitou o nascimento e o desenvolvimento do gosto esmerado de Chico pela leitura e pela literatura: a biblioteca paterna, assim como sua pujante influência.

Sérgio Buarque de Holanda foi um dos mais egrégios intelectuais brasileiros do século XX e mantinha, em sua casa, uma biblioteca vasta e diversificada. Tendo um pai com a “casa forrada de livros a ponto de ter livro guardado até no banheiro” (ZAPPA, 2011, p. 32), era natural que Chico se sentisse atraído por um ambiente que exalava literatura em todos os cômodos. A biblioteca era quase um organismo vivo dentro de casa, por sua vastidão e relevância para o patriarca da família, e, decerto, representou, para o Chico, uma influência direta e decisiva. Joaquim Ferreira dos Santos chama atenção para a importância que a biblioteca de Sérgio teve para o juvenil Chico Buarque:

A biblioteca de milhares de exemplares de seu pai, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, um importante intelectual brasileiro, autor de clássicos como *Raízes do Brasil* e *Visões do Paraíso*, foi um cenário fundamental na vida de Chico. Ele percorreu-a com entusiasmo. Lembra-se de ter sido ali que conheceu Balzac, Céline, Kafka, Gide e principalmente os russos. A Tolstói preferia Dostoiévski. (DOS SANTOS, 2018, p. 136)

A literatura, os livros, também foi uma espécie de instrumento de mediação entre Sérgio Buarque e Chico. Isolado por longas horas em seu escritório, Sérgio permanecia embevecido em suas leituras cerradas e no denso processo de escrita, sempre em sua máquina de escrever, cujo som era tão habitual e característico na casa do historiador, que Chico já definira o pai como o som dos teclados da máquina de escrever. A imagem de Sérgio que ficou impregnada na memória de Chico e de seus irmãos é a dele “sentado na poltrona de seu escritório com os óculos na testa e um livro na mão” (ZAPPA, 2011, P. 31). Vendo o pai afastado como um ermitão das letras, a “literatura foi o álibi que Chico encontrou para ser admitido no sacrossanto escritório paterno” (WERNECK, 2006, p. 120). A leitura diligente dos clássicos da literatura mundial a fim de obter cultura e conhecimento literários para manter um diálogo com pai, as exortações de leitura que Sérgio concedia ao filho; em suma, o universo literário foi o grande mediador que possibilitou a aproximação entre Sérgio e Chico. Ler, devorar os livros, era uma maneira de ganhar o respeito do pai. No excerto extraído do texto de Regina Zappa, Chico corrobora a influência da biblioteca paterna e o uso da literatura como meio de aproximação:

Ele [Chico] que por influência da biblioteca do pai, começou a ler muito, a partir dos 15 anos, sobretudo em francês. ‘E ler foi uma maneira que encontrei de me

aproximar dele. A minha tentativa de aproximação com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas. Ele me indicava desde clássicos como Flaubert até Céline, Camus e Sartre. Li, ainda em francês, Kafka, Dostoiévski, Tolstói e uma boa dose de literatura russa? (...) Eu me lembro de, lá pelos 18 anos, ir para a Faculdade de Arquitetura com esses livros em francês, o que era uma atitude um pouquinho esnobe. Talvez para me valorizar dentro de casa ou talvez para agradar meu pai. (ZAPPA, 2011, p. 32)

Assim, a literatura era vista como uma ponte, uma maneira de socializar com o pai, entrar em seu escritório e estreitar os laços paternos. A leitura, no entanto, transcendeu esse aspecto primário e se tornou um prazer voluntário, Chico jamais se afastaria da literatura a partir de então. É interessante observar que não era apenas o respeito do pai que ele almejava, mas também a sua aprovação em relação à produção textual e literária, tal reconhecimento se constituía como uma conquista cara ao jovem Chico. Era bastante comum Chico terminar seus escritos, ficcionais ou não, e ir ao encontro de seu pai com o intuito de obter uma avaliação e conseqüente aprovação. A paixão e o contato com a literatura remontam a esse juvenil período de Chico, ainda anterior à música, endossados e fomentados pelo desejo de angariar o respeito, a atenção e a aprovação de seu pai. Uma passagem do texto de Humberto Werneck ilustra perfeitamente essa busca por aprovação e respeito que o jovem Chico Buarque tanto ensejava e serve de embasamento para asseverar, ainda mais, a influência da biblioteca paterna e os laços incipientes entre Chico e a literatura:

Em seu quarto de adolescente, na rua Buri, Chico escrevia contos e crônicas, e subia, coração aos pulos, a escada de madeira na qual, muitas décadas mais tarde, toda a família, menos o patriarca, já falecido, se juntaria para uma festiva tomada de *Raízes do Brasil*, o documentário de Nelson Pereira dos Santos sobre Sérgio Buarque de Holanda. O pai suspendia o trabalho e os óculos, apanhava as folhas de papel, prometia ler —e Chico, de volta ao quarto, ia esperar, desassossegado, pelo veredicto do qual, naquele momento, sua própria vida parecia depender. Do experiente leitor vinha sempre, sem exagerada efusão, um sólido incentivo para continuar escrevendo, embalado em precisas indicações de leituras. Só aquele cenário, aqueles livros todos, já era um poderoso estímulo para *o garoto que sonhava tornar-se escritor*. ‘Tem que trabalhar mais’, sublinhava Sérgio Buarque de Holanda. (WERNECK, 2006, p. 123, grifos nossos)

O fragmento em itálico, *o garoto que sonhava tornar-se escritor* alude diretamente a uma das vontades primaciais de Chico Buarque em sua adolescência. Inserido num ambiente familiar em que a literatura tinha um papel fundamental, e sob a sólida influência paterna, Chico Buarque, com seus primeiros contos e crônicas, alimentava o desejo tenaz de ser um escritor profissional. Contudo, a necessidade de cursar uma faculdade, de aprender uma profissão e construir uma carreira—Chico não levava a música a sério, não a depreendia como profissão no início de sua carreira, nos anos de 1960— levou-o a optar pelo curso de

Arquitetura, na FAU, cujo ingresso ocorreu em 1963. A escolha pelo curso de arquitetura expressava o desejo de encetar uma profissão que mantivesse algum diálogo com a arte. Para Chico, a Arquitetura se apresentava como uma profissão especialmente vinculada à esfera artística; em outros termos, o que o seduzia na arquitetura era sua dimensão artística⁴. Deste modo, não acreditando que conseguiria viver apenas de música, e não encontrando meios formais de se tornar escritor, Chico decidiu-se pelo curso de Arquitetura. O fragmento textual a seguir exemplifica bem o dilema de Chico externado mais acima:

Tinha que fazer uma faculdade, não tinha certeza de qual, mas era preciso um diploma, uma profissão, uma carreira. Decidiu-se então pela Arquitetura. ‘Escolhi por exclusão. Sempre gostei e gosto até hoje de Arquitetura. Mas não tinha muita convicção, entrei porque tinha que fazer alguma coisa, cursar uma faculdade. Não ia fazer Direito, nem Medicina, nem Engenharia. Pensava que seria escritor, mas não existia na época essa coisa de fazer faculdade de Letras. Eu pensava ‘vou ser escritor’, achava mesmo que ia ser’. Sim, é verdade que *a vocação literária veio antes da musical*, mas nem a música, nem a literatura eram possibilidades profissionais. Mesmo os escritores que conhecia, com raras exceções, tinham outra profissão. (ZAPPA, 1999, p. 52, grifos nossos)

Ainda há que se ressaltar que a escolha pela Arquitetura, além da motivação pela aproximação com a arte, também fora influenciada pela amizade com o arquiteto Oscar Niemeyer, cujas relações com a família Buarque de Holanda eram bem íntimas. Contudo, nem mesmo a dimensão estética/artística intrínseca ao curso de Arquitetura, como foi sublinhado pelo Chico, foi suficiente para impedir a evasão do aspirante a arquiteto: com a ascensão vertiginosa e inesperada da carreira musical do Chico, ele abandonou o curso no terceiro ano, não retornando mais para concluí-lo: a música o tirou do mundo da arquitetura e o afastou *momentaneamente* da expressão literária.

Geralmente, delimita-se a estreia de Chico Buarque, na literatura, a partir de *Estorvo*, em 1991. Apregoar que “o escritor Chico Buarque começa com *Estorvo*” (WERNECK, 2006, p. 120), do ponto de vista mais formal e voltado para a figura do Chico como romancista, parece ser demasiado congruente; ou seja, a partir de uma perspectiva genérica e convencional que abarca somente a estrutura do gênero romanesco, é indubitável que a sua obra literária exordial seja realmente o romance *Estorvo*. Não obstante as peças teatrais, a sua dramaturgia, não podemos olvidar o caso de *Fazenda Modelo: novela pecuária*, publicada em

⁴ Chico ratifica a escolha pelo curso de Arquitetura por ele ter um vínculo com a arte. No documentário *Roda viva* (2006), Chico Buarque revela: “Eu entrei na Arquitetura por exclusão e porque a Arquitetura tinha um pouco essa dimensão de trabalhar com a imaginação, de ser uma arte também, de certa forma. Apesar de toda parte técnica, havia a parte mais ligada à imaginação, ligada ao sonho principalmente”.

1974, cujo contexto do lançamento já fora explicitado em uma nota de rodapé no início deste capítulo. *Fazenda Modelo* foi escrita e publicada mais por necessidade, a censura asfixiava as canções do Chico, do que pelo prazer de escrever ou pelo prazer do ato criador, sentimento íntimo, *leitmotiv* basilar da profissão escritor.

De todo modo, a obra foi impressa e publicada em formato de livro, marcando, ali, em 1974, o debutar de Chico Buarque como prosador, como escritor. Antes da novela pecuária, Chico publicou um conto no *Suplemento Literário de São Paulo*, do jornal *O Estado de São Paulo*, em julho de 1966, ano em que a canção *A banda* se tornou um sucesso nacional de proporções avassaladoras e levou Chico a ser considerado uma unanimidade nacional. O conto publicado, *Ulisses*, opera uma óbvia analogia com a obra de Homero, traduzindo o mito de Ulisses para as odisseias do dia a dia, do povo brasileiro (tal como Chico fez em *Gota D'água*, em que *Medeia*, a tragédia de Eurípedes, foi adaptada e contextualizada ao subúrbio carioca). Na pequena narrativa, Ulisses não é o herói, mas “um simples trabalhador, sem grandes epopeias para contar, que não quer nada além da admiração da mulher, a sua Penélope, apesar de sua vida medíocre” (ZAPPA, 2011, p. 156). O supracitado conto do Chico demarca sua primeira aparição na mídia como ficcionista, ainda que não tenha sido de forma convencional, como autor de uma obra completa. Chico Buarque ainda publicaria outro conto, anos depois, denominado *A bordo do Rui Barbosa*.

Enfim, todo esse percurso, esse passeio teórico e biográfico em torno da figura autoral de Chico Buarque, serviu-nos de esteio para desconstruir a imagem de Chico Buarque cerceada aos estratos artísticos atinentes à música e à composição: a obra artística de Chico suplanta os limites de seu cancionário, de seu mister como cantor, compositor e letrista⁵. A relação com a literatura, com a arte literária, sempre foi mais intensa e íntima do que com a música, mormente quando se pensa na inconcussa influência paterna, cuja biblioteca portentosa, em sua organicidade, era praticamente um membro da família. Com volumes e mais volumes de livros espalhados por todos os cômodos da casa dos Buarque de Holanda, mais a necessidade de aproximar-se do pai, Chico estabeleceu uma relação essencial com a literatura, tornando-se um leitor assíduo e insaciável. Dizer que Chico é mais próximo da literatura do que da música, ou que ele se sente mais escritor do que cantor, não se classifica como um posicionamento estouvado, algum sensacionalismo, ou uma tentativa prosaica de

⁵ Curioso que, apesar de ter uma imagem artística bastante consolidada no Brasil como cantor e compositor, “em alguns países Chico Buarque ficou mais conhecido como escritor” (WERNECK, 2006, p. 124). Quando foi a Oslo, na Noruega, para participar da divulgação e o lançamento do romance *Estorvo*, alguns jornalistas interpelaram-no: ‘é verdade que você *também* canta e compõe canções? Chico respondia, jocoso: ‘É, eu faço umas coisas aí’...

operar um desconstrutivismo disfuncional, pouco necessário: todos os dados biográficos que foram aqui expostos ratificam a tese aduzida, e outros dados, caso este trabalho houvesse um cunho mais biográfico, poderiam ser alinhavados para endossar ainda mais o argumento. Ademais, é válido ressaltar que essas relações com a literatura e com o pai historiador são explicitamente exploradas no romance *O irmão alemão*, ainda que ali se apresentem ambíguas e turvas, pois são narradas sob o véu da ficção, ou, utilizando um termo mais caro aos estudos literários, sob o véu da autoficção⁶.

Côncios de que Chico Buarque é mais escritor do que cantor/compositor, o escopo desta pesquisa se torna ainda mais perspicuo: enfatizar a faceta romancista de Chico, que ainda é pouco valorizada, pouco estudada em sua totalidade, depreendendo o projeto estético do universo ficcional do autor, sempre levando em consideração a figura fulcral do narrador buarquiano e suas peculiaridades, os aspectos que os coadunam e os tornam tão similares. Afinal, tais narradores possuem uma forma singular de conduzir suas narrativas, recorrendo a estratégias semelhantes, como uma narrativa *onírica* e *obsessiva*— observável em praticamente todos os romances de Chico— aspectos que abordarei consoante as análises dos romances forem se desenvolvendo. Aqui, Chico Buarque é visto estritamente como romancista, e sua relevância no cenário artístico/cultural é considerada a partir dessa ótica. O chico Poeta, cantor, compositor, e até dramaturgo, já foi explorado em demasia. Urge a necessidade, agora, de um estudo que se debruce sobre todos os seus romances e trace, delineie, uma estética ou uma poética buarquianas. Considerando o conjunto de obras literárias de Chico como pertencente à poética da contemporaneidade, a análise dos romances buarquianos possibilita não somente uma compreensão da fenomenologia estética de um autor específico, mas também propicia um aprofundamento significativo nas tendências atuais que regem a produção literária coeva, deflagrando um refinamento no entendimento que temos acerca dos fatos literários de nossa contemporaneidade. Tal análise, conseqüentemente, também engendrará uma contribuição significativa aos estudos de literatura brasileira. Discernir as obras literárias do Chico é compreender, também, o funcionamento, as estruturas e os temas da literatura coetânea.

Antes, porém, de perscrutar a tessitura textual dos romances buarquianos, cuja ordem será a cronológica, um breve capítulo, praticamente uma propedêutica à estrutura do romance

⁶ Em minha dissertação de mestrado, *O pacto ambíguo em O irmão alemão: uma autoficção de Chico Buarque* (2018), realizo uma pesquisa metódica acerca da teoria da autoficção, analisando sua origem, sua banalização, as variadas definições e acepções que a nomenclatura recebeu desde que foi cunhada em 1977, por Serge Doubrovsky. A teoria autoficcional é, então, aplicada ao romance citado, objetivando corroborar a sua natureza autoficcional. Analisando o romance sob a diretriz teórica do pacto ambíguo, desvelamos as características da autoficção e pontuamos os dados biográficos do Chico que foram deliberadamente ficcionalizados.

será aduzida. Como a primazia dessa pesquisa é o gênero romanesco, é pertinente que se apresente a concepção de romance que norteia esse trabalho.

1 CONCIAS PONDERAÇÕES ACERCA DO ROMANCE: O HETERODISCURSO COMO *SPECIFICUM DO GÊNERO*

O romance é, ao mesmo tempo, arte do questionamento e questionamento da arte. As sociedades humanas não inventaram instrumento melhor ou mais completo de crítica global, criativa, interna e externa, objetiva e subjetiva, individual e coletiva, que a arte do romance.

Carlos Fuentes

A genealogia da literatura se desdobra numa intrincada rede de ramificações genéricas em que cada gênero ou subgênero literário está imbuído de certo traços estilísticos, pensando na forma e na estética do texto, e de certas convenções temáticas, pensando nos planos contedísticos. Afinal, os gêneros literários são regidos por alguns ditames que prescrevem o modo de elaboração das obras literárias e aquilatam sua proficiência dentro daquilo que se depreende como o parâmetro do gênero literário. O romance, no entanto, ao ter evoluído diretamente do gênero épico, ao “representar o papel antes destinado à epopeia” (MOISÉS, 1995, p. 92), engendra uma ruptura com os preceitos e as regras dos gêneros literários precisamente por ser subversivo, na forma e no conteúdo, e açambarcador enquanto manifestação artística-literária. Conscientes disso, o que se segue são algumas ponderações acerca do gênero supracitado que culminarão na nossa concepção do gênero romance, a que usaremos como respaldo teórico para analisarmos os romances de Chico Buarque.

O vocábulo romance possui uma existência longínqua, atravessando vários séculos, não se cerceando apenas à associação mais comum que a ele é feita: manifestações ou estruturas literárias caracterizadas pela forma narrativa e em prosa de se expor uma história, enredo ou fábula, sobretudo ficcional. Mesmo antes do surgimento e da ascensão do gênero que, hoje, discernimos sem grandes contestações como um romance, o termo já circulava imbuído de outras acepções. Na Idade Média, a expressão romance já era recorrente, embora fosse utilizada para nomear um tipo específico de dialeto usado pelos povos que eram conquistados e dominados, cultural, política e linguisticamente, pelos romanos. Depois, com a passagem do tempo, o ‘falar românico’ ou ‘falar romance’ “passou a indicar a linguagem do povo em contraste dos eruditos. Mais adiante, acabou rotulando as composições literárias de cunho popular, folclórico” (MOISÉS, 1995, p. 91). É interessante ressaltar que, neste contexto, a

expressão romance nomeava as estruturas literárias em prosa e em verso, e não apenas em prosa, como é a convenção na genealogia da literatura contemporânea.

Apenas no decorrer do século XVIII, o termo romance recebe a carga semântica, ou a significação, à qual estamos acostumados. Estabelece-se como gênero literário fixo e delimitado, com características estruturais relativamente particulares, ainda que seu arcabouço seja dúctil e elástico a ponto de permitir a inserção de outros gêneros em seu interior, tornando o romance um segmento textual propenso à hibridização genérica, assunto que trataremos mais adiante. Sendo “ a forma literária específica da era burguesa” (ADORNO, 2012, p. 55), classe social que desempenhou um papel fulcral para a ascensão e a consagração do romance não apenas como gênero literário, mas para que conseguisse atingir o patamar de forma literária dominante, o gênero romanesco basicamente se desdobra em dois modos de representação da realidade ou de configuração do mundo e das pessoas por meio do discurso literário, segundo o teórico Yves Reuter: primeiro, preconizando o mundo exterior, a representação mais ampla do mundo, “o romance explora um de seus filões mais clássicos e maiores, fundamenta-se nos conhecimentos e nos testemunhos, trabalha os códigos realistas, as condições da verdade, etc.” (REUTER, 2004, p. 20). Neste caso, o romance *enseja* captar a realidade vivencial como ela é em sua totalidade integradora: aspectos políticos, históricos, filosóficos, costumes sociais, relações humanas; a objetividade narrativa e a sensação de realidade são preconizadas nessa forma de representação romanesca, ainda que essa pretensão esteja eivada de problemas e paradoxos holísticos (é possível captar a realidade em sua totalidade num discurso estético-verbal? Qual é a realidade que o romance torna observável e estética?).

A segunda forma de representação do gênero romanesco, que, segundo Reuter, desenvolve-se amplamente entre o fim do século XIX e começo do século XX, atenua seus anelos de objetividade e de pastiche da realidade e se volta para camadas mais abstracionistas como a subjetividade do indivíduo, e suas complexidades, seguindo o avanço das áreas da psicologia e da psicanálise. Desta forma, temas como o “da aventura interior, do indivíduo e da expressão” (REUTER, 2004, p. 20) serão priorizados pelos romances, o que engendrará novas formas de representação do mundo, porém focada na problemática e obscura subjetividade humana. Assim, vemos insurgir, na tessitura das obras romanescas, técnicas narrativas que tencionam retratar certos fenômenos da subjetividade do indivíduo, tal como o fluxo de consciência, em que longos trechos desarticulados, fragmentados e quase incongruentes são inoculados no texto, a fim de exprimir os pensamentos humanos como eles nos surgem na mente. A univocidade da realidade e da verdade, e mesmo a sua possibilidade

de ser representada fielmente, como num espelho, é submetida a impugnações e a dúvidas com a multiplicação de perspectivas nos romances, tornando-os mais densos, mais herméticos e menos ingênuos em suas pretensões.

Independentemente do modo de representação e das técnicas narrativas empregadas na construção do romance, é inconcussa a ideia de que o gênero romanesco, no geral, esboça uma visão de mundo singular e única por meio da recriação, ou transfiguração, da realidade vivencial. A recriação do mundo operada pelo romance permite que enxerguemos a nossa própria realidade refratada no discurso romanesco: as engrenagens de funcionamento da sociedade, a natureza humana, os aspectos políticos e filosóficos etc., enfim, toda a fenomenologia das relações humanas pode ser lida na composição romanesca. Os tipos humanos, suas categorias e variações, personalidades, são retratados por intermédio dos caracteres ficcionais, e o modelo social e cultural de um determinado povo, ou do homem em si, é posto em evidência. O romance, ao engendrar um microcosmo fechado e delimitado que almeja ser uma representação da nossa realidade, concede-nos uma perspectiva privilegiada acerca da existência humana, além de concitar-nos reflexões e questionamentos sobre nós mesmos e sobre o mundo. Essa vertente teórica que postula o romance como uma recriação do mundo é asseverada pelo teórico Massaud Moisés. Para este, a quintessência do romance consiste “em reconstruir, recriar o mundo. Não o fotografa, mas recria; não demonstra ou repete, reconstrói, a seu modo, o fluxo da vida e do mundo (...) conforme uma visão particular, única e original” (MOISÉS, 1995, p. 97).

A intelecção que Moisés externa acerca do gênero romanesco aventa certa organicidade harmônica concernente à estrutura do romance e ao modo como ele recria e transfigura a realidade. Não obstante a isso, não podemos preterir a complexidade, as antinomias e o hermetismo do mundo e da realidade a serem retratados pelo romance. Ora, presume-se que um gênero literário propenso à hibridização genérica apresente uma forma e/ou estrutura problemática. Contudo, não é possível que essa forma complicada seja precisamente um reflexo da realidade e do mundo igualmente problemáticos que o gênero retrata por meio dos artifícios da ficção? Neste ponto, nossas ponderações sobre o romance entram em interseção com Georg Lukács...

A teoria do romance (1916), de Georg Lukács, constitui-se como um dos referenciais teóricos mais insígnies e respeitados para o nicho dos estudos literários que se ocupa do gênero romanesco, ainda que Lukács, seu próprio autor, já tenha manifestado algum desagrado ou mesmo rejeição pelo conteúdo de seu texto. Num tardio prefácio à obra supracitada, em 1962, marcado por uma perspectiva comedida e desconfiada em relação ao seu texto teórico, Lukács

explica, utilizando um tom que mais se assemelha a uma justificativa, que o “autor da *Teoria do romance* possuía uma concepção de mundo voltada a uma fusão de ética de esquerda e epistemologia de direita (ontologia etc.)” (LUKÁCS, 2009, p. 17).

De todo modo, em *A teoria do romance*, a ideia fulcral de Georg Lukács sobre o romance é a de que a forma problemática do gênero seria atribuída a uma imagem especular de um mundo desorientado, de uma realidade decadente e fragmentada. Em outras palavras, o mundo recriado pelo romance, a realidade que ele apresenta ao leitor, reflete a realidade desarticulada e destituída de sentido⁷, que, por sua vez, incide diretamente na forma do próprio gênero romanesco. Assim, a forma do romance “representa um equilíbrio oscilante, embora de oscilação segura, como ser e devir” (LUKÁCS, 2009, 73), mas, só o é assim, precisamente porque o romance abarca uma realidade sem sentido extensivo, sem totalidade e integralidade, complexa em sua diversidade. Essa realidade exterior ao texto e problemática que o romance recria e reconstrói em seu interior impregna a sua forma, como já dissemos, tornando-a também caótica. Em oposição à forma da epopeia, que Lukács descreverá como a da puerilidade normativa, o romance se apresenta, ainda segundo o teórico húngaro, como a forma da ‘virilidade madura’, “isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição” (LUKÁCS, 2009, p. 71), e o caráter imperfeito do mundo retratado, salientamos, reflete diretamente na própria forma do gênero. Tenaz e contundente em sua equiparação entre epopeia e romance, frisando seus contrastes e suas naturezas infensas, Lukács postula que, enquanto a “epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60). Na concepção do estudioso, num mundo decadente e imerso em uma dissolução vertiginosa de certezas e de relativização da verdade, em que a realidade não se desvela clara e objetiva, o romance figura como uma epopeia de um mundo deixado em estado de derrelição por deus. O binário simbioticamente problemático, realidade x forma, serve de esteio para a elaboração da definição de romance delineada por Lukács:

⁷ Vale ressaltar que essa realidade sem sentido, destituída de integralidade e objetividade, provém de um estudioso “deprimido com o estado do mundo durante a guerra e imbuído de uma visão pessimista do futuro da civilização ocidental” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 86). Os romances do século XIX, mais subjetivos e herméticos que seus predecessores, captaram, na maioria das vezes, essa perspectiva pessimista, obscura e cética em relação à civilização, mormente após as duas Grandes Guerras do século supracitado.

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de forma evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2009, p. 55)

A totalidade extensiva da vida, agora fragmentária e diluída em uma mixórdia de perspectivas esparsas e caóticas, e a imanência de sentido da existência, agora alquebrada e problemática, são captadas pelo romance, segundo Lukács, que tenta recuperar essa essência perdida. E é o gênero romanesco a estrutura literária mais consentânea para retratar e representar, tanto no plano da forma quanto no do conteúdo, essa fragmentação caótica da realidade e sua conseqüente ausência e esvaziamento de significação existencial. Assim, somente a prosa com “sua desenvolta ductibilidade e sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 58). O romance, então, suplanta a artificial e quase intangível imitação da realidade: ele recria, reconstrói ou representa a realidade e o mundo, por intermédio das engrenagens da ficção. Sendo a existência problemática e diversa, a forma do romance, o modo e a estrutura pelas quais a realidade é apresentada ao leitor, sucumbe à propensão de refletir a complexidade da realidade em sua tessitura textual.

Dando prosseguimento a estas lacônicas ponderações acerca do romance, cujo arcabouço teórico exposto está em convergência com a nossa perspectiva teórica acerca do gênero romanesco e externa a concepção que nos guiará consoante a análise dos romances buarquianos, avancemos para um momento fulcral de nossas elucubrações em que o que nos interessa é discernir o cerne das composições literárias atinentes ao gênero romance, ou seja, perscrutar o que identificamos como o *specificum* do discurso romanesco. Dispensamos e preterimos a ingênua pretensão que nos levaria a considerar, única e restritivamente, como especificidade do romance a concepção e a teoria adotadas nesta pesquisa. Do mesmo modo que existe uma miríade de definições e conceituações do que seria, por exemplo, a especificidade do discurso literário ou do que seria literatura (adotando um discurso hiperbólico, diríamos que há tantas definições de literatura quanto obras literárias), somos cômicos de que o mesmo ocorre em relação ao romance e seu *specificum*. Trate-se, e não há como eludir-se disso, de uma escolha ou postura teórica assumida por nós. No âmbito dos estudos literários, nicho profuso em definições distintas para um mesmo fenômeno ou estrutura literária, faz-se necessário aderir a uma vertente teórica, assumir uma noção epistemológica que será sempre um risco, será temerária, devido a céleres transformações e revisões que ocorrem no campo da Teoria da Literatura. Ao delimitar o *specificum* do

discurso romanesco, sob esteio referencial de um teórico expoente, escolhemos uma teoria específica e depreendemos que toda teoria repousa “num sistema de preferências, consciente ou não” (COMPAGNON, 2012, p.43).

O romance é um gênero narrativo demasiadamente dúctil e elástico, tanto nas formas estruturais adotadas pelo romancista para reconstruir a realidade por intermédio da ficção, quanto em relação ao conteúdo ou à temática que se destacam pela imensurável variedade de assuntos. O romance pode aderir a uma postura política e socialmente engajada, mostrando-se infenso ou favorável à ideologia política dominante, ou pode ab-rogar ao engajamento e discorrer sobre temas específicos que não dialoguem com nenhuma questão política e social. Sua flexibilidade e sua maleabilidade avalizam o romance a “falar tanto do individual (toda literatura do Eu) quanto do social” (REUTER, 2004, p. 11) e concedem a ele o rótulo do gênero da liberdade criativa. Social ou íntimo, engajado ou ‘ neutro’, o gênero romanesco é constituído, em sua estrutura, por um magote de vozes ou discursos internos, unidades linguísticas díspares e socialmente divergentes. Esse conjunto de discursos imbricados que compõe o romance fundamenta aquilo que o teórico Mikhail Bakhtin categorizou como o *specificum* do gênero supramencionado: o heterodiscurso.

Bakhtin postula que o gênero em si é uma estrutura literária que se desdobra em estilos, discursos e vozes heterogêneas e variadas, o que faz com que o gênero romanesco possua um aspecto proteiforme, pouco definido, abarcando uma barafunda de gêneros em seu interior. O teórico sugere que o romance “como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2015, p. 27). No âmago do romance, unidades linguísticas e estilísticas distintas entre si se agregam, formando a estrutura narrativa romanesca a partir de um agrupamento harmonioso de heterodiscursos. Ao mencionar as unidades linguísticas e de estilos que pululam no arcabouço do romance, não podemos olvidar que a língua não é um sistema homogêneo ou unívoco: a língua se desdobra, ou se estratifica, variando e expandindo em riqueza e diversidade. Um fenômeno facilmente observável ao nos atentarmos a variedades de dialetos ou a linguagens socioideológicas, que são, na perspectiva teórica de Bakhtin, linguagens de alguns grupos ou comunidades linguísticas seccionadas em estratos diversos como o profissional, etário, de classe e afins, como podemos asseverar na seguinte citação:

Em cada momento concreto de sua formação, a língua é estratificada em camadas não só de dialetos no exato sentido do termo (segundo traços formalmente linguísticos, sobretudo fonéticos), mas também, o que é essencial para nós, em linguagens socioideológicas: linguagens de grupos sociais, profissionais, de gêneros, linguagens de gerações, etc. (BAKHTIN, 2015, p. 41.)

Para Bakhtin, a própria linguagem do discurso literário figura como mais uma entre as que remetem ao heterodiscurso, estando ela também suscetível à estratificação a outras formas de linguagem. Por conter e abarcar essa miríade de discursos em seu interior, o teórico enuncia que o “*estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de linguagens*” (BAKHTIN, 2015, p. 29, *grifo do autor*).

Para ilustrar a peculiaridade do estilo romanesco, a diversidade de linguagens em seu interior, Bakhtin coteja o discurso romanesco ao discurso poético, frisando a dicotomia discurso homogêneo x discurso heterogêneo que, segundo ele, distingue a poesia do romance. Enquanto no gênero romance, como vimos, há uma miríade de unidades linguísticas compondo sua estrutura, vozes sociais que sedimentam a riqueza estilística romanesca e o heterodiscurso que se apresenta como “o discurso do outro na linguagem do outro, que serve à expressão refratada das intenções do autor⁸” (BAKHTIN, 2015, p. 113),

Em uma obra de poesia, a linguagem se realiza como indubitável, indiscutível e abrangente. Tudo o que vê, compreende e pensa o poeta ele vê, compreende e pensa pelos olhos de uma determinada linguagem, em suas formas internas, e para sua expressão não há nada que suscite a necessidade de ajuda da linguagem do outro, alheia (...) A ideia de uma pluralidade de universos de linguagens, igualmente assimilados e expressivos, é organicamente inacessível ao estilo da poesia. O universo da poesia, não importa quantas contradições e conflitos insolúveis o poeta tenha aí revelado, é sempre iluminado por um discurso único e indiscutível. (BAKHTIN, 2015, p. 60)

Bakhtin, em contrapartida, não relega totalmente a possibilidade de que o heterodiscurso integre o discurso da poesia, tornando-a também pluriestilística e heterovocal, porém adverte que essa probabilidade é assaz limitada, pouco viável, e argumenta que, quando insurge no discurso poético, o heterodiscurso se introduz na fala das personagens e, geralmente, em gêneros “inferiores” como sátiras e comédias; e sua introdução o faz parecer coisificado, artificializado, não se situando “na mesma camada da linguagem real da obra” (BAKHTIN, 2015, p. 61), como ocorre no romance. Assim, Bakhtin depreende a linguagem da poesia como unívoca, monológica e única, em que o poeta fala sempre em sua própria linguagem, recorrendo ao enunciado fechado e a um estilo particular; enquanto o prosador romancista opta por um caminho distinto, pois “acolhe em sua obra o heterodiscurso e a

⁸ Ao apregoar que as intenções do autor estão refratadas nos muitos discursos que compõem o romance, Bakhtin associa o heterodiscurso a uma ‘palavra bivocal especial’ que, para o teórico, “serve ao mesmo tempo a dois falantes e traduz simultaneamente duas diferentes intenções: a intenção direta da personagem falante e a intenção refratada do autor. Nessa palavra há duas vozes, dois sentidos e duas expressões” (BAKHTIN, 2015, p. 113).

diversidade de linguagens da língua literária e não literária, sem enfraquecê-las e até contribuindo para o seu aprofundamento” (BAKHTIN, 2015, p. 75).

A originalidade do gênero romanesco, consoante ainda o pensamento de Bakhtin, consiste, então, numa mixórdia de estilos que compõe o seu arcabouço estrutural: uma profusão de linguagens heterogêneas e expressivas que se imbricam esteticamente no interior do romance e que culmina em um ‘sistema de linguagens’ que se faz observável na tessitura do gênero supramencionado. Numa passagem um pouco extensa, mas fulcral para a inteligência do pensamento bakhtiniano acerca do discurso romanesco, o teórico aduz uma definição de romance alicerçada pelo conceito do heterodiscurso e pontua, com certa deferência, a relevância da estratificação da língua para a constituição do romance:

O romance é um heterodiscurso social, artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), pois bem, a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência história é a premissa indispensável do gênero romanesco: através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados e os discursos dos heróis são apenas unidades basilares de composição através das quais o heterodiscurso se introduz no romance. (BAKHTIN, 2015, pp. 29-30)

A estratificação de uma língua nacional em outras linguagens ou dialetos, cada uma imbuída de sua especificidade, engendra os heterodiscursos sociais que, por sua vez, operam como essenciais para o gênero romanesco, o que nos chama atenção para a natureza dialógica do romance: a dialogicidade interna formada pelos discursos sociopolíticos contrastantes e infensos. Destarte, perscrutando a perspectiva teórica de Bakhtin, é possível discernir o romance como um fenômeno estético-verbal e pluriestilístico, cuja tessitura textual é composta por variadas unidades linguísticas, erigindo a ideia de que o romance possa ser categorizado como um caleidoscópio de discursos, literários e não literários, revelando uma natureza que, além de dialógica, é fragmentada, e essa “sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística romanesca, seu *specificum*” (BAKHTIN, 2015, p. 30).

Além da noção da heterodiscursividade que colimamos relacionar à constituição do romance, como um conceito substancial ao gênero, outrossim devemos citar a propensão à

hibridização genérica no interior do discurso do romance. Alguns gêneros literários possuem formas fixas, traços textuais que determinam o arquétipo do gênero em questão e orientam o artista na elaboração de sua produção artística (o soneto é sempre um modelo consentâneo para exemplificar as formas fixas na genealogia da literatura); todavia, o romance carece de características formais padronizadas, mormente por sua elástica capacidade de reproduzir gêneros dessemelhantes em seu interior. Não preterimos, contudo, que existem marcas textuais, friáveis e não muito estáveis, pois suscetíveis a variações, que são associadas à forma do romance: o texto em prosa, o esquema quinário⁹ e os componentes estruturais típicos do discurso romanesco¹⁰. Não obstante a esses elementos, o romance pode abarcar tantos gêneros a ponto de diluir sua própria constituição genérica, recorrendo a uma espécie de fusão ou hibridização de gêneros. Lukács, por exemplo, postula que a “composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada” (LUKÁCS, 2009, p. 85). A ‘organicidade constantemente revogada’ nos incute a ideia de que o gênero romanesco se apresenta como um discurso literário do devir, o vir a ser, visto que está sempre submetido a transformações, mudanças e inovações que tolhem a possibilidade de o romance estabelecer uma organicidade estrutural estável. A fusão de ‘componentes heterogêneos’ remete-nos à grande variedade de gêneros díspares que podem assomar no interior do romance, deflagrando uma fusão genérica que se harmoniza de acordo com as intenções do romancista. Possuindo formas e funções variegadas, os gêneros que integram o romance não necessariamente precisam ser também literários, como Bakhtin exprime no seguinte excerto:

O romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativas de costumes, etc.). Em princípio qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance. (BAKHTIN, 2015, p. 108)

Bakhtin também apregoa que existe um grupo ‘especial’ de gêneros que executa funções fulcrais na construção do romance e pode determinar todo o arcabouço estrutural do gênero. O teórico cita, como exemplo, a confissão, o diário, a descrição de viagens, a carta e a

⁹ De acordo com Yves Reuter (2004), toda narrativa seria composta por uma superestrutura, também chamada de esquema canônico da narrativa ou apenas esquema quinário. Este esquema compreende um estado inicial (1), uma complicação ou força perturbadora (2), a dinâmica (3), a resolução ou força equilibradora (4) e o estado final (5).

¹⁰ Os componentes estruturais típicos do discurso romanesco são elementos textuais imprescindíveis para a constituição e a realização do gênero romanesco. Basicamente, eles são: o narrador, as personagens, o enredo, o espaço e o tempo.

biografia, frisando, como expomos acima, que “todos esses gêneros podem não só integrar o romance como sua construção essencial, mas também definir a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance em cartas, etc.) ” (BAKHTIN, 2015, p.108). Como esses gêneros que compõem o romance inoculam nele as suas próprias linguagens, acabam por estratificar a sua unidade linguística e salientam a natureza heterodiscursiva inerente ao gênero romanesco.

Em plena confluência teórica com a perspectiva bakhtiniana, a estudiosa Leyla Perrone-Moisés também realça a natureza açambarcadora do gênero romanesco ao categorizá-lo como elástico e onívoro, alimentando-se de outros gêneros indiscriminadamente, sendo idôneo a incluir de “narrativas de aventura ao ensaio filosófico, do diário íntimo ao relato histórico, da representação realista do mundo em que vivemos à invenção fantástica de outros mundos, do testemunho político à reportagem jornalística” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.112), podendo aderir ao estilo prosaico ou poético, o que nos avaliza a dizer que o “romance é um gênero proteiforme, suscetível de tomar aspectos muito variados” (REUTER, 2004, p.117).

Fizemos esse sucinto percurso teórico fomentados pelo escopo de nos aprofundarmos um pouco mais acerca do gênero romanesco, ainda que de modo célere, pois devassaremos seis romances de Chico Buarque preconizando estritamente a figura do narrador, cujo perfil oferece-nos uma ‘chave’ para deslindarmos as obras literárias organicamente, como pertencentes a um projeto estético singular do universo ficcional criado pelo autor. Enfim, a nossa concepção de romance, que nos norteará consoante a análise das narrativas buarquianas, será respaldada pelas noções de heterodiscursividade, o *specificum* do gênero, segundo Bakhtin, e pela visão teórica que depreende o romance como um gênero onívoro e proteiforme, como discutimos mais acima. Ora, é claro que o romance, enquanto gênero literário hermético, pluriestilístico e heterovocal, propiciaria um estudo mais denso, longo e multifacetado em perspectivas, ou modos de se discernir o gênero romanesco, que variariam de acordo com a escola teórica à qual pertenceriam; entretanto, cabe aqui, segundo nossa intenção, apenas uns prolegômenos ao gênero e a delimitação explícita de nossa concepção acerca do romance, reiterando, embasada em alguns teóricos cujas ideias se mostraram mais pertinentes e proficientes à nossa pesquisa.

O ocaso da literatura já foi anunciado diversas vezes, sobretudo no fim do século XX (PERRONE-MOISÉS, 2016), conforme o advento e o desenvolvimento da tecnologia e da informática, e o romance fora tachado como decadente, roto e defasado; contudo, a iminência de morte se mostrou falaciosa, e a literatura e seu ‘gênero-rei’ continuam predominando, soberanos, remoçando, transformando-se e inovando-se nas suas formas de representação do

mundo. O romance, numa sentença assaz horaciana, continua instruindo e deleitando, devorando ou alimentando-se, em sua esfaimada elasticidade genérica, de gêneros literários e não literários, adaptando-se às vicissitudes e transformações sociais, questionando o mundo e a si mesmo, assim como as suas formas de ficcionalização e de construção do texto literário, como vemos em obras metaficcionalistas. Continua sendo, subversivo, o gênero-rei, e a expectativa é a de que continue assim por muito tempo.... Vamos, doravante, aos narradores buarquianos.

2 ‘VEJO A MULTIDÃO FECHANDO TODOS OS MEUS CAMINHOS, MAS A REALIDADE É QUE SOU EU O INCÔMODO NO MEIO DA MULTIDÃO’: O NARRADOR DE *ESTORVO*

Estorvo retrata a melancolia da história-destino do homem em sua errância cega. Personagem e cenário se confundem, sobram apenas ruínas e a morte como consolo.

Tânia

Maria

Os estudos literários, atualmente, ramificam-se e desdobram-se em um diversificado conjunto de subáreas ou de disciplinas acadêmicas, sendo elas relativamente independentes, autossuficientes em seus métodos analíticos, e imbuídas de suas próprias especificidades, objetivos e esteios teóricos. Além das disciplinas¹¹, no interior dos estudos literários encontramos também as escolas teóricas ou as correntes de teorização dos textos literários¹², são elas que norteiam as metodologias de análise das obras literárias e definem a perspectiva do pesquisador diante da literatura, ou seja, uma vertente de pensamento em literatura representa uma diretriz metodológica que determinará a relação entre o texto e o pesquisador. Pensando nessa questão do posicionamento do estudioso ante o texto, Todorov, por exemplo, assinalou que “podemos opor duas atitudes possíveis diante da literatura: uma atitude teórica e uma atitude descritiva” (TODOROV, 2013, p. 80). Para o estudioso, a atitude teórica concerne ao que ele nomeia de análise estrutural, em que a obra é vista como a ‘manifestação de uma estrutura abstrata’ e o conhecimento pleno dessa estrutura literária é o objetivo primacial da análise estrutural.

Consoante o tema das escolas teóricas, é natural que se tome uma postura crítica em frente ao texto literário quando se é um pesquisador da área, isso nos recorda o discurso pertinente de Antoine Compagnon que apregoa existir uma rede de preferencialidades respaldando os movimentos teóricos. Ao estar de acordo com o estudioso francês, a nossa preferência recai em uma pesquisa cuja natureza estruturalista preconizará os elementos imanentes à obra literária. Interessa-nos, então, a obra em si mesma, enquanto realidade literária autossuficiente, um “arranjo linguístico intransitivo, artefato verbal autocontido na

¹¹ Podemos pensar nos estudos literários como um campo de conhecimento amplo que engloba diversas disciplinas, como, exemplificando, História da Literatura, Literatura Comparada, Crítica Literária, Teoria da Literatura, Estudos Culturais, as Literaturas Nacionais, entre outras.

¹² Entre essas correntes literárias, podemos citar algumas: o Formalismo, o Estruturalismo, o *New Criticism*, o Marxismo, o Culturalismo, a Análise Psicanalítica, a Sociológica, o Geneticismo, a Corrente Historicista.

sua própria imanência” (ACÍZELO, 2006, p. 101), pondo em relevo sua natureza verbal. Seguindo com o conceito de análise estrutural de Todorov, se pensarmos em uma dicotomia composta pela abordagem interna do texto literário e uma abordagem externa, a análise estrutural, que representa nossa diretriz, fica ao lado da abordagem intrínseca, o objeto dela “é o discurso literário mais do que as obras literárias” (TODOROV, 2013, p. 80). Já que a nossa pesquisa propende ao estruturalismo, por discorrer estritamente sobre a figura do narrador, realizamos uma proposição não apenas sobre uma teoria do narrador buarquiano, mas também sobre seu funcionamento no interior do discurso literário. É necessário ressaltar que nenhuma das escolas teóricas resguarda a verdade ou o método analítico mais consentâneo ao relacionar-se com o texto literário, suas abordagens e preceitos teóricos não são excludentes, muito menos devem ser radicalmente polarizados, pois, na verdade, complementam-se. Empreender um estudo voltado para o texto em si e suas estruturas avulta, então, mais como uma escolha ou uma preferência: em última instância o que acreditamos ser mais congruente quando o tema fulcral é o narrador, uma abordagem interna¹³. No entanto, e isso é demasiado relevante afirmar,

o caráter interno dessa abordagem não quer dizer que se negue a relação da literatura com outras séries homogêneas, como a filosofia, ou a vida social etc. Trata-se aqui principalmente de estabelecer uma ordem hierárquica: a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma. (TODOROV, 2013, p. 81)

Esse conciso preâmbulo assemelha-se quase a uma justificativa do método analítico empregado aqui, ou, ao menos, um esclarecimento acerca da visão e da perspectiva teóricas que preponderarão no decorrer das análises sobre os narradores. Agora, contudo, cabe expor o que outros estudiosos ou críticos da obra de Chico Buarque têm dito sobre seus romances, quais teorizações e problematizações aviam em torno de *Estorvo*.

¹³ A necessidade de realizar uma sucinta exposição escrita do nosso método de pesquisa, da corrente teórica na qual respaldamos nossas análises, é oriunda da fala de Barthes, em que ele enuncia: “estou pronto a reconhecer toda crítica que declara a ideologia sobre a qual, inevitavelmente, ele se fundamenta; mas, por isso mesmo, sinto-me obrigado a contestar toda crítica que não tem essa franqueza” (BARTHES, 2004, p. 38). Barthes ainda declara que toda crítica é um tipo de parasita de uma ideologia mais ampla. Enfim, além de pormos em relevo a natureza estruturalista de nossa pesquisa, também se torna incontestante a primazia que concedemos à figura do narrador.

2.1 O que falam sobre o estorvo buarquiano?

E se definitivamente a sociedade
 Só te tem desprezo e horror
 E mesmo nas galeras és nocivo,
 És um estorvo, és um tumor.

Chico Buarque

Estorvo é a obra literária inaugural na carreira de Chico Buarque enquanto romancista¹⁴ e sua primeira publicação foi em 1991, pela editora Companhia das Letras. Por ser um romance cuja existência literária já se aproxima dos 30 anos, imbuído de uma prosa de qualidade, marcada principalmente pela “concisão, pela eliminação de qualquer excesso de linguagem, pelo ritmo da frase, pela elaboração minuciosa, às vezes minimalista, de imagens e de personagens” (RIBEIRO, 2004, p.63), é natural que já tenha se tornado *corpus* ficcional de estudos acadêmicos de naturezas variadas. A complexidade de sua estrutura, o refinamento verbal e a destreza do autor contribuíram para que o romance fosse objeto de estudos desde que fora lançado, ainda que, quando pensamos na faceta romancista de Chico Buarque, a quantidade de estudos literários ainda não seja tão profusa se cotejada às pesquisas que se debruçam ora no perfil poeta/compositor, ora em aspectos biográficos do Chico. Narrativas literárias caracterizadas pelas qualidades textuais supracitadas, geralmente, concitam estudos e análises de naturezas heterogêneas: nas leituras teóricas que aviamos acerca do primeiro romance buarquiano, identificamos vertentes variadas que vão desde uma leitura psicanalítica a leituras sócio-históricas, estruturalistas, culturalistas e afins. Algumas dessas elucubrações acadêmicas chamaram-nos atenção, sobretudo pela agudeza intelectual ou pela acuidade analítica aplicada ao romance.

A estudiosa Andréia Delmaschio, à guisa de exemplo dessas análises, identifica alguns aspectos interessantes na tessitura textual de *Estorvo*. Um desses fatores é o conceito de *relação especular* que o narrador estabelece logo no início da narrativa ao olhar através do olho mágico de seu apartamento e ver um homem cuja identificação lhe parece confusa e turva. Para Delmaschio, como o narrador oscila e emana incertezas em seu discurso, aquilo que ele vislumbra do outro lado da porta não se trata de uma pessoa distinta do personagem

¹⁴ Recordemos a novela *Fazenda modelo* publicada no ano de 1974. Trata-se da primeira incursão oficial de Chico Buarque na seara da literatura, sua experiência introita como autor.

buarquiano: a presença percebida por ele representa a si mesmo, como se o narrador enxergasse através de um espelho:

Na descrição daquele que é visto através do olho mágico, o narrador não deixa claro se é alguém diferente dele e dele separado pela barreira da porta. Esse alguém não parece configurar exatamente um outro- ao menos não no sentido comum da alteridade. A sua imobilidade inicial, simultânea à do narrador (segundo este, veem-se um ao outro através do olho mágico) cria um tipo de *relação especular*. (DELMASCHIO, 2014, p. 27)

Ao desvelar o psicológico conturbado e difuso do narrador, o que permite categorizar *Estorvo* como o “relato exemplar de uma falha, de uma vertigem” (NUNES, 1991, p. 1), Delmaschio defende, com ênfase, a ideia de que o narrador vê, atordoa-se e foge de uma imagem espelhada de si em detrimento da possibilidade de ser outro indivíduo, com subjetividade própria; e a figura do espelho, a relação especular, segundo a autora, recorrente no desenvolvimento da narrativa, é “de grande importância para a criação da atmosfera estranha em que se dão os acontecimentos” (DELMASCHIO, 2014, p. 28). O narrador de *Estorvo*, durante toda a narrativa, sentir-se-á perseguido pelo sujeito que ele vê pelo olho mágico: o romance enceta precisamente a partir desse momento, quando o narrador desperta ao ouvir o som da campainha e caminha, trôpego, até a porta, surpreendendo-se com a imagem do ‘homem à porta’. Delmaschio depreende que esse sujeito nada mais é que uma espécie de duplo do próprio narrador de Chico Buarque. Levando em consideração o fato de o romance inaugural de Chico apresentar uma narrativa alucinatória que “ondeia entre sonho e vigília¹⁵” (NUNES, 1991, p. 1) e as certezas sobre aquilo que o narrador relata serem frágeis— a impressão é a de que tudo se desenvolve apenas na densidade problemática de seu psicológico¹⁶—, a possibilidade do duplo aduzida por Andréia Delmaschio mostra-se assaz pertinente, e autora aprofunda sua tese:

O narrador inicia um mergulho na visão dessa espécie de *duplo* seu, que a ele aparece como um incômodo, uma perturbação, um *estorvo*. A própria imobilidade do visitante, simultânea à daquele que observa, reforça a ideia de que ele seja não um outro, mas um ‘reflexo’ do que olha de cá, e que este possa ter sido despertado não por um toque real da campainha, mas por um dispositivo que se encontra dentro do seu sonho. (DELMASCHIO, 2014, p. 29. Grifo da autora)

¹⁵ Segundo Benedito Nunes (1991), a realidade que *Estorvo* configura é a de “um sonho mau, de um demorado pesadelo”.

¹⁶ Destrincharemos, com diligência, todo o ‘enredo’ de *Estorvo* e as peculiaridades concernentes ao narrador ao encetarmos a nossa própria análise, no tópico 3.2.

Com o objetivo de ampliar o conceito de duplo e estender seu alcance teórico, Andréia Delmaschio tece algumas ponderações acerca do narrador identificando, na sua imagem espelhada, a figura do *estranho*. A imagem observada através do olho mágico evoca uma díade de ambiguidades incômodas para o narrador: o homem diante da porta lhe incita uma sensação concomitante de estranhamento e de familiaridade, de aceitação e de negação, e todo esse jogo de oscilações e de indecidibilidade impregna o leitor deixando-o tão confuso e desnorteado quanto o agente narrativo que conduz o romance. Sobre a noção de estranho aplicada ao narrador de *Estorvo*, Delmaschio argumenta que

a presença atrás da porta, a iniciar pelo fato de que o narrador a situa, sem certezas, ora dentro ora fora do sonho, indica aquele elemento que muitas vezes, num relance, se reconhece, mas cuja existência não se quer aceitar. A sensação ambivalente que nos toma em situações como essa foi estudada por Freud, que batizou o fenômeno com o termo alemão *unheimlich*¹⁷, em português ‘estranho’. (DELMASCHIO, 2014, p. 32)

A sensação ambivalente citada pela autora suscita um mal-estar no narrador, que não consegue identificar-se totalmente na figura que ele enxerga atrás da porta; porém, também não consegue negar aquela visão, enjeitá-la integralmente: nesse momento avulta o estranhamento, por estar diante de um ‘estranho conhecido’, uma ambiguidade ontológica que reverbera em toda a estrutura textual de *Estorvo*.

É necessário ressaltar, neste ponto, que a leitura analítica operada por Delmaschio pode, eventualmente, engendrar certas dissensões no que tange à sua exegese: uma das especificidades fulcrais do texto literário é precisamente a sua polissemia, ou plurissignificação, a imarcescível capacidade de permitir múltiplas interpretações, idealizando o conceito de obra aberta; lembremos Umberto Eco: “as obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida” (ECO, 2003, p. 12). Esse ‘mundo aberto’ que é o universo dos livros autoriza leituras variadas de uma mesma estrutura literária, desde que, claro, tais atos interpretativos não a distorçam a ponto de desfigurá-la, criando leituras forçadas e inverossímeis. Deste modo, a intelecção interpretativa em que o sujeito atrás da porta configura uma imagem especular do próprio narrador, um duplo, um

¹⁷ Ainda segundo a autora, o uso do conceito *unheimlich* foi embasado na trajetória da palavra no léxico alemão e, dependendo do contexto linguístico em que surge, pode significar tanto “agradável, familiar, íntimo ou amigável, quanto estranho oculto, secreto, escondido aos olhos de estranhos” (DELMASCHIO, 2014, p. 32).

*Golyádkin*¹⁸ do final do século XX, não é consensual. O crítico e professor Augusto Massi, por exemplo, discerne a figura vista pelo narrador de *Estorvo* como alguém de carne e osso, um outro que não o próprio narrador, uma verdadeira alteridade, e revela até a identidade do sujeito que catalisa a fuga desenfreada do protagonista do romance, embora enuncie que a revelação seja sutil, um lampejo cuja significação o leitor percebe apenas se estiver atento: “nas últimas páginas, por uma *fresta de sentido*, é que se revela com extrema sutileza a identidade do homem que está do outro lado do olho mágico: é o delegado que investigou o assalto na casa da irmã” (MASSI, 1991, p. 5. Grifos nossos), o estudioso externa outras características e conjunturas textuais que corroboram sua leitura e permitem a identificação objetiva do sujeito que o narrador vislumbra no limiar da narrativa. Por fim, Massi exalta a ‘carpintaria perfeita’ que o autor empregou na construção do romance. Essas discrepâncias oriundas de leituras dessemelhantes apenas evidenciam a riqueza polissêmica contida em *Estorvo*.

Outro aspecto relevante erigido pela Delmaschio é a extensão semântica do léxico estorvo que ela imputa ao romance: diferentemente do lugar-comum que estigmatiza, de maneira isolada, a figura do narrador como um estorvo social, um desajustado, um marginalizado, a autora amplia essa noção para praticamente todas as personagens presentes no romance. Os agentes narrativos que transitam no romance incorporam, em maior ou menor grau, o papel de estorvos, abjetos ou anomalias, na sociedade contemporânea representada na ficção de Chico Buarque. Destarte, o narrador-protagonista é apenas mais um entre os sujeitos desregulados que pululam na sociedade coeva, retratada como caótica, fragmentada e vazia pelo romance buarquiano, e o léxico estorvo, que a princípio parece denominar o protagonista,

amplia-se, ao final, engolindo todas as pessoas e lugares que com ele tiveram contato, expondo assim o estorvo que constitui, apenas visto de perto, cada um deles, bem ou mal estabelecidos socialmente: a irmã, isolada em sua pirâmide de vidro, dando ordens recebendo a bajulação dos funcionários; o cunhado, empresário glutão interessado em narrar com detalhes o estupro a que a mulher fora submetida; a sobrinha violenta, que responde aos cumprimentos do tio com gestos que simulam o descarregar de revólveres; a mãe, surda e solitária, afastada do mundo; as crianças da plantação de maconha, precoces sexualmente e viciadas em videogame; os homens do tráfico, que o espancam; a polícia assassina, envolvida com o tráfico de drogas etc. (DELMASCHIO, 2014, p. 38)

¹⁸ Golyádkin é o personagem protagonista do romance de intensa densidade psicológica, *O duplo* (1846), de Dostoiévski, em que ele é acabrunhado ininterruptamente pelo seu duplo, uma imagem especular dele mesmo que, durante todo o romance, reluta a aceitar que se trata de sua própria persona.

Não obstante o fato de Delmaschio apregoar que o papel de estorvo social abarca praticamente todas as personagens do romance inaugural de Chico Buarque, estaríamos aderindo a uma leitura ingênua se negássemos a primazia, o papel de destaque como estorvo por excelência, ao narrador do romance. Decerto, ele é um ‘fora da lei’, um sujeito que não consegue enquadrar-se, ou adaptar-se às normas, aos ditames sociais, deslocando-se inevitavelmente à margem da sociedade. O narrador de *Estorvo* é um invasor, uma praga social deletéria, independentemente do ambiente que habite, um esquizoide que caminha desnorteado, cuja estirpe provém de uma classe média em decadência. E é válido ressaltar que

embora provenha da classe média, aquele que narra não tem posses, não possui sequer um nome; não trabalha, não mantém nem propaga herança, é distante da família de que se origina e abandona o segundo núcleo, que temporariamente constitui. Vive só, é perseguido por ‘fantasmas’, sustenta-se graças às doações da irmã e termina envolvido com traficantes e pessoas que usam o antigo sítio da família para cultivar maconha. Em seu percurso, ele passa pelo convívio com diferentes grupos de ‘lixo humano’ da sociedade organizada e legal, sem, contudo, identificar-se com nenhum deles. Ele sempre é tratado como um invasor, seja no condomínio luxuoso onde vive a irmã ou no antigo sítio da família, tomado agora pelo tráfico. (DELMASCHIO, 2014, p. 52-53)

O perfil delineado por Delmaschio é o zênite da compilação detalhada das características problemáticas que compõem o narrador de *Estorvo*, um óbice social cuja idiossincrasia difusa e digressiva impede até mesmo que o leitor consiga compreender a personagem e seus dilemas existenciais. Aliás, esse perfil esboçado pela autora avaliza uma leitura anfibológica a partir da figura do narrador de Chico Buarque. Ponderemos: trata-se de um João-Ninguém ou de um moço de classe média desgarrado da família? Indo além e tornando o pensamento ainda mais intrincado: seria um moço de família que vive como um João-Ninguém e que caminha rumo à marginalidade? É provável que o estigma de moço de família desgarrado ou de ínfimo João-Ninguém, numa sociedade que propala, sem equidade alguma, preconceitos e ideologias discriminatórias, esteja dependente da cor da pele desse narrador: um homem branco, talvez, fosse associado à primeira alternativa, enquanto que, se fosse um negro, estaria destinado à segunda, sendo designado como mais um fracassado, marginal e desorientado. Contudo, como o narrador de *Estorvo* é anônimo, seu nome não é revelado em nenhum momento da diegese, e como o escopo desse trabalho não se debruça nesses tópicos político-sociais, não desdobraremos esses questionamentos. Sobre as classes sociais, em *Estorvo*, podemos ao menos asseverar que a “tônica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução das fronteiras entre as classes sociais”

(SCHWARZ, 1991), lembrando que o narrador transita entre variadas classes sociais, não se identificando com nenhuma delas. O que se torna perspicuo é o fato de todas elas apresentam vicissitudes e também seus próprios estorvos, nisto consiste a dissolução de classes sociais no romance, apontada por Roberto Schwarz: a partir das mazelas, das adversidades existenciais, da fragmentação da experiência do indivíduo estaríamos nos tornando uma “sociedade sem classes, sob o signo da delinquência” (SCHWARZ, 1991).

Um romance assaz rico e plurissignificativo possibilita um conjunto de leituras bastante variadas. Assim é *Estorvo*. Aproveitando-se dessa riqueza literária, outros estudiosos, como Tânia Maria, produziram teorias e ilações que assinalam aspectos e características distintas das apontadas por Delmaschio. Para Tânia, o romance exordial de Chico Buarque apresenta ao leitor, por intermédio da figura do narrador, as agruras do homem na sociedade coeva, suas angústias e seu desencanto, explicitando, com bastante primazia, a crise do sujeito, a descaracterização de sua identidade numa realidade social instável e volúvel. Segundo a autora, o romance

traz à tona o drama da crise do homem contemporâneo, papel protagonizado por um narrador sem identidade, que vaga sem rumo por descaminhos, descrevendo o seu perecer, retratando realidade e pesadelo sem distinção. O título do livro já prenuncia a sensação de incômodo sentida pelo protagonista, sempre incompatível com o ambiente em que se encontra. (PEREZ, 20017, p. 82)

O narrador de *Estorvo* é um indivíduo atópico na sociedade, imbuído de uma natureza desajustada e insólita, que deambula por vários estratos sociais tencionando encontrar um lugar no qual se sinta confortável e adaptado; contudo, essa busca se mostra contraproducente, pois o narrador não encontra esse *locus* ideal, permanecendo em um exílio permanente, transitando pelos mesmos ambientes (PEREZ, 2017). Ao levar em consideração a pusilanimidade do narrador, a languidez de suas vontades e de suas ações e a atmosfera soturna e deteriorada que permeia o romance, Tânia categorizará *Estorvo* como ‘apocalíptico’ e como um expoente significativo do *spleen*, do estado de melancolia, e da crise atual de unicidade e de sentido da sociedade contemporânea: “o romance apocalíptico de Chico Buarque representa o sentimento melancólico da contemporaneidade, a partir da história degradante do protagonista, seu viver em ruínas e seu final dramático” (PEREZ, 2017, p. 112).

Se Delmaschio argumenta que o narrador-protagonista é sempre categorizado como um ‘estorvo’, uma necrose social, isto é, numa perspectiva oriunda dos indivíduos que compõem o círculo social no qual o narrador está inserido, para Tânia Maria, esse agente narrativo do

romance de Chico Buarque aparece na diegese como um ‘herói às avessas’. O heroísmo invertido do narrador anônimo se faz perceptível nos traços de sua personalidade abstrusa:

A descrição do protagonista de *Estorvo* é a de um herói às avessas, lembrando, de certa forma, o malandro tipificado no cancionero popular brasileiro. Contudo, a malandragem agora é outra, travestida em marginalidade. O personagem representa o papel de um pária, de um pervertido ou de um psicopata da contemporaneidade. Não trabalha, vive dependente do dinheiro de mulheres, ora da ex-mulher, ora da irmã rica e age de forma passiva, fria, irresponsável e criminosa, traindo a confiança dos entes familiares. (PEREZ, 2017, p. 100)

No entanto, não é apenas a construção da personagem que remete a uma inversão do parâmetro heroico, a própria linguagem utilizada pelo autor evidencia uma propensão ao avesso, ‘criando imagens contraditórias, mas coerentes, com o sujeito de atitudes ambíguas que age sempre de forma inesperada do padrão convencional’ (PEREZ, 2017, p. 100). Tais imagens que se apresentam como concomitantemente antitéticas e congruentes, e esse sujeito-narrador de atitudes dúbias, ressaltam a pujante ambiguidade que se dissemina pela tessitura do romance, impregnando todo o seu discurso e, por consequência, a figura do narrador. Ao partir dessa premissa, Tânia Maria aduz a proposição primacial de que a escrita de cunho alegórico¹⁹, embasada na força da ambiguidade e das muitas significações, é uma característica marcante de *Estorvo*, sobretudo porque esse tipo de escrita “propicia novas significações, outras representações da ideia— o texto diz uma coisa, mas pode-se ler outra” (PEREZ, 2017, p. 96)²⁰.

Em algumas páginas foram apresentadas teorizações, análises e interpretações acerca do romance *Estorvo*. Nestas leituras esmeradas, o narrador ora insurge como um estorvo social, ora como um herói às avessas, como uma imagem especular de si mesmo, um duplo, ou como reificação da crise de identidade do sujeito contemporâneo etc., as perspectivas teóricas se congeminam consoante acompanhamos as leituras feitas por estudiosos. Embora tenhamos selecionado os trabalhos que consideramos mais relevantes aos nossos desígnios, a figura de “um herói sem muito o que dizer, fazer e até sem nome” (CARVALHO, 2008, p. 77) engendra, com seu caráter imerso em atonia, uma miríade portentosa de possíveis interpretações, como pudemos ver. No próximo tópico, encetaremos a nossa própria análise

²⁰ É importante ressaltar que o esteio da autora ao associar a escrita alegórica à linguagem de *Estorvo* são os estudos do filósofo Walter Benjamin. Ademais, esse conflito entre léxico e sentido, entre dizer uma coisa e externar outra, lembra-nos o significado da palavra alegoria: “um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, - uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra” (MOISÉS, 2013, p. 14), o que está em total harmonia com o que escreveu Tânia Maria acerca do texto dizer uma coisa, mas permitir outras leituras.

acerca do protagonista de *Estorvo* que culminará na corroboração de nossa tese fulcral: O narrador buarquiano lança mão de um modo específico para narrar, especificidade narrativa bastante presente em quase todos os romances, possibilitando reconhecer, no conjunto de obras literárias de Chico Buarque, uma unidade narrativa inerente à faceta romancista do autor. Assim, o narrador buarquiano pode ser categorizado como *narrador especular ou onírico*, ou seja, os supracitados narradores optam por uma diegese conduzida entre delírios, sonhos e especulações sobre os fatos narrados. E, perscrutando ainda figura do narrador de Chico Buarque comum nos seis romances, é possível identificar outro aspecto primacial no projeto estético de Chico Buarque: a estetização da obsessão na configuração dos narradores. Por trás do enredo, sob a camada temática do romance, existe um movimento obsessivo que guia a volição, os objetivos e as ações de todos os narradores-protagonistas dos romances buarquianos.

2.2 Uma narrativa em espiral: familiarizando-se ao romance *Estorvo*

Estorvo é um romance assaz singular. Tal assertiva se aplica tanto no que tange aos aspectos formais da narrativa, quanto ao seu plano conteudístico. Ora, afinal, o romance inaugural de Chico Buarque, composto por 11 capítulos, apresenta uma estrutura estritamente cíclica, caótica, que se desenvolve consoante uma espiral. O movimento espiralado, provavelmente um dos traços mais relevantes de *Estorvo*, faz-se visível ao observamos não apenas o percurso geográfico do narrador, mas também ao nos atentarmos às peculiaridades psicológicas, ao emaranhado de pensamentos abstrusos e aos devaneios constantes do narrador. Já no plano do conteúdo, a singularidade de *Estorvo* consiste na dificuldade de se elaborar um resumo que evidencie o enredo do romance. Não existe uma temática definida, um objetivo almejado: a narrativa segue sem rumo e desnorçada, tal qual a figura de seu narrador-protagonista, num ritmo vertiginoso, alternando constantemente ação e digressão, em outras palavras, “não conseguimos enxergar com clareza qual é a questão central da narrativa e muito menos suas causas. O que temos são apenas consequências” (CARVALHO, 2014, p. 24). Por seguir nosso escopo de analisarmos a figura dos narradores buarquianos, demarcamos, em *Estorvo*, alguns elementos que precisamos frisar a fim de compreendermos a literatura de Chico: estranheza, obsessão, onirismo/especulação e circularidade narrativa são algumas particularidades atinentes ao romance que vamos desenvolver a partir de então.

É interessante, no entanto, contextualizar o ‘enredo’ da narrativa, familiarizar-se ao seu conteúdo. *Estorvo* não é um exemplo basilar de obra fechada, em que podemos identificar um início, meio e fim nitidamente expressos a ponto de podermos seccionar a narrativa em etapas ou partes. Mesmo seu momento introito é difuso, sem apresentações ou contextualizações, ela enceta entre o sonho e a realidade, num tom obscuro que se seguirá durante todo o romance. A superestrutura ou esquema canônico das narrativas²¹, como descrita por Yves Reuter, não convém ou não se enquadra bem ao romance de Chico Buarque. O estado inicial já surge amalgamado à complicação, a dinâmica é espiralada e não leva o leitor à resolução que se espera no estado final da obra literária. O término é impreciso e difuso como se reproduzisse o início da narrativa. Restam ao leitor apenas ilações, similares às que são incitadas no limiar do texto.

Estorvo nos apresenta um narrador-anônimo que, ao despertar no quarto de seu apartamento, após ouvir a campainha, vê, de forma distorcida, um homem através do olho mágico. A visão o atordoa, aflige-o, mormente pela impossibilidade de se reconhecer a identidade do indivíduo o qual ele observa. Para o narrador, trata-se de alguém que lhe é familiar, conhecido, mas cuja identificação não lhe é possível, mesmo ao tentar eliminar a deformação engendrada pelo efeito do olho mágico:

Desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer. E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais o 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. (BUARQUE, 1991, p.8)

O olho mágico²² avulta, no romance, como um elemento relevante, pois é o *leitmotiv* da narrativa a partir do qual o narrador enceta sua trajetória espiralada. É interessante ressaltar, pensando nisso e asseverando a importância do olho mágico, que o início da diegese de *Estorvo* é pontualmente sintomático e visceral para a compreensão orgânica do restante da narrativa, pois o romance começa “com um significativo emblema visual: um olho mágico.

²¹ Segundo Yves Reuter (2004), um emérito teórico no campo dos estudos literários, grande parte das narrativas literárias seriam alicerçadas por uma superestrutura, um esquema quinário que se segmenta nessa ordem: estado inicial; complicação ou força perturbadora; dinâmica; resolução ou força equilibradora; estado final. *Estorvo* subverte e amotina-se diante desse parâmetro estrutural: sua estrutura espiralada faz girar essas etapas, mesclando e confundindo-as indiferentemente. Trata-se de uma obra escancaradamente aberta, não por ela findar com uma lacuna que permite plétóricas possibilidades de interpretação, mas sim pela sua forma caótica que culmina numa espécie de abertura em espiral.

²² Até o final do processo de escrita de *Estorvo*, Chico Buarque ainda não tinha definido um título para sua obra literária; porém, por exortação de seu editor, “o livro teve inicialmente o título de olho mágico” (PEREZ, 2017, p. 83). Embora o supracitado título reificasse bem o projeto e as ideias representadas no romance, sobretudo a circularidade e a visão difusa, Chico declinou, não lhe agradando o título, e optou por *Estorvo*.

Trata-se de uma escolha fundamental para a organização simbólica da narrativa, representada pelo movimento circular do enredo” (MASSI, 91, p.2). Além disso, as linhas iniciais de *Estorvo* já sugerem ao leitor a dinâmica que se estenderá por todo o romance, uma tensão discursiva e frequente entre o real e o onírico, a ação e a divagação, o que de fato aconteceu e o que poderia ter acontecido, como vemos a seguir, no excerto destacado:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do *olho mágico*. Estou zozzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta, e pelo menos *três dentro do sonho*. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e difuso. Ou senão cheguei *dormindo* ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao *sonho*. (BUARQUE, 2004, p. 7, *grifos nossos*)

O trecho é exemplar para depreendermos o *modus operandi* de toda a estrutura narrativa de *Estorvo*. Logo na primeira página do romance, o leitor se depara com uma situação narrativa insólita que explicita sutilmente o funcionamento, as engrenagens da estrutura textual, da diegese de *Estorvo*: o som da campainha sendo ouvido pelo narrador, tanto no plano real, enquanto acordado, quanto no plano onírico, num momento em que ele ainda estava adormecido, o que o leva a inferir a possibilidade de que possa ter chegado à porta dormindo e de que o cenho visto por ele, através do olho mágico, seja uma reminiscência do sonho. Em outras palavras, entre o sono e a vigília, despertando morosamente, o narrador-protagonista caminha até a porta e não tem certeza do que vê, a princípio. Essa dinâmica da incerteza, da narrativa que se desloca a todo instante entre ação e delírio, é a tônica que norteia todo o romance: a macroestrutura da obra literária nos é revelada a partir desse fragmento textual.

Após observar o homem através do olho mágico, o narrador enceta uma fuga, a esmo, sempre acreditando ser perseguido pelo misterioso homem de terno e gravata que tocava a campainha insistentemente. Inicia-se, então, uma jornada desnordeada em que o narrador se esgueira por diversos nichos sociais sendo, em todos eles, visto como um estorvo, algo incômodo e indesejável. Desgarrado da família e infundido por uma obsessiva e mórbida mania de perseguição, o narrador furta as joias da irmã abastada, mantém uma relação debilitada com sua mãe, reaparece na vida de sua ex-mulher, causando-lhe problemas profissionais, vende as joias roubadas para traficantes que invadiram o sítio de sua família e o transformaram em um desmonte clandestino de carros roubados, além de plantarem maconha

e explorarem deliberadamente o trabalho infantil, sempre com a cumplicidade de uma corporação policial corrupta e conivente.

Por ser a representação fictícia do indivíduo-estorvo, ressaltamos que o narrador-anônimo representa um óbice não apenas para cada pessoa com o qual se relaciona, mas também para os espaços sociais pelos quais circula, mesmo se tratando de ambientes antípodas: a irmã, a mãe e o cunhado, que representam o *locus* social de uma classe favorecida; a ex-mulher, o amigo e os traficantes, que aludem à classe social menos favorecida, composta pelo proletariado e pelos marginalizados. Bastante fragmentado e sem identidade, o narrador não se adapta à sociedade, é uma espécie de estranho, incompreendido, uma reificação da crise do homem moderno, que vaga sem rumo e sem um objetivo perspicuo, cujos valores são postos em dúvida a todo instante e que observa de esguelha, desconfiado, aquela antiga segurança indubitável concedida pelo alicerce religioso.

Um dos aspectos de *Estorvo* que merece a nossa primazia é a extensão do anonimato, a ausência de identidade supracitada, a praticamente todos os agentes narrativos que compõem o romance. O universo onomástico da *Estorvo* mantém-se num constante estado de lassidão: indo além do narrador inominado, percebemos que as personagens não possuem sua identidade nominal própria, elas surgem, e são referenciadas, no romance, por meio de epítetos vagos tais como “minha irmã”, “meu cunhado”, “minha ex-mulher”, “minha mãe”, “meu amigo” etc. As exceções, não as olvidemos, existem, mas são escassas, pontuais e peculiares: temos o nome do copeiro, Hidrólio (p. 126), os nomes dos cães que fazem a segurança do sítio arrogado pelos traficantes, Guso, Pordeval, Sussanha (p. 86), o nome de um sanatório, Dr. Berdoch (p. 118), o nome de um pastor evangélico, Azéa (p. 110), um morador do mesmo prédio onde reside a mãe do narrador, Lastriglianza (p. 106) e dois nomes cujos referentes o narrador não se recorda Osbênio e Claur (p. 26). Ora, os únicos nomes próprios citados em todo o romance são, assim podemos defini-los, inusitados e estranhos. E este fenômeno irá se repetir na segunda obra literária de Chico Buarque, *Benjamim*²³. Em *Estorvo*, podemos aventar a intenção de causar estranheza ao leitor, como o objetivo desses nomes excêntricos, um recurso estético que endossa e intensifica a sensação desconcertante e estranha que o romance proporciona. Marcelo Coelho, numa perspectiva mais social, em artigo escrito na década de 1990, aduz a ideia de que “Chico Buarque estaria expressando a estranheza, o exotismo, das camadas populares, tais como aparecem aos olhos da classe média-alta progressista” (COELHO, 1995, p.2). Ainda podemos mencionar, acerca do

²³ A tradição de nomes estúrdios se prolifera em *Benjamim*: Zorza, Zambraia, Jeovan, Alyandro e Castana são alguns exemplos.

anonimato que prepondera em *Estorvo*, a ausência de nomes e referências geográficas no que concerne ao espaço em que se desenvolve a narrativa: pode ser que sua ambientação esteja localizada no Rio de Janeiro— a menção à localização da casa da irmã do narrador ser em meio a uma área bastante arborizada remete, talvez, ao Jardim Botânico—, ou que seja em qualquer cidade no mundo.

Quando pensamos no tempo da narrativa de *Estorvo*, vem-nos à mente a taxionomia elaborada por Gérard Genette. Em sua obra *Figuras III*, publicada em 1972, O estudioso francês dedica um capítulo para teorizar acerca do tempo da narração, que ele secciona em quatro tipos:

Seria preciso distinguir do simples ponto de vista da posição temporal, quatro tipos de narração: ulterior (posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida a mais frequente), anterior (narrativa predicativa, geralmente no futuro, mas que nada proíbe narrar no presente, como o sonho de Jocabel em *Moyse sauvé*), simultânea (narrativa no presente contemporâneo da ação) e intercalada (entre os momentos da ação) (GENETTE, 2017, p. 293)

Levando em consideração a classificação pensada por Genette, podemos situar *Estorvo* numa posição temporal identificada como simultânea, o tipo que é “em princípio o mais simples, pois a coincidência rigorosa da história e da narração elimina qualquer espécie de interferência e de jogo temporal” (GENETTE, 2017, p. 295). Todavia, ainda que no romance de Chico Buarque os acontecimentos sejam narrados consoantes eles ocorrem, há um capcioso jogo entre os planos da narração: a diegese susta a ação simultânea para ceder frestas na tessitura textual de *Estorvo* que originam as digressões, os delírios e os sonhos. Assim, embora a ação transcorra concomitantemente ao que o narrador relata, existem um *tempo da imaginação* e um *tempo dos sonhos* que interrompem o *tempo da ação*, sem que isso desloque o narrador do tempo presente. Deste modo, a partir da posição temporal simultânea, avultam, ou desdobram-se, três planos diegéticos em *Estorvo*: ação, sonhos e imaginação. Os dois últimos exploraremos no decorrer deste capítulo.

2.3 A visão onírica de um *estranho* narrador-estorvo através do *olho mágico*

Após aviarmos algumas concisas ponderações acerca do enredo de *Estorvo*, nossa primazia analítica se compenetra no narrador que conduz, ao seu jeito trôpego, delirante e

espiralado, a diegese do romance. Por estarmos cômnicos dos componentes da genealogia da prosa, não nos parece temerário apregoar que a figura do narrador corresponda a um dos aspectos mais precípuos da estrutura de uma narrativa, seja ela ficcional ou factual. É ele quem está incumbido de conduzir e de orientar a diegese, encarrega-se dos relatos, das informações, estabelece contato, quando necessário, com o leitor e “organiza o discurso no qual insere as falas das personagens” (REUTER, 2004, p. 68), empenhando a função de regência, como descrita por Genette em *Figuras III*²⁴: o narrador é, em suma, um organizador do discurso, do mundo fictício criado enquanto representação estético-verbal.

No âmbito do senso-comum, e aqui pensamos nas pessoas que não têm o conhecimento técnico e teórico concernente aos meandros complexos da teoria da literatura, não é muito incomum observar que há certa confusão entre as facetas do autor e a do narrador: alguns leitores não parecem fazer a distinção entre essas duas instâncias tão díspares em si mesmas e, assim, leem o relato do narrador como se fosse do próprio autor, mesclando indiferentemente os discursos. Ao analisar o romance de uma figura célebre, popular, cuja fama artística antecede sua faceta romancista, é interessante que desvinculemos o cidadão Chico Buarque, imbuído de sua própria idiosincrasia e de suas ideologias, do narrador-anônimo de *Estorvo*. Ora, o narrador é aquele “que parece contar a história no interior do livro, mas que só existe em palavras no texto” (REUTER, 2004, p. 38). Trata-se de uma entidade ficcional tal qual uma personagem componente do romance. Destarte, suas opiniões, seu modo de agir e sua mundividência não são um desdobramento psicológico da figura autoral: são entidades intelectual e ideologicamente independentes, cada um com sua própria dimensão ontológica. Carlos Reis apregoa que todo estudo acerca do narrador necessita realizar essa pertinente secessão entre autor e narrador, como observamos a seguir:

A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso. (REIS, 1987, p. 61)

Assim, o narrador deve ser depreendido como uma criação ficcional idealizada pelo autor: seu estatuto, sua autonomia e seu caráter fictício não devem ser confundidos com a

²⁴ Genette erige um quadro de cinco funções concernentes ao papel do narrador em narrativas. São elas a função narrativa, a função de regência, a função de comunicação, a função testemunhal ou de atestação e a função ideológica. Yves Reuter, em sua obra *Introdução à análise do romance*, destrincha com esmero cada uma das funções pensadas por Genette. Uma das singularidades da supracitada obra de Reuter é a de compor uma síntese de algumas teorias narratológicas contidas em *Figuras III*.

constituição real/empírica própria do autor. Essa tendência temerária de amalgamar as figuras autor/narrador fustigou consideravelmente Chico Buarque, no período em que *Estorvo* fora lançado. Chico confidenciou, em entrevista cedida em dezembro de 1991 a Jô Soares²⁵, que, embora tenha se sentido inúmeras vezes ‘na pele de sua personagem’, receava que as pessoas lessem o romance como uma autobiografia, ou que o associassem às suas canções, estrato artístico que, segundo Chico, não concitou nenhuma influência na elaboração de *Estorvo*. Num período de frequente evasão do assédio midiático, Chico Buarque evitava a exposição pública e física tencionando que as pessoas não relacionassem, por analogia, o narrador a ele, pois ensinava que ‘o livro caminhasse sozinho’, sem que a jornada do narrador-estorvo fosse jungida à sua figura pública e civil.

O estatuto do narrador abarca grande parte dos estudos literários que se mantêm absortos em narratologia. A centralidade e a relevância de seu papel, como já dissemos, de organizador do discurso, levam os estudiosos a dedicarem amplo espaço à entidade do narrador. Segundo Gérard Genette, o narrador é, “de todas as questões que se referem à técnica narrativa, a mais frequentemente estudada desde o final do século XIX, com resultados críticos incontestáveis” (GENETTE, 2017, p. 259), o que nos avaliza a afirmar que o estudo da figura do narrador é extremamente profícuo para a inteligência da estrutura das obras literárias.

Conseqüentemente, um componente tão fulcral para a constituição e para o funcionamento de um romance teria uma taxionomia própria, ou níveis de categorização baseados na relação entre texto e narrador: Norman Friedman e Gérard Genette, à guisa de exemplo, erigiram teorias que organizam sistematicamente os tipos de narradores, atribuindo-lhes um quadro taxionômico mais técnico, embasado nas análises, na experiência direta com os textos, dos teóricos supracitados. O desdobramento e a exposição das terminologias serão realizados conforme formos conhecendo os narradores buarquianos, momento em que vamos identificar a sua tipologia consentânea tendo como arcabouço teórico ora Genette, ora Friedman, lembrando que tais teóricos formularam classificações complementares, e não necessariamente excludentes.

O nosso narrador-anônimo de *Estorvo* seria, num primeiro momento, de maneira natural e quase maquinal, classificado como narrador em primeira pessoa, expressão corrente no senso-comum, porém que desperta certa animosidade em Gérard Genette. O teórico enjeita a teorização do narrador partindo das noções de primeira e terceira pessoa, pois, para ele,

²⁵ A entrevista de Chico Buarque a Jô Soares, de 1991, encontra-se disponível, até o ato de escrita desta pesquisa, no *You Tube*.

demarcam a ênfase da variação no componente que é invariante na situação narrativa, no caso, “a presença, implícita ou explícita, da pessoa do narrador que só pode estar em sua narrativa, como qualquer sujeito da enunciação em seu enunciado, na primeira pessoa” (GENETTE, 2017, p. 323). A questão da nomenclatura do narrador, então, não deve ter como esteio as pessoas gramaticais, mas sim as atitudes narrativas, alicerçadas na conjunção entre modo e voz, ou, simplificada, entre “quem vê” e “quem narra”. A partir desta premissa, podemos assinalar que existem, de acordo com Genette, dois tipos de narrativas: “uma com o narrador ausente da história que narra, a outra com o narrador presente enquanto personagem na história que narra” (GENETTE, 2017, p. 324). No primeiro caso, quando o narrador é extrínseco à diegese, não participando diretamente dos acontecimentos relatados, temos a ocorrência do narrador heterodiegético²⁶; no segundo, quando o narrador está imiscuído à diegese, participando diretamente dela, temos a ocorrência do narrador homodiegético, sendo que este pode apresentar um desdobramento, dependendo do papel do narrador na história, nomeado autodiegético.

Em *Estorvo*, há um narrador que narra a história enquanto ele mesmo participa como um elemento constituinte do enredo, uma personagem que compõe a estrutura do romance. Sendo assim, indo além da categorização primária e ingênua ‘em primeira pessoa’, o narrador-estorvo pode ser considerado homodiegético ou autodiegético, “só pode ser estrela ou simples espectador” (GENETTE, 2017, p. 325). Genette depreende o narrador homodiegético como um agente narrativo que participa da história, é imanente a ela, mas não se situa no nível de protagonista, como persona fictícia central, ele avulta no romance exercendo o papel de um observador ou uma testemunha. Sabemos que não é o caso do narrador de *Estorvo*, pois ele é o personagem principal, quem narra e participa da história, sobretudo de *sua própria história narrada*, de sua relação com o mundo por meio da experiência subjetiva que permite, ao leitor, enxergar tudo e a todos sob a perspectiva do narrador, o que faz com que este esteja, todavia, “quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Sendo assim, a nomenclatura que melhor abarca a configuração do narrador de *Estorvo* é a concernente ao tipo autodiegético. Essa tipologia designa uma atitude narrativa específica:

²⁶ A definição e as características do narrador heterodiegético serão desenvolvidas na análise do narrador de *Benjamim*.

Aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. Essa atitude narrativa arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas decorrentes do modo como o narrador autodiegético estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância, etc. (REIS, 1987, p. 118)

Doravante, substituiremos a expressão ‘primeira pessoa’ pelo termo autodiegético para nos referirmos à tipologia do narrador do primeiro romance de Chico Buarque.

Côncios dos pormenores técnicos e teóricos acerca do estatuto do narrador, voltemos, agora, nossa atenção e análise para alguns aspectos atinentes ao narrador-estorvo buarquiano. Como já dissemos, o narrador-anônimo inicia o romance ao fugir obcecadamente do homem que ele observa através o olho mágico. Essa visão insólita e inusitada de um homem ‘conhecido, mas muito difícil de reconhecer’, logo no limiar da narrativa, açulando o desencadeamento de todo o conjunto de acontecimentos que constitui o cerne de *Estorvo*, proporciona dois apontamentos peculiares: o *eco kafkiano* perceptível no romance de Chico Buarque. É bastante comum a existência de um acontecimento insólito, estranho ou extraordinário no início das narrativas de Kafka que acaba por deflagrar os acontecimentos posteriores: a transformação estrambólica sofrida por Gregor Samsa em *A metamorfose* (1915); o processo misterioso, e sem motivo, ao qual é submetido Josef K., um exemplar funcionário de banco, na manhã em que completa 30 anos, em *O processo* (1925) e o caso de Joseph K., um jovem agrimensor ao qual lhe é dada a tarefa de ir a um castelo desempenhar suas funções, mas se atordoia ao notar a aparente impossibilidade de se chegar ao seu destino, em *O castelo* (1926). Em todas essas obras de Kafka, logo no limiar, há um elemento incomum e obscuro que impulsiona o desenvolvimento da narrativa, sem que haja uma elucidação final e satisfatória para o insólito elemento introito, tal como ocorre em *Estorvo* que, além da conjuntura inicial estranha, seu desfecho difuso não permite ao leitor dilucidar a identidade, a razão ou mesmo a factualidade do homem que o narrador vê através do olho mágico. Não se conhece a identidade do sujeito, seus objetivos, a razão de ele ali estar, se a sua existência é veraz. É o incógnito, o incognoscível, que engendra— e movimenta— a diegese, e seu desfecho não depende da resolução ou da revelação do elemento estranho; deste modo, é provável, para não aderir ao radicalismo e dizer que é indubitável, que as linhas de *Estorvo* estejam impregnadas, encharcadas, de vestígios literários kafkianos. O segundo apontamento, mais lacônico, consiste na probabilidade de uma relação especular entre o narrador e o homem visto pelo olho mágico. Passagens como “mas enquanto estou ali ele não toca a campainha, não olha o relógio, não acende um cigarro, não tira o olho do olho mágico” (BUARQUE, 1991, p. 8) permitem ponderações que insinuem que o homem observado pelo

narrador, estático aos seus olhos, seja uma visão deformada de si, como se olhasse a si mesmo em um espelho roto. O acontecimento ulterior em que o narrador acompanha os passos do incógnito homem da janela de seu apartamento não necessariamente funciona como uma refutação à relação especular, visto que *Estorvo* é um romance em que pululam delírios e devaneios vindos de seu narrador, a narrativa se fundamenta na incerteza, na hesitação e na credibilidade friável no discurso do narrador, assim, quaisquer relatos oriundos dele podem ser maquinações de sua verve desatinada. Ademais, observamos, também, uma relação especular notória entre os gêmeos traficantes do sítio abandonado pela família do narrador. Quando este retorna ao sítio para trocar por maconha as joias que ele roubou da irmã, há passagens que endossam o fator especular: “começo a ouvir uma desavença que não entendo, mas sei que se dá entre dois gêmeos; discutem com vozes tão idênticas que parecem vozes de um só homem em contradição” (BUARQUE, 1991, p. 75), além de momentos em que os gêmeos agem como se fossem seres simetricamente dicotômicos, cujas ações são polarizadas e opostas um do outro²⁷.

Outro aspecto singular do narrador-anônimo é a sua *estranheza*. A sua natureza narrador-sujeito-estranho. Vejamos a sua configuração enquanto indivíduo fictício: O narrador-estorvo é um sujeito que não trabalha, não é casado— embora já tenha se envolvido em um casamento conturbado—, não mantém uma relação normal e harmoniosa com sua mãe, parece ter apreço pela solidão—“já gostava mais da casa sem minha mulher” (BUARQUE, 1991, p. 41), praticamente é sustentado por periódicas doações feitas pela irmã, além de alimentar um lúbrico e sórdido desejo incestuoso por ela²⁸, não tem uma vida profissional ativa; apático, não lhe acabrunha a atonia, agrada-lhe “ficar suspenso no tempo” (BUARQUE, 1991, p. 85), contando milhares de azulejos em uma piscina alheia e possui um círculo social exíguo, na verdade, o relato do narrador nos revela a existência de uma única

²⁷ À guisa de exemplo, citamos: “um dos gêmeos abre a minha porta e me arranca do camburão. O outro me ampara, levanta a minha camisa e afaga o meu peito, bole nos meus mamilos (...) O primeiro gêmeo vira meu rosto com as duas mãos, enfia os mindinhos nos meus ouvidos e faz pressão, como se quisesse uni-los dentro do meu crânio. O segundo nos aparta, encosta-me numa árvore, e penso que vai me beijar na boca quando rebenta uma rajada de metralhadora dentro do trailer” (BUARQUE, 1991, p. 146-147). Existe uma antinomia comportamental que torna os gêmeos opostos, antinômicos, simulando a imagem ao contrário, invertida, que vemos pelo espelho.

²⁸ Se lermos, com o esmero que uma obra literária exige, as entrelinhas de *Estorvo*, algumas interpretações podem ser aventadas a partir das brechas de significação presentes na tessitura textual: uma delas é precisamente o desejo incestuoso que o narrador-estorvo cultiva por sua irmã. Há diversas passagens que nos servem de embasamento, desde o singular olhar atento do narrador ao movimento sinuoso do corpo de sua irmã: “minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, e por baixo do *peignoir* de seda há apenas movimento” (BUARQUE, 1991, p. 18) a momentos de insinuações mais percucientes como “e pelo espelho a veria a ponto de despir o maiô cor de vinho (...) e desejasse despir-se distraidamente para mim” (BUARQUE, 1991, p. 64), “ando pelo setor dela e roço camisolas, véus, vestidos, balanço mangas de sedas” (BUARQUE, 1991, p. 65).

amizade, porém, aparentemente rompida após desentendimentos entre o narrador e seu amigo. Podemos asseverar que “estamos diante de um personagem desorientado e transtornado, com percepções confusas e distorcidas sobre as coisas da vida em geral” (CARVALHO, 2014, p. 18), um sujeito categoricamente estranho. Em todos os ambientes pelo qual transita, e aqui devemos pensar no sítio da família, na loja onde a ex-mulher trabalha, na casa da irmã, o narrador-estorvo é visto como um ser estranho, incomum, alguém que deve ser evitado. Um momento significativo que expressa essa visão do narrador-estorvo como um indivíduo excêntrico, atípico, desorientado e estranho é aquele em que consegue acesso à festa celebrada na casa de sua irmã e começa, mesmo nesse ambiente comum a ele, a sua caminhada aparentemente desnorteada e ao léu. Observando e divagando acerca do que vê, o narrador é identificado pelo seu cunhado e um amigo que acompanha o marido de sua irmã. Neste momento, o narrador é apresentado pelo cunhado como um ser estranho, desatinado, uma espécie de ovelha negra da família: um membro desajustado cujo trajeto existencial, suas ações e pensamentos, destoa e desvia-se do padrão comportamental do restante da família. Ele se torna um objeto estrambólico a ser contemplado devido a sua estranheza, e ainda lhe é imputada a culpa pela expugnação do sítio pelas mãos dos traficantes:

Meu cunhado me alcança com o amigo grisalho, a quem me apresenta dizendo ‘é esse’. O grisalho diz que é sempre assim, que em toda família que se preze existe um porra-louca. Meu cunhado quer me defender e diz que sou meio artista, dá-me um soco nas vértebras e diz ‘não é mesmo’? Diz que o amigo tem uma casa de campo vizinha ao nosso sítio, mas desistiu do veraneio porque a região anda muito mal frequentada. Diz que o amigo diz que deixei nosso sítio virar um antro de vagabundos. (BUARQUE, 1991, p. 61)

O *porra-louca*, no nosso caso, o narrador, é o indivíduo estranho, que não se adapta aos ditames da normalidade impingidas pela sociedade. O filósofo Zygmunt Bauman, em *O mal-estar da Pós-Modernidade* (1997), no capítulo *A criação e a anulação dos estranhos*, apregoa que os seres estranhos são aqueles que tendem a constranger padrões sociais, distorcer a normalidade vigente e obscurecer aquilo que é perspicuo, normal ou aceitável numa comunidade. Basilarmente, os estranhos são sujeitos que transgridem parâmetros estéticos, religiosos, sociais, morais: o estranhamento é deflagrado quando a mundividência do sujeito avia uma dissensão com o comum, ao entrar em colisão com o comportamento normativo dos demais. O estranho, mais do que se manter num movimento infenso à sociedade, desloca-se à margem dela, num *locus* paralelo que o torna estrambólico. Cada sociedade produz, seguindo o pensamento de Bauman, suas próprias espécimes de seres estranhos e nenhuma delas

consegue ab-rogar a essa *linha de produção*, mormente porque, na diversidade imensurável das sociedades, *é comum* que haja indivíduos *não comuns*. O excerto a seguir é esclarecedor:

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo— num desses mapas, em dois ou em três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido— então cada sociedade produz esses estranhos. (BAUMAN, 1998, p. 27)

Todas essas *funções* dos estranhos na sociedade nos impelem a discerni-los como ‘elementos’ que engendram certo incômodo, tornando-os passíveis de serem relegados ou enjeitados pelo conjunto de indivíduos que são considerados como pertencentes ao diapasão social de normalidade. Os estranhos exalam “incerteza onde a certeza e clareza deviam ter imperado” (BAUMAN, 1998, p. 28), a excentricidade desconcertante deles instila, na sociedade, uma vontade beligerante, uma necessidade de combate: uma guerra em torno da constituição da ordem e da clareza, uma restauração forçosa dos estereótipos do que se depreende por normal. Bauman externa duas estratégias distintas desenvolvidas, através da história, para lidar com o indivíduo estranho:

Nessa guerra, duas estratégias alternativas, mas também complementares foram intermitentemente desenvolvidas. Uma era *antropofágica*: aniquilar os estranhos *devorando-os* e depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia. Era esta a estratégia da *assimilação*: tornar a diferença semelhante(...) A outra estratégia era a *antropoêmica*: *vomit* os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro. Era essa a estratégia de *exclusão*— confinar os estranhos dentro das paredes visíveis dos guetos, ou atrás das invisíveis, mas não menos tangíveis, proibições da comensalidade, do conúbio e do comércio²⁹; purificar— expulsar os estranhos para além das fronteiras do território administrado ou administrável; ou, quando nenhuma das duas medidas fosse factível, destruir fisicamente os estranhos. (BAUMAN, 1998, p. 29, grifos do autor)

Trazendo a reflexão para a sociedade coeva, Bauman ainda acrescenta a expressão *destruição coletiva*, como um complemento às estratégias apresentadas, um método de obliteração cultural e física do sujeito diferente e estranho que destrói simultaneamente a um processo de construção, demolir e erigir, mutilando enquanto corrige. Usando como esteio as

²⁹ Para esse termo, Bauman reserva um comentário especial acerca do seu uso, no contexto em que se encontra: utiliza-o empregando a sua acepção primeira, ou seja, “de relacionamento social, intercâmbio de emoções, ideias etc.” (BAUMAN, 1998, p. 29)

exposições conceituais de ambas as estratégias, podemos apontar a segunda como método que se impõe ao narrador de *Estorvo*. Lembremos que, além de sentir deslocado e desnorteado, o que explica a constante movimentação atoleimada do narrador, a sua presença é quase sempre preterida, tomada como desagradável: ele é expulso do sítio da família, os funcionários impedem a sua entrada na loja em que a ex-mulher trabalha, os seguranças relutam em permitir seu acesso à casa da irmã. Como indivíduo estranho, o narrador-anônimo é socialmente banido, expulso das engrenagens sociais que movem as relações entre as pessoas, sua voz é abafada, sufocada, todos os seus friáveis relacionamentos são fragmentados e problemáticos, a sua deambulação desenfreada e sem rumo é um dos indícios da exclusão social que lhe é impingida. A multidão, a sociedade, obstrui o seu percurso, e o narrador se reconhece como um estorvo, um estranho, objeto-estrovenga num *locus* social inóspito a sua *diferença* enquanto sujeito: “vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incomodo no caminho da multidão” (BUARQUE, 1991, p. 115). O estranhamento desencadeado pela figura do narrador culmina no aniquilamento físico de seu próprio corpo estranho, quando, no capítulo derradeiro da diegese, ele é esfaqueado por um desconhecido enquanto corre em sua direção, sentindo uma gratidão indébita, inexplicável, em mais um de seus atos excêntricos: “recebo a lâmina inteira na minha carne, e quase peço ao sujeito para deixa-la onde está; adivinho que à saída ela me magoará bem mais que quando entrou” (BUARQUE, 1991, p. 151). Se a estratégia antropológica, a de exclusão e banimento, pondo à margem da sociedade, não foi plenamente proficiente, resta, como antídoto ao estranho, a sua total aniquilação.

Além das estratégias definidas por Bauman, há de se mencionar que a figura do estranho cultiva dois tipos de olhares e de impressões distintas, uma de relativa aceitação do ser estranho e a outra de total enjeitamento, dependendo do *locus* e da classe sociais em que o indivíduo estiver inserido. É, claro que, dito isso, o argumento de Bauman acerca da natureza do estranho, lembremos, “o que faz certas pessoas estranhas e, por isso, irritantes, enervantes, desconcertantes e, sob outros aspectos, ‘um problema’, é sua tendência a obscurecer e eclipsar as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas” (BAUMAN, 1998, p. 37), pode suscitar alguma discrepância conceitual, afinal a ideia primordial é a que consiste num efeito de estranhamento que se propala, homoganeamente, por toda a sociedade, sem distinção, relativização ou estratificação. Contudo, o próprio Bauman externa e analisa esse olhar diferenciado que os indivíduos de uma determinada sociedade, todas elas produzem seus estranhos, lançam sobre os considerados diferentes. E como essa retórica baumaniana se

revela consentânea à configuração do narrador de *Estorvo*, optamos por aquiescermos às suas premissas.

As relações de poder, as classes sociais, interferem contundentemente na maneira como o estranho é visto. É a posição e o *status* do sujeito na sociedade que determinarão a maneira como ele vê aquele que transgredir os padrões da normalidade. Segundo Bauman, referindo-se aos indivíduos mais socialmente privilegiados:

Para alguns moradores da cidade moderna, seguros em sua casa à prova de ladrões em bairros arborizados, em escritórios fortificados no mundo dos negócios fortemente policiado, e nos carros cobertos de engenhocas de segurança para levá-los das casas para os escritórios e de volta, o ‘estranho’ é tão agradável quanto a praia da rebentação, e absolutamente não é viscoso. Os estranhos dirigem restaurantes, prometendo experiências insólitas e excitantes para as papilas gustativas, vendem objetos de aspecto esquisito e misterioso, apropriados como assuntos de papo na próxima festa, oferecem serviços que outras pessoas não se rebaixariam ou se dignariam a oferecer, acenam com guloseimas de sensatez, revigorantemente diversas da rotina e da chateação (...) inequivocamente, os estranhos são fornecedores de prazeres. Sua presença é uma interrupção do tédio. (BAUMAN, 1998, p. 41)

O estranho, neste caso, proporciona uma suspensão da rotina monocórdia, sendo interessante exatamente pelo seu exotismo e excentricidade, pela capacidade de permitir acesso a experiências incomuns, pela possibilidade de se experimentar momentaneamente o mundo difuso e extravagante do diferente. Ele oferece uma espécie insólita de prazer. Dissemos momentaneamente porque esse grupo de indivíduos de classe social mais elevada, imbuído de uma maior liberdade de escolha pautada em seu capital, pode simplesmente sustar o contato com os estranhos e seus serviços tão logo “já não tragam prazer” (BAUMAN, 1998, p. 41). Quando sua estranheza atinge um patamar incômodo, ou começa a atenuar, esses sujeitos podem livrar-se deles com facilidade. Esse é o tratamento que o narrador de *Estorvo* recebe quando transita entre as camadas sociais mais abastadas, como as de sua família, por exemplo. Em suas idas à casa da irmã, a sua presença é tratada como algo inusitado, uma interrupção efêmera do fastio rotineiro, mesmo sendo um estorvo ou ‘obscurecendo os parâmetros da normalidade’. Notamos, por exemplo, um ligeiro *prazer* existente, assinalado pelo sorriso que o narrador conjectura no rosto da irmã, na concessão do cheque que ela faz para ele, de um dinheiro que não lhe fará falta: “ela preenche o cheque e seus cabelos castanhos não me permitem ver se está mesmo sorrindo, nem se esse sorriso quer dizer que eu sou um pobre diabo” (BUARQUE, 1991, p. 17); na perspectivista do cunhado que o categoriza, num estado eufórico, de ‘*porra louca*’, tornando-o um objeto estranho a ser

admirado por sua extravagância; as investidas da amiga magrinha da irmã do narrador, que o assedia em busca de um prazer *diferente* que só um estranho poderia lhe conceder, elidindo a monotonia de suas relações normais: “abraça-me, comprime suas coxas contra as minhas (...), desembaraço-me, procuro a saída, mas ela grita ‘olha!’. Abre dois botões do *tailleur*, vai descobrindo o seio esquerdo e diz ‘você não me conhece” (BUARQUE, 1991, P 66-67). Para esses indivíduos que podem controlar suas relações sociais, e pertencem a uma classe elevada, o estranho é um artifício contra o fastio, uma panaceia efêmera que pode ser descartada tão logo começa a incomodar.

Em contrapartida, para outra parcela da sociedade, os estranhos são constantemente um problema, um a mais entre todas as outras mazelas sociais. Acerca desse grupo de indivíduos, os menos favorecidos, que carecem de apanágios e de poder, Bauman os compreende como aqueles que, tendo uma liberdade de escolha mais restrita e escasseadas as suas possibilidades de eludir-se ao que lhes desagrade, lidam com o estranho com mais truculência, tomando-o como um inimigo, um incômodo ao qual não se pode escamotear tão facilmente como ocorre com os indivíduos mais abastados. Trata-se de “pessoas incapazes de escolher com quem elas se encontram e por quanto tempo, ou de pagar para ter suas escolhas respeitadas; pessoas sem poder, experimentando o mundo como uma armadilha, não como um parque de diversões” (BAUMAN, 1998, p. 41). Percebemos essa dinâmica quando o narrador-anônimo transita pelos espaços sociais marginalizados, habitados por pessoas cuja estratificação social não detém nenhum prestígio, geralmente sendo tão preterida e inferiorizada como a própria figura do estranho.

O melhor exemplo que podemos apresentar são as passagens do narrador no sítio da família que, durante a diegese de *Estorvo*, está tomado por sujeitos marginalizados, pobres ou desfavorecidos: de crianças e trabalhadores de plantação de maconha a traficantes. Mesmo nesse espaço em que o narrador deveria se sentir bem recepcionado e adaptado, visto que todos ali vivem à margem da normalidade da sociedade, ele é relegado, sua presença ali é vista com antipatia e animosidade. À guisa de exemplo, dois excertos. Quando o narrador é expulso do sítio, em sua primeira passagem por lá: “O chefe enfia a mão no forro do casaco de couro, vai sacar alguma coisa ali de dentro. Saca um relógio antigo tipo cebola, e diz que tenho cinco minutos para sumir do mapa” (BUARQUE, 1991, p. 33). Após levar as joias que furtou da irmã para os traficantes do sítio e trocá-las por uma mala recheada de maconha, o narrador recebe um aviso que sintetiza a aversão que sua presença engendra entre as pessoas que habitam o sítio: “mas diz também que ele e o gêmeo dele são de opinião que, se eu não quiser tomar muita porrada, é melhor dar um tempo noutra freguesia” (BUARQUE, 1991, p.

93). Se entre os indivíduos que têm poder, socialmente privilegiados, o estranho é observado, não obstante a sua índole incômoda e problemática, como uma interrupção do tédio, concedendo um prazer fugaz e que pode ser descartado, para os marginalizados, sem acesso ao poder, o estranho é um problema ainda mais relevante e assolador, produzindo um cenário soturno em que “o fraco encontra e enfrenta o fraco” (BAUMAN, 1998, p. 42), amiúde, sem terem consciência de que, na espúria hierarquia social, ambos são vistos como um óbice.

Do estranho ao onirismo e à especulação. Voltemos nossa atenção, doravante, para um dos aspectos mais relevantes em *Estorvo*, e também na maioria das narrativas buarquianas: a diegese onírica e especulativa que conduz o universo ficcional do romance de Chico Buarque. O narrador-anônimo de *Estorvo* protagoniza um estilo narrativo assaz difuso, trôpego e que oscila frequentemente entre o real e o sonho, o delírio e a especulação. O ritmo da narrativa é constantemente interrompido, engendrando frestas textuais que são preenchidas ora por especulações por parte do narrador, ora por suas digressões e seus sonhos que, na maioria das vezes, ocorrem apenas no interior de sua mente. Em alguns casos, porém, o amálgama entre o plano da ação e o plano onírico é tão intrincado que se torna uma tarefa laboriosa afirmar se o que foi narrado ocorrera ou não, desconcertando o leitor, estiolando suas certezas acerca daquilo que lê e dificultando a secessão entre a sucessão de fatos objetivos do romance e os arroubos cometidos pelo narrador-estorvo, cuja especificidade narrativa parece consistir em relatar “um ato que pode não ter sido” (BUARQUE, 1991, p. 66). Narrar aquilo que poderia ter ocorrido, mas que não ocorreu, o que nos lembra a distinção entre o poeta e o historiador, defendida por Aristóteles³⁰ em sua *Poética*.

O narrador de *Estorvo* é um caso basilar da mescla entre as taxionomias narrador-protagonista e onisciência seletiva restrita, pensando, aqui, na taxionomia estabelecida por Norman Friedman³¹. Por ser um narrador imbuído de uma perspectiva mais restrita, preconizando o aprofundamento de seus estados anímicos e mentais, é natural que ocorra

³⁰ É claro que o termo literatura propínquo ao nome de Aristóteles constitui um anacronismo. A arte literária carecia de um nome técnico na época e que Aristóteles vivia; na verdade, o próprio filósofo se referia a ela como “a arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas” (ARISTÓTELES, 2014, p. 19), sem nomeá-la. No que concerne à distinção entre o poeta e o historiador, Aristóteles argumenta que “a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer” (ARISTÓTELES, 2014, p. 28), considerando a Poesia mais filosófica e elevada do que a História. A dinâmica da diegese do narrador de *Estorvo* segue estritamente o *modus operandi* do poeta aristotélico, inclinando-se a narrar, entre especulações e delírios, fatos que poderiam ter ocorrido, mas que são apenas oriundos de sua verve.

³¹ Norman Friedman, no texto *O ponto de vista na ficção* (2002), erige uma classificação da perspectiva narrativa em oito termos: onisciente sem intrusão e onisciente com intrusão; eu-herói e eu-testemunha, ambas com narradores-personagens; onisciência seletiva múltipla e restrita; e modo dramático e modo câmera. A onisciência seletiva, classificação menos comum, oferece uma visão limitada a apenas uma personagem, dramatizando seus estados mentais e podendo mesmo distorcer a lógica comum da sintaxe e do discurso. Assemelha-se ao que chamamos fluxo de consciência.

dissensões entre o tempo do discurso e o tempo da diegese—em *Estorvo*, tais discrepâncias são demarcadas precisamente pelas rupturas da narrativa por intermédio dos devaneios e das especulações aviadas pelo narrador-anônimo. Tais rupturas podem ser classificadas como anacronias, ‘as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa’ (GENETTE, 2017, p. 94), representadas pela analepse, um recuo no tempo, e pela prolepse, uma antecipação do discurso; ou como anisocronias, efeitos de ritmo, na linguagem de Genette, que “fazem variar a velocidade do relato” (SOARES, 2007, p. 50) e se desdobram em resumos e elipses que aceleram a narrativa ou digressões, os “comentários paralelos que suspendem o desenvolvimento da diegese” (SOARES, 2007, p. 51), que diminuem o ritmo da narrativa. Ainda que haja anacronias em *Estorvo*, algumas analepses às quais o narrador recorre a fim de relatar como conheceu sua ex-mulher ou minuciar fatos relativos à sua infância, são as anisocronias que mais nos interessam, pois é por meio delas que ocorrem os discursos oníricos e especulativos do narrador, desacelerando o ritmo da narrativa. É relevante ressaltar, pensando nas anisocronias, que a total convergência entre tempo de narrativa e tempo de diegese é uma impossibilidade textual. Ou seja, a narrativa isócrona, aquela alicerçada num hipotético grau zero, em que teríamos uma “narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem diminuições, na qual a relação duração da história/comprimento da narrativa ficasse sempre constante” (GENETTE, 2017, p. 153) não existe e ‘não pode existir a não ser a título de experiência de laboratório’ (GENETTE, 2017, p. 153).

Em *Estorvo*, o plano sequencial da narrativa susta sob alvedrio do narrador, a ação, então, é refreada, e avultam dois tipos de desdobramentos, como já expusemos, a especulação e o onirismo. Encetemos pelo discurso especulativo do narrador de *Estorvo*. Neste caso específico, vemos o narrador interrompendo o fluxo contínuo da narrativa para iniciar algumas especulações sobre fatos de sua vida ou sobre aquilo que ele está vivenciando. O primeiro exemplo, bem no limiar do romance, consiste numa passagem em que o narrador empreende uma fuga do homem que ele acredita ver através do olho mágico. Ao sair de seu condomínio, sem nem mesmo observar seu apartamento no sexto andar, ele rompe o plano objetivo da ação narrativa, cedendo espaço para um conjunto de conjecturas acerca das possíveis ações do homem do qual ele foge:

Não preciso olhar o sexto andar para saber que ele me vigia da minha janela. *Verá* que aperto o passo e sumo correndo na primeira à esquerda. E *chamará* o elevador, e *chamará* o táxi, mas não *convencerá* o motorista a me perseguir na contramão. *Tentará* uma paralela, mas eu emboco no túnel, alcanço outro bairro, respiro novos ares. *Empacará* no trânsito e eu subo as encostas, as prateleiras da floresta, as

ladeiras invisíveis com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira. (BUARQUE, 1991, p. 11, grifos nossos)

Na verdade, nenhum dos fatos relatados pelo narrador, neste excerto, aconteceram objetivamente, são apenas ilações sobre aquilo que seu perseguidor poderia ter feito. O trecho “não preciso olhar o sexto andar para saber que ele me vigia da minha janela” é sintomático porque revela um tipo de narrador que conhece através de sua imaginação³², de suas veleidades, daquilo que ele é capaz de inferir. Outro detalhe significativo, que enfatizamos na citação, é o modo verbal no futuro do presente, asseverando a ideia de que nada realmente se sucedeu. Geralmente, o narrador recorre a essa modalidade verbal para suas especulações, optando pelo futuro do pretérito para seus delírios oníricos.

Outro exemplo interessante dessa estética da narrativa especulativa é o momento em que, seguindo desnordeado e ao léu, com uma mala abarrotada de maconha, o narrador pondera deixá-la na casa de sua mãe:

Da boca do túnel, o lugar mais próximo que conheço é a casa de minha mãe. Acho que ela não se incomodaria se eu deixasse a mala por uns tempos num daqueles guarda-roupas. No quarto do meio, onde mamãe nunca põe os pés, há um armário de parede inteira com as coisas do meu pai, as fardas brancas, os ternos príncipe-de-gales, capotes de lã, um smoking, um summer-jacket e uns sapatos de cromo alemão que eu até tentei herdar, mas ficaram grandes. Se eu enfiar a mala naquele armário, mamãe nem vai saber. É claro que qualquer dia ela pode acordar nervosa, e decida promover uma faxina geral, e desande a arejar os todos os cômodos, e abra sem querer o armário que ela já havia esquecido, cheio de umas roupas que para ela não existiam mais. Talvez ache ridículas aquelas fardas, aquele uniforme de gala, ridículos todos aqueles ternos do mesmo padrão, talvez ela ache papai ridículo. Talvez fique com raiva e chame o porteiro, e mande jogar tudo no incinerador, a mala seguindo junto. Talvez fique com pena e resolva doar tudo para um bazar de caridade, as freiras estranhando aquela mala horrorosa no meio do espólio do meu pai. Penso na mala aberta no claustro, penso nas carmelitas em semicírculo, contemplando a maçaroca. E então me vejo chegando ao endereço de minha mãe, passando entre os pilotis de mármore verde do edifício que já foi suntuoso, à beira-mar. (BUARQUE, 1991, p. 98-99)

As passagens mais longas grifadas em itálico representam o momento inicial de ruptura da narrativa, em que ela cede espaço para as especulações do narrador, e, no fim, demarcam a retomada da ação por parte do narrador. O percurso que ele realiza até a casa de sua mãe é elidido da narrativa objetiva: o trajeto é ocupado por suas inferências sobre o suposto dia em que sua mãe fará uma faxina e encontrará a mala recheada de maconha num armário e vai

³² Em um excerto semântica e estruturalmente similar ao que utilizamos, podemos corroborar nosso argumento: “eu não precisaria entrar para saber como era o quarto dela, pois já imaginava conhecê-lo intimamente” (BUARQUE, 1991, p. 63). ‘Não preciso olhar’, ‘não preciso entrar’ ‘para saber’, o narrador sabe pelo que imagina: o empirismo e o conhecimento objetivo são preteridos pelo narrador, o conhecimento advindo de sua imaginação já lhe basta, ainda que não seja fidedigno.

doá-la a um bazar de caridade. O narrador-estorvo cria pequenas ficções que tencionam prever o comportamento de sua mãe. Trata-se de um cenário ficcional peculiar em que a narrativa sofre um corte abrupto em sua sequência de ações, criando uma fresta favorável às especulações do narrador, e, então, o plano da ação narrativa se transfere para sua mente: tudo o que ocorre se resume a uma criação mental do narrador. Quando a diegese é objetivamente retomada, o narrador já se encontra em outro local, totalmente distinto daquele em que estava antes da divagação, o que pode confundir e atordoar o leitor menos atento. Existem muitos outros exemplos que podem ilustrar a tendência, em *Estorvo*, a uma narração conjectural, o romance em si oscila, com frequência considerável, entre o que verdadeiramente se sucede na diegese e o que só existe no interior da conturbada densidade psicológica do narrador. Todavia, necessitamos compenetrar-nos em outra tendência tão marcante em *Estorvo*: a narrativa onírica.

Quando mencionamos narração onírica estamos nos referindo a um relato, muito característico do narrador de *Estorvo*, que perfaz caminhos textuais sinuosos entre o sono e a consciência: tão intrincados e difusos que é bastante comum não sabermos se o que foi narrado aconteceu no plano objetivo da diegese ou apenas no plano subjetivo, numa miscelânea caótica de alucinações e delírios que turvam a narrativa. Imaginemos, por um instante, duas linhas paralelas que seguem concomitantemente para frente. A primeira é o discurso, a narrativa em si, “que se organiza como sucessão de palavras e frases” (SOARES, 2007, p. 50); a outra se refere à diegese, à “realidade definida e representada pela narração, como mundo existente” (SOARES, 2007, p. 44). Embora a linha do discurso se mantenha sempre para frente, em *Estorvo*, a linha atinente à diegese, em variados momentos, realiza uma suspensão de seu caráter linear, mas não toma um movimento retrógrado, tal como no fenômeno da analepse, muito menos se antecipa, como no caso da prolepse, anacronias comuns nos romances: o movimento, infundido pelas demasiadas digressões diegéticas aviadas pela figura do narrador, passa a ser espiralado, proteiforme, desacelerando consideravelmente o ritmo e a velocidade da narrativa, uma lídima anisocronia, como já explicitamos. Esse movimento que serpenteia, divaga, entre alucinação e realidade é a característica *sui generis* de *Estorvo*, a marca textual que prepondera nas engrenagens diegéticas do romance.

Ora, se as convicções realmente não têm direito à cidadania nos estudos acadêmicos e científicos, como escrevera, com equidade primorosa, o filósofo alemão Friedrich

Nietzsche³³, mais do que elaborar uma proposição teórica acerca da especificidade discursiva de *Estorvo*, necessitamos de comprovações textuais congruentes que sirvam de esteio à nossa teoria. Voltemos, pois, ao texto literário buarquiano expendendo algumas exemplificações pontuais relacionadas ao onirismo impregnado nos relatos do narrador.

Um dos primeiros devaneios—ou narrativas oníricas— do narrador manifesta-se logo na primeira ida ao sítio de sua família, no instante em que ele está tentando adormecer— lutando contra a insônia—, num estado atípico em que seu “corpo está dormente” (BUARQUE, 1991, p. 28). Imerso na renitente obsessão por uma fuga que o leva a perambular a esmo, escamoteando, com avidez, da figura misteriosa do homem do olho mágico, cuja existência concreta nunca é corroborada, o narrador inicia uma sequência atribulada de divagações acerca da suposta identidade do homem que o persegue, enquanto sua consciência oscila vertiginosamente entre o sono e a vigília. Neste momento nebuloso da consciência, o narrador aventa uma miríade de identidades e tenta associá-las ao homem do olho mágico: ora é um amigo, ora o proprietário do apartamento, ora o advogado que vai cobrar uma dívida, ora o namorado da ex-mulher e finaliza ponderando ser o amante argentino de sua irmã, sendo este último um indivíduo cuja existência se restringe apenas à verve do narrador. O plano da ação narrativa susta e cede espaço para os devaneios oníricos e digressivos do narrador de *Estorvo*. Vejamos a supramencionada passagem:

Semilesado, o cérebro não tem boas ideias, e é incapaz de resistir à chegada do homem do olho mágico, por exemplo, que pode ser um amigo que perdi de vista, e que viria falar de assuntos vencidos, e que não suportaria a minha indiferença, e que, se fosse um sonho, arrancaria exasperado a própria barba e não teria queixo, convertendo-se no proprietário do imóvel que vem cobrar o aluguel. Mas ainda não é sonho e nada devo ao proprietário, pois minha irmã é avalista, adiantou seis meses a título de fiança, e quando mamãe morrer, meu quinhão na herança não paga o que devo à mana, por isso ela pode ter dado meu endereço a um advogado, um oficial de justiça, um tabelião barbudo no olho mágico. Estou para ingressar no sonho quando lembro que quem tem meu endereço é minha ex-mulher, deixei recado na casa dela, uma mensagem formal, aliás um comunicado irônico, aliás um aviso áspero, e minha ex-mulher nem iria anotar meu endereço na agenda, para quê?, para dar ao homem do olho mágico que pode ser seu namorado, e imagino aquele homem de terno e gravata e barba na cama da minha ex-mulher. Um namorado dela, o que viria cobrar de mim, conselhos?, pensão?, confidências?, satisfações? Um ciumento retroativo? Um amante argentino da minha irmã, de cabelos escorridos, terno marrom e gravata, girando no topo da escada com minha ex-mulher? Aos poucos, os pensamentos amontoados na cabeça vão se acomodando, bem ou mal se encaixam uns nos outros, e é um consolo quando cessa o atrito dos pensamentos, e vai se

³³ Mais estritamente, a fala de Nietzsche, extraída da monumental *A gaia ciência* (1882), toma essa forma textual: “na ciência as convicções não têm direito de cidadania, é o que se diz com boas razões” (NIETZSCHE, 2012, p. 208). Numa época em que alguns indivíduos optam por questionar dados científicos e estudos acadêmicos recorrendo ao senso-comum, às suas próprias convicções destituídas de um apuro acadêmico e técnico, concitados por uma animosidade pelo conhecimento, o excerto de Nietzsche se mostra assaz coetâneo e necessário.

fechado a cabeça, apertando-se nela mesma, a cabeça restando como que oca por fora. O sono chega como um barco pelas costas, e para partir é necessário estar desatento, pois se você olhar o barco, perde a viagem, cai em seco, tomba onde você está. (BUARQUE, 1991, p. 29-30)

‘Estou para ingressar no sonho, atrito dos pensamentos’, são passagens singulares que ilustram o estado mental delirante em que se encontra o narrador-anônimo. Num processo gradativo, ele vai inferindo a identidade do homem do olho mágico, amontoando seus pensamentos e dizendo aquilo que lhe vem à mente até que ‘o sono chega como um barco’ e o pega desatento, momento em que, enfim, o narrador adormece e o parágrafo ulterior já inicia sua trajetória na manhã do outro dia. No interior dessa diegese onírica, o leitor não tem certeza sobre a condição do narrador, se está desperto ou se está apenas sonhando, supõe-se apenas que se trata de um entre-lugar, sonho e realidade, o que torna esses discursos dúbios e não confiáveis. Toda a estrutura de *Estorvo* é construída por essa narrativa delirante, dos sonhos, como veremos em outros exemplos. Há de ser ressaltado que, nesses momentos em que a narrativa converge para um plano do onirismo e da especulação, o discurso do narrador se aproxima daquilo que discernimos como fluxo de consciência, claro, de maneira amainada, não tão densa. Sabemos que, no fenômeno do fluxo de consciência, como visto nas obras literárias, a personagem expõe “os recantos profundos da sua mente numa espécie de confiança ao leitor, sem barreiras de qualquer espécie e sem obediência à normalidade gramatical, visto que não ocorre a intromissão do consciente e suas leis” (MOISÉS, 2013, p. 318). No caso do narrador de *Estorvo*, há uma hesitação entre o consciente e o inconsciente, como já dissemos, o sono e a vigília, que produz os discursos delirantes que se assemelham, de maneira atenuada, ao conceito de fluxo de consciência, nada tão intenso e pujante, no entanto, como os que ocorrem em *Ulisses* (1922), de James Joyce ou os presentes em *A maçã no escuro* (1956), de Clarice Lispector, para citar apenas dois exemplos de fluxo de consciência em sua forma mais depurada.

O segundo exemplo ao qual recorreremos retrata uns dos paroxismos dos delírios do narrador-estorvo a ponto de não ser possível para o leitor, levando em consideração as informações fornecidas pelo texto, definir se o que ele narra é real ou oriundo de seus sonhos, embora possamos inferir, respaldando-se na excentricidade da situação, que se trate de um devaneio. Em mais uma das muitas voltas e passagens pelos mesmos locais que norteia a trajetória cíclica do narrador, ele se vê dentro de um ônibus a caminho, outra vez, do sítio de sua família. Após uma lacônica digressão que frisou as brincadeiras de sua infância e a de sua irmã, num fragmento textual carregado de tons incestuosos, o narrador repara na sua incomum

companhia de poltrona, uma *presença* pouco verossímil, porém que é narrada *como se fosse* real. Vejamos:

E já me havia esquecido da brincadeira, quando o grandalhão da janela vem desmoronando aquele corpo todo para o meu lado, numa curva bem mais aberta do que era antigamente. Não estou mais a fim daquilo, começo a achar chato. Mais uns duzentos metros, e lá vem ele outra vez. Vou reclamar, vou cutucar seu braço, mas quando olho as mãos do indivíduo, as mãos do indivíduo são de cera. Juro que parecem de cera aquelas mãos, eu nunca havia visto mãos daquela cor, a não ser as mãos cruzadas de meu pai no caixão. Olho para o rosto dele, e 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* (...) Salto do ônibus, dou quatro passos na relva, viro-me de repente e vejo a cabeça do morto no centro da janela, olhando fixo para mim. O ônibus demora a partir, *e não consigo escapar 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. (BUARQUE, 1991, p. 70-71, grifos nossos)

A presença de um defunto se caracteriza como uma situação excêntrica e insólita, um componente narrativo fantástico e absurdo condigno das narrativas kafkianas. Ao dizer que ninguém se incomoda de ver um morto ao seu lado, o narrador assinala que a conjuntura é tida como algo normal para os demais, não existindo nenhum problema em haver um indivíduo exânime dentro do ônibus. E a dificuldade de eludir-se do morto apenas assevera suas paranoias e sua inexplicável obsessão por fugir ao léu. Decerto que, mesmo o texto não definindo se foi um delírio ou um acontecimento real, consideramos essa passagem como um devaneio criado pela imaginação conturbada do narrador, outra de suas divagações que desembocam num onirismo que turva a clareza da narrativa. A falta de espanto e a ausência de estranhamento dos outros passageiros endossam a ideia de que tudo se passa apenas na mente do narrador-estorvo. O que mais surpreende, no entanto, é o fato de esse trecho ser narrado como se fosse um acontecimento real dentro do plano diegético, não havendo uma indicação textual, uma ruptura, que indique o caráter onírico ou delirante dessa passagem, exigindo do leitor uma compenetração mais esmiuçada e esmerada a fim de depreender, e distinguir, o que está se sucedendo no plano real e no plano onírico.

O derradeiro exemplo selecionado é tão sintomático quanto os outros. Se, em *Estorvo*, reiteramos, existe um movimento diegético que consiste na ideia de que “nunca sabemos se o que está sendo narrado de fato aconteceu ou se é um delírio, uma divagação sobre como as coisas poderiam ter ocorrido” (CARVALHO, 2014, p. 18), isso se intensifica, além dos exemplos expostos, na próxima passagem escolhida. Outra vez, a cena ocorre no sítio da

família, outra vez, o narrador está no limite umbroso da fronteira entre o sono e a vigília; a diegese, então, volta a sustar o plano pragmático das ações a fim de conferir espaço para o movimento espiralado do plano onírico. Enquanto passa a noite no sítio, esperando pela recompensa dos traficantes, uma remessa de maconha, por ter furtado as joias da irmã, o narrador devaneia acerca de um possível sequestro do qual estaria sendo vítima:

Passo o resto da noite rolando na cama, com a impressão de ouvir tocar um telefone ao longe. É impossível dormir com um telefone que não para de tocar ao longe (...) *Já estou dormindo quando ouço o telefone* novamente, e desta vez *imagino* que o ruivo diga ao copeiro que *é uma questão de vida ou morte*. Ou *dirá* que é a cabeça do irmão da patroa que está em jogo. O copeiro volta a bater no quarto, mas meu cunhado já *terá saído* e minha irmã não vai escutar (...) Mais um telefonema, e o ruivo vai passar a palavra a um dos gêmeos, que irá direto ao ponto; *dirá* que se não pintar a grana, o irmão da dondoca leva chumbo no meio dos cornos. O copeiro *ficará* assustado e sem ação, pois o patrão *estará* na ponte aérea, e a patroa *terá* acabado de sair sem tomar café, não se sabe para onde, dirigindo ela mesma de cabelos molhados. (BUARQUE, 1991, p. 88-89)

‘Estou para ingressar no sonho’ compunha parte do discurso do narrador-anônimo na outra citação, agora, uma passagem que carrega certa similitude semântica acerca da ‘consciência’ de seus estados delirantes surge: ‘já estou dormindo quando ouço o telefone’. O narrador narra enquanto está imerso em seus sonhos, ou, para sermos mais precisos, enquanto oscila entre o sonho e a realidade, engendrando esses discursos oníricos, atordoados, anuviadores da transparência narrativa. O tempo verbal focado no futuro reaparece reforçando a ideia de que tudo não passa de uma ilação desatinada, caótica e alucinada. A diegese de *Estorvo* se baseia mais na suposição, no ludismo das hipóteses oníricas do narrador, do que na sequência das (poucas) ações que figuram no romance. É como se tudo fosse apenas um sonho, um alucinógeno inebriante, deflagrado pela força da imaginação do narrador. O leitor mais atento e arguto poderá mesmo questionar a veracidade e a factualidade de tudo que fora narrado.

São profusos os exemplos que poderíamos extrair do romance para demonstrar como funciona—e como é tão frequente— o discurso onírico e especulativo do narrador, que constitui a força motriz da narrativa. Há ainda muitas outras passagens em que o delírio e os sonhos invadem a narrativa e põem em caráter de suspeição tudo o que é dito pelo narrador. Rapidamente, vem-nos à mente o início do capítulo quatro em que observamos o narrador relatar uma experiência de sonho no momento exato em que ela ocorre. Trata-se do *sonho* sendo narrado *dentro do sonho* em sua sucessão, e não o relato mais habitual, quando o sonho é encarado como um evento passado e sua narrativa se dá enquanto o indivíduo está desperto. Este caso corresponde a outro zênite do onirismo e da alucinação alcançado pela narrativa de

Estorvo. Em outro momento, no capítulo 6, imergido em suas divagações, o narrador recorda-se de momentos ao lado de seu amigo, esforçando-se para lembrar-se com precisão dos pés dele, convencido de que o amigo se sente lembrado, e vai, morosamente, alterando as reminiscências, argumentando que “mesmo aquilo que a gente não se lembra de ter visto um dia, talvez possa se ver depois por algum viés da lembrança” (BUARQUE, 1991, p. 81), ou pelo ‘rabo do olho da lembrança’, como declara mais à frente, sempre envolvido “na língua do seu sonho” (BUARQUE, 1991, p. 79). É interessante ressaltar que a densa divagação que catalisa a alteração das memórias do narrador constitui, em número de páginas, o mais extenso de seus devaneios, encetando na página 80 e findando na 84.

Outra ocasião em que notamos um pináculo dos processos oníricos e delirantes presentes na diegese conduzida pelo narrador ocorre no capítulo sete, quando ele narra uma hipotética morte de sua mãe³⁴. Ponderando mais uma hipótese acerca do que poderia acontecer caso deixasse a mala de maconha na porta do apartamento da mãe, o discurso do narrador realiza uma longa digressão. Nela, a mala ficaria incólume na frente da porta por dias, até que o porteiro estranharia o não recebimento da mala por parte da mãe e acionaria a polícia e os bombeiros. Com uma riqueza de detalhes impressionante, o devaneio do narrador vai construindo as cenas de uma situação mórbida: o arrombamento do apartamento, as condições em que ele se encontra e a cena em que a sua mãe é encontrada exânime dentro de uma banheira. Por fim, a polícia acharia a mala suspeita, intocada há dias, e os indícios auferidos no apartamento levariam ao seu proprietário: o filho da senhora morta, o próprio narrador.

Tantos as citações que fizemos de modo mais pormenorizado, quanto as situações elencadas acima, corroboram a ideia de um discurso especulativo e onírico na constituição do plano diegético conduzido pelo narrador de *Estorvo*, e ainda poderíamos arregimentar tantas outras, mas estaríamos apenas estendendo, desnecessariamente, o texto.

Para fecharmos nosso estudo sobre o narrador do romance inaugural de Chico Buarque, aduzimos um último apontamento sobre sua configuração narrativa: que não é somente onírica e especulativa, mas, no caso de *Estorvo*, também cíclica. A narrativa circular é um dos aspectos mais significativos presentes na estrutura do romance. Ao realizarmos um estrito mapeamento dos locais pelos quais o narrador deambula, notamos que ele transita sempre

³⁴ É uma prática bastante comum, nos romances de Chico Buarque, que os seus narradores, imersos em suas conjecturas, marasmos psicológicos e divagações, narrem mortes hipotéticas de personagens que lhe são próximos. Tal como observamos em *Estorvo*, a narrativa conjectural sobre a morte da mãe do narrador, esse fenômeno se repete, com demasiada pujança, em *Leite derramado* e em *O irmão alemão*, como veremos consoante as demais análises.

pelos mesmos ambientes, embora em conjunturas bastantes distintas, sempre impulsionado por uma obsessão que o leva a fugir desnorreadamente. Essa “fuga não vai a nenhuma parte, ou melhor, o narrador fica voltando aos mesmos lugares. São reincidências sem fim à vista, embora também não possam ser infinitas” (SCHWARTZ, 1991, p. 2). O leitor, porém, é informado, sutilmente, sobre a circularidade de *Estorvo*, antes mesmo da diegese iniciar, em um dos paratextos do romance: a epígrafe, que antecede o enredo, elenca inúmeros léxicos semelhantes em sua semântica, alguns não pertencendo à língua portuguesa, encetando e findando com o mesmo termo: estorvo. Esse conjunto de termos semanticamente similares opera como ferramentas linguísticas que endossam a ideia de óbice, de problema ou de incômodo que se associa harmonicamente ao perfil do narrador. Esse jogo presente no artifício de iniciar e terminar a epígrafe com a mesma palavra nos parece um indício bastante sutil acerca do aspecto cíclico da narrativa, observemos a epígrafe: “estorvo, estorvar, *exturbare*, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, *trouble*, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo” (BUARQUE, 1991, p. 5).

Há uma passagem em *Estorvo*, já nas linhas introitadas do segundo capítulo, que serve de síntese perfeita para o movimento circular da narrativa. Ao chegar a uma rodoviária, sentindo-se perdido, deslocado, e com um rompante de misantropia prorrompendo em si, o narrador desfere o período-síntese ideal: “Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas. E essas pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido. Volto ao banheiro, e trancado espero a hora do ônibus” (BUARQUE, 1991, p. 21). O narrador, no decorrer da trama, de modo também sutil, realmente cruza com as mesmas pessoas, ou ao menos é isso que podemos aferir por meio de seu discurso onírico. Um exemplo é a ‘preta gorda’ que aparece duas vezes, em momentos e contextos distintos, no capítulo cinco: “menos uma preta gorda com olhos esbugalhados, mas é para mim que ela olha, não para o cadáver” (BUARQUE, 1991, p. 71) e no capítulo sete: “o lugar que sobrou é um meio lugar, ao lado de uma preta gorda com cara de boa cozinheira” (BUARQUE, 1991, p. 95). Fenômeno singular que também ocorre com outros caracteres fictícios com os quais o narrador cruza.

A deambulação circular do narrador, como já expomos, tem como origem uma sensação constante de perseguição que vai desencadear a obsessão pela fuga: “eu não posso ficar aqui parado. Eu não posso me esconder eternamente de um homem que não sei quem é. Preciso saber se ele pretende continuar me perseguindo” (BUARQUE, 1991, p. 53). Esse homem que o persegue, como também já discorremos, é um indivíduo cuja existência não é ratificada em

nenhum momento da diegese, podendo ser mais uma das criações delirantes do narrador. Vale ressaltar que, além do discurso onírico e especulativo, uma das características fulcrais dos narradores buarquianos é precisamente a obsessão mórbida que os conduz e os infunde constantemente. Em *Estorvo*, ela se apresenta como essa necessidade de fuga; e, conseqüentemente, pelo fato de nem o próprio narrador saber do que foge, se é um sujeito real ou factual, ele acaba andando em círculos, visitando os mesmos locais. Esse movimento circular da diegese de *Estorvo* pode ser melhor exemplificado ao nos atentarmos ao quadro que elaboramos, afinal, fizemos o mapeamento dos lugares pelos quais passou o narrador:

Casa do narrador →	(A) Casa da irmã →	(B) Sítio da família →	(C) Loja da ex-mulher →	(D) Edifício do amigo →	(E) Casa da ex-mulher →
→	(A) Casa da irmã →	(B) Sítio da família →	(X) Casa da mãe →	(D) Edifício do amigo →	(E) Loja da ex-mulher →
→	(A) Casa da irmã →	(B) Sítio da família →	?		

Demarcamos cada local pelo qual o narrador transitou, identificando cada um com uma letra distinta. O olhar mais esmerado notará que eles se repetem continuamente. O ponto inicial é a casa do narrador, dali ele segue para a casa da irmã e para o sítio da família, que são os locais mais frequentados, como o quadro assinala. A casa da mãe é um ponto zero ou cego, onde o narrador recomeça toda a sua trajetória. O percurso termina com uma indagação para marcar o destino incognoscível de um sujeito que fora ferido por uma faca. Conjectura-se que o narrador tenha morrido, que a sua linha existencial tenha se estiolado no momento exato em que encerra a sua narração. Todavia, mesmo em um estado de lassidão e de debilidade física, “sinto um imenso cansaço” (BUARQUE, 1991, p. 152), sua sucessão de arroubos e divagações continua surgindo, e o romance chega ao seu fim com o narrador, ferido, a

especular acerca do seu próximo destino, não ensejando interromper sua fuga: ora, ele cita a casa da mãe, mas havendo alguma impossibilidade, pensa no amigo, na irmã e na ex-mulher.

Encerramos esse capítulo em que nos comparamos em nossa análise acerca da figura do narrador de *Estorvo*, comentando e refletindo sobre suas principais características, demarcando a sua especificidade estrutural e estética ao apregoar o onirismo, a especulação e a circularidade diegética como os traços textuais mais proeminentes do romance exordial de Chico Buarque. *Estorvo* é uma narrativa praticamente destituída de um enredo objetivo, difusa e nebulosa em suas formas, protagonizada por uma personagem marginalizada que se arroga de um discurso mais hipotético e conjectural do que real, especioso a ponto de ser capaz de ludibriar um eventual leitor desatento que não perceba, nas entrelinhas da tessitura textual, as alternâncias entre o plano da diegese e o plano dos sonhos e dos delírios, entre o que está de fato ocorrendo e o que poderia ocorrer segundo a imaginação do narrador. É um romance de fruição, aquele que, lembrando a reflexão teórica de Barthes, “põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado)” (BARTHES, 2013, p. 20). E *Estorvo* tende a despertar exatamente isso nos leitores: um desconforto ameaçador conforme a leitura avança, uma sensação de abandono instilada pela figura solitária e melancólica do narrador, uma dissonância ingente entre o que se espera de um romance em sua estrutura tradicional e o que de fato *Estorvo* apresenta aos leitores; talvez a leitura em si se torne precisamente um enfado, um verdadeiro e incômodo estorvo, mas isso apenas confirma que o projeto estético e ficcional pensado por Chico Buarque, na elaboração de seu romance, fora proficiente, eficaz. Essa configuração insólita e estranha que representa a especificidade de *Estorvo* não lhe é depreciativa nem contraproducente, na verdade, acreditamos que “nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono” (ADORNO, 2012, p. 63). E é esse prazer incomum, *estrovenga*, que constitui o cerne estrutural do primeiro romance de Chico Buarque. Avancemos, agora, pois o próximo narrador a ser analisado é tão peculiar e excêntrico quanto o de *Estorvo*. *Benjamim* nos espera.

3 ‘TALVEZ OS REFLETORES TENHAM DESLUMBRADO SUA VISTA PARA O RESTO DA VIDA, E ELE CAMINHE POR AÍ SEM DISTINGUIR O ROSTO DE NINGUÉM’: O NARRADOR DE *BENJAMIM*

Publicado em 1995, *Benjamim*, o segundo romance de Chico Buarque, dá continuidade às técnicas narrativas presentes na tessitura textual de *Estorvo* e apresenta um protagonista imbuído de uma configuração psicológica que se *assemelha* em demasia ao narrador do romance exordial buarquiano. No decorrer deste capítulo, conforme destrinchamos o romance de Chico, perceberemos que *Estorvo* e *Benjamim* são narrativas que preservam bastantes similitudes em sua estrutura textual, abordando temáticas afins por intermédio de narradores decadentes, desorientados e que parecem ser movidos por atos fortuitos. A estética e a conduta narrativas, que defendemos como sendo marca insigne do autor Chico Buarque, ou seja, a narrativa imersa em devaneios, delírios e digressões do narrador e o elemento obsessivo que age como força motriz do romance, reaparecem em *Benjamim*; no entanto, num nível de intensidade amainado e menos sufocante, o que nos permite dizer que, “com um protagonista menos difuso e angustiado que o de *Estorvo*, *Benjamim*, narrado em terceira pessoa, traz a mesma atmosfera em que sonho e realidade se fundem” (RIBEIRO, 2004, p. 64). A aura onírica e obsessiva que permeia toda a narrativa de *Estorvo* retorna em *Benjamim*, endossando a ideia de um universo estético e ficcional próprio do autor, construído principalmente a partir das figuras dos narradores. A similitude existente entre os dois narradores— seja aquela observável na miserabilidade e na apatia de suas vivências, na decadência existencial, na letargia perante a vida, seja no movimento nômade e fortuito de suas deambulações— permite que os identifiquemos como irmãos literários, parentes enquanto sujeitos da linguagem, que compartilham o mesmo sangue e origem literários. Rogério Pereira, em um sólido ensaio sobre os três primeiros romances buarquianos, também assinala a semelhança na constituição psicológica dos narradores de *Estorvo* e *Benjamim*, indo além da noção do parentesco literário aventada por nós e os discernindo como ‘animais de um mesmo zoológico’:

Tanto em *Estorvo* como em *Benjamim*, temos a figura do homem frágil, debilitado diante da vida. O personagem que anda a esmo em *Estorvo* reflete-se em Benjamim Zambraia. São animais de um mesmo zoológico, suas necessidades os estrangulam. (PEREIRA, 2004, p. 115).

Em suma, ambos os narradores são entidades ficcionais concernentes a um projeto fictício premeditado por Chico Buarque— afinal, a similitude entre eles não é arbitrária nem gratuita —, cujo culminar só ocorreria no romance *Budapeste*, como se o narrador desse romance fosse a versão finalizada e madura dos dois anteriores. O que se segue, doravante, são as nossas ponderações e análises acerca do narrador de *Benjamim*. É necessário ressaltar que mantivemos a metodologia analítica empregada em *Estorvo* (e que será mantida na análise de todos os romances propostos, excetuando o último). Primeiramente, dedicamos um tópico para a exposição sumária da teoria que já foi realizada sobre o romance em foco, embasando-nos em textos que nos pareceram mais pertinentes e significativos; em seguida, compenetramo-nos na figura do narrador aviando a nossa própria leitura crítica e refletindo acerca da especificidade do narrador em questão.

3.1 *Benjamim* e afins: um pouco da fortuna crítica em torno do segundo romance de Chico Buarque

O segundo romance de Chico Buarque, *Benjamim*, apresenta-se como mais contundente e menos difuso e nebuloso do que o seu antecessor, *Estorvo*. A diegese onírica faz-se presente com todas as suas turbulências narrativas e a habitual tergiversação, as obsessões do narrador tendem a executar o papel de força motriz do texto e a narrativa herda a natureza espiralada tão caótica e característica de *Estorvo*. *Benjamim*, como um representante lídimo da arte literária e de toda a polissemia inerente a ela, também propicia uma miríade de leituras críticas, interpretações e análises: sua exegese é tão diversa e plurissignificativa quanto a que vimos ao nos debruçarmos nas estruturas textuais de *Estorvo*, em outras palavras, “o mundo de *Benjamim* é tão complexo quanto o do protagonista de *Estorvo*” (CARVALHO, 2014, p. 32). O romance, no entanto, “é considerado, por alguns estudiosos, como o mais incompreendido” (DELMASCHIO, 2014, p. 83) entre os romances de Chico Buarque³⁵. Para deprender essa assertiva, a ilação mais plausível, talvez, seja a de que *Benjamim* utiliza

³⁵ A assertiva de Delmaschio não leva em consideração o romance mais recente de Chico Buarque: *Essa gente* (2019). Sua publicação ocorreu entretantes o desenvolvimento desta pesquisa e, mais especificamente, do capítulo concernente a *Benjamim*. Então, ainda não há fortuna crítica consolidada sobre o supracitado romance a ponto de assinalar *Benjamim* como o ‘mais incompreendido’, se quisermos levar em consideração um conjunto de críticas. Porém, enquanto pesquisador e especialista nos romances do Chico Buarque, e já tendo aviado a leitura de *Essa gente*, eu manteria a assertiva de Delmaschio, visto que, *particularmente*, considero *Benjamim* o mais incompreendido e concomitantemente o menos inspirado.

técnicas narrativas um tanto quanto desgastadas na tradição literária ou que suas personagens executem ações que “parecem totalmente imotivadas e gratuitas” (PAES, 1995, p.1). Da noção de incompreensão, o romance pode resvalar no rótulo de ruim, o que, de fato, não o é. Talvez seja o menos inspirado dos romances de Chico Buarque e, curiosamente, o único que possui uma focalização narrativa distinta das presentes em seus outros romances. Todavia, se pensarmos em alguns dos aspectos que tornam um romance uma obra literária significativa, como o “exercício da linguagem de modo livre e consciente, a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da linguagem e a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35), chegaremos à conclusão de que *Benjamim*, se não é um dos melhores do Chico, ainda é uma narrativa de qualidade que possui uma proposta e um projeto artístico congruentes dentro do universo ficcional buarquiano.

A fortuna crítica voltada aos romances do Chico Buarque não é tão vasta como a que se debruça sobre sua produção poética e sobre sua biografia. Entretanto, ainda é possível rastrear, entre algumas teses, ensaios e artigos, valiosas teorizações que auxiliam na compreensão do universo romanesco buarquiano. Essas reflexões perfazem caminhos teóricos e perspectivas de análise distintos, refletindo, assim, a riqueza semântica e interpretativa que *Benjamim*, mesmo não sendo o romance mais benquisto do Chico, propicia aos estudos literários. A crítica dita *universitária*, que “privilegia análises minuciosas dos procedimentos empregados pelos escritores” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 61), encontra um terreno fértil e vasto, profuso em possibilidades de leituras críticas e decodificação do romance de Chico Buarque.

Um dos movimentos mais notáveis e peculiares de pensamento crítico, em torno de *Benjamim*, é aquele que se fundamenta na dicotomia *móvel x imóvel*, sendo ela um elemento visceral para ilustrar a dinâmica diegética que rege o segundo romance de Chico Buarque. Levando em consideração aspectos das personas fictícias de *Benjamim*, como sua subjetividade, idiosincrasia e função na trama do romance, Andréia Delmaschio as insere em categorias narrativas que abarcam conceitos baseados na (i)mobilidade dessas personagens no interior do romance. Ariela, Benjamim Zambraia, Zorza e Jeovan são os caracteres que servem de molde e parâmetro para a teoria de Delmaschio. Segundo ela,

Todo o texto se perfaz num jogo entre *móvel* e *imóvel*: Ariela é corretora de *imóveis*, e seu namorado, Zorza, revende *automóveis*. Enquanto isso, o marido, *paralisado*, em casa orquestra sutilmente a narrativa, e Benjamim, o *estático*, serve como ponto de cruzamento daquelas forças de sedução e vendeta. (DELMASCHIO, 2014, p. 90, grifos da autora)

Para a autora, então, é esse jogo entre estagnação e deslocamento que concede um dos esteios para a especificidade da narrativa de *Benjamim* e define a dinâmica de relações presente no romance. Não obstante a isso, não devemos pensar na dicotomia móvel x imóvel associando-a estritamente ao movimento e paralisia das personagens enquanto fenômenos físicos. Geralmente, as personagens buarquianas são nômades excepcionais, adeptas à longa deambulação perdida e confusa, mantendo-se em constante ato de movimentação, ainda que sejam fomentadas pelo temerário impulso fortuito e aparentemente sem sentido, com a exceção, talvez, de *Leite derramado*, visto que seu narrador definha, decrépito e ranzinza, em um leito de hospital público. Não olvidemos que Benjamim Zambraia, tal qual o narrador anônimo de *Estorvo*, mantém-se em intensa movimentação, deslocando-se vertiginosamente de um local para outro, revisitando-os casualmente, lapidando aquela intrincada anatomia espiralada da diegese de Chico Buarque. Contudo, a estaticidade atribuída a Benjamim tem como respaldo, restritamente, o aspecto existencial: é a sua combatida força vital, sua apatia e fleuma que o tornam um indivíduo estático e imerso numa melancólica atonia, o que engendra um contraste, ou discrepância, com a personalidade mais efusiva, enérgica e vivaz de Ariela, mesmo que encontremos pontos de interseção entre os perfis de ambas as personagens.

Delmaschio também chama atenção para uma das personas ficcionais mais emblemáticas e turvas de *Benjamim*: o ex-policial Jeovan, marido de Ariela, que ficou tetraplégico após ser alvejado por um tiro na espinha. Ainda que esteja num estado de estagnação física, é Jeovan quem representa o epicentro de um conjunto de forças no interior do romance, sendo a personagem o ponto visceral a partir do qual nasce boa parte da ação que observamos no decorrer da narrativa, situação que alude ao movimento de jogar uma pedra no lago e ver as ondas formando-se e ampliando-se a partir do ponto de impacto —alusão ideal para a função de Jeovan na trama de *Benjamim*. Segundo a autora:

Curiosamente é Jeovan, verdadeiramente paralisado (tetraplégico, deitado em casa), a válvula motriz de um emaranhado de forças. É ele quem faz com que se movimente a trama narrativa: marido enciumado de Ariela, o ex-policial solicita secretamente, ao tio, que elimine os pretendentes dela. *Imóvel*, enquanto a mulher negocia *imóveis*, ele insufla os acontecimentos, como se fosse uma espécie de autor ou mesmo um deus paralítico (Jeovan/Jeová). (DELMASCHIO, 2014, p. 90, grifos da autora)

Ainda há de se ressaltar que o clímax da ação de *Benjamim* é engendrado pelas premeditações sórdidas de Jeovan incutidas pelo ciúme mórbido que ele sente por Ariela, o que levará Benjamim Zambraia ao fuzilamento. O ápice da ação é catalisado por um ser cuja

maior marca pessoal é a sua *inação*. É uma ironia peculiar da estrutura do segundo romance de Chico Buarque, uma de suas marcas mais singulares. O jogo frequente e irônico entre móvel e imóvel protagonizado pela configuração idiossincrática das personagens caracteriza a narrativa de *Benjamim*, revelando uma dinâmica própria e singular da estrutura do romance, aos olhos de Delmaschio.

Outro aspecto citado acerca de *Benjamim* concerne aos modos de vigilância da sociedade pensados por Michel Foucault. O ríspido modelo panóptico de controle da população, impingida a um estado ininterrupto e sufocante de vigilância, estaria representado na tessitura do romance de Chico Buarque, numa escala menor, mitigado, quase alegórico, possível de ser aferido na figura do personagem protagonista, ao realizar-se uma leitura atenta e esmerada. Um panóptico aduzido em sua forma mais atualizada e coeva. Em sua adolescência, Benjamim Zambraia adotara uma câmera imaginária, invisível, “por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas” (BUARQUE, 1995, p. 7), mudando a sua perspectiva de vida, sua idiossincrasia, dando-lhe novo rumo e desinibindo-o perante as situações do cotidiano. Na senilidade, porém, ao tentar livrar-se dela, falhou vexatoriamente, pois “a câmera criara autonomia” (BUARQUE, 1995, p. 7), já era tarde, ela o seguia por toda parte, flagrando-o em situações adversas, sufocando-o. A ideia da câmera que o vigia a todo instante é fulcral para depreender aquilo que Delmaschio intitula modelo panóptico em *Benjamim*, fundamentada na noção de *cameragem* presente no romance. A autora nos diz que:

A complexa *cameragem* presente em *Benjamim* não deixa de seguir, ela também, um certo modelo panóptico, adaptado porém a esse novo contexto. Pode-se afirmar que hoje o principal panóptico do homem é o seu *inconsciente*, e que a naturalidade com que os objetos maquinais, a exemplo do que acontece no romance *Benjamim*, aparecem ligados aos corpos, é índice da atualidade dos mecanismos de poder então presentes. (DELMASCHIO, 2014, p. 96, grifos da autora)

O ‘novo contexto’ propiciado pelo romance *Benjamim* nos coloca diante da conjuntura absurda, ou no mínimo estranha, em que um sujeito cria para si mesmo uma espécie de câmera e crê ser observado constantemente, tornando-se “incapaz de encarar a realidade, a não ser através da câmera invisível” (CARVALHO, 2014, p. 56). Esse é um tipo particular de panóptico, visto que é o próprio indivíduo que opta pela condição de ser vigiado, uma espécie de autoimposição panóptica que parece ser pertinente aos anseios complexos da subjetividade de Benjamim Zambraia, porém, que o fustiga e o sufoca quando ele não consegue mais desprender-se da câmera. O conceito da câmera invisível ainda avança mais um traço característico do romance que é a aceitação indiferente a toda violência presente na rotina

monocórdia do protagonista. A adoção dessa câmera, que alude a um ‘sexto sentido’, estilhaça e fragmenta a experiência de Benjamim, concedendo-lhe uma perspectiva difusa acerca de tudo que ocorre em sua existência, assim, com “esse modo de olhar ao redor, como quem filma e é filmado, advém um estar sempre pela metade, uma incompletude na vivência dos fatos. É como se o ex-modelo fosse o tempo todo dirigido” (DELMASCHIO, 2014, p. 89).

Essa incompletude inquietante que acossa o protagonista instila, negativamente, a sua personalidade já tão acabrunhada, imergindo a personagem numa profusão de marasmo e de apatia; e que acaba mostrando-se, em várias situações, incapaz de elidir os liames que a prendem à indiferença. Pensando nisso, Delmaschio assinalou que é assaz comum observar certos comportamentos letárgicos ou alguma modorra nas (in) ações e reflexões de Benjamim. Segundo ela,

Diante de cenas cuja força bruta passaria hoje despercebida por muitos, como a do transporte de uma girafa amarrada e coberta na carroceria de uma *pick up* para ser exibida numa gincana, Benjamim nada diz, não expressa sentimentos; apenas imaginando uma vingança do animal contra aqueles que o conduzem. (DELMASCHIO, 2014, p. 89)

Em outra passagem, atento às atitudes exageradamente enervadas do rapaz que levava Benjamim para ser exibido, na mesma gincana, como ‘uma pessoa famosa’, num processo em que o seu ser é indubitavelmente objetificado, Benjamim demonstra uma leviana ignávia ao naturalizar os rechaços violentos que o rapaz dava na namorada que tentava abraçá-lo, mesmo diante de uma cena tão truculenta, Zambraia “compreende que é assim mesmo” (BUARQUE, 1995, p. 38). Os exemplos supracitados representam apenas um ínfimo e restrito recorte da índole fleumática de Benjamim, as situações similares são inúmeras e se repetem conforme a narrativa vai se desenvolvendo. É como se houvesse uma ausência de resistência no protagonista, este que vai morosamente se adaptando às situações, adversas ou não, que lhe são compelidas, enquanto não consegue dissipar o estado de incompletude no qual se encontra desde que adotara a câmera invisível. Destarte, Benjamim, vai aprendendo, “em seus raros contatos com o mundo exterior ao seu apartamento, no qual durante quase todo o tempo se encerra solitário, a aceitar sem contestação um mundo de modos diversos aos que um dia conheceu” (DELMASCHIO, 2014, p. 89). O que nos avaliza a afirmar que, em *Benjamim*, “a tônica das relações é a indiferença” (DELMASCHIO, 2014, p. 89) — assim como também se sucede em *Estorvo*—, e é por intermédio da indiferença que o protagonista se adapta à realidade circunstante.

Delmaschio ainda avia uma correlação bastante significativa ao equiparar a câmera invisível adotada por Benjamim ao olho mágico que aturde o narrador de *Estorvo* no limiar do respectivo romance. Para ela, esses elementos, que dialogam com o mesmo princípio da visão, da ocularidade e da perspectiva, ainda que em suas próprias especificidades, representam “uma opção de recorte da realidade criada” (DELMASCHIO, 2014, p. 84), tendo eles uma relevância fulcral na construção estrutural de ambos os romances. Pensemos na visão distorcida e anuviada que o olho mágico oferece e que deixa o narrador de *Estorvo* atônito; como esse ‘modo de ver’ se estende por toda a diegese; como ele se aplica à maneira como o narrador enxerga a sua realidade e, por fim, na incompletude da experiência engendrada pela câmera invisível de Benjamim, que, no ato de filmar e ser filmado, nunca se sente completo, estando num estado permanente de vigilância e autoflagelo. São similitudes conceituais e estéticas que não assomam como aleatórias no universo romanesco de Chico Buarque e só corroboram o que amiúde postulamos acerca da existência de um projeto estético ficcional muito bem elaborado pelo autor.

Como já externamos, as obras literárias podem ser lidas e, conseqüentemente, interpretadas de modo heteróclito, pois elas “não significam apenas uma coisa só. São capazes de gerar repertórios inteiros de significados” (EAGLETON, 2019, p. 140). Destarte, cada leitor tem a possibilidade de construir suas próprias leituras, e não sendo atípico que elas, às vezes, possam apresentar-se em moldes argumentativos até similares; entretanto, não sendo, também, incomum que se mostrem dessemelhantes e, sobretudo, antitéticas; afinal, a polissemia literária proporciona a permissibilidade ideal para que os críticos depreendam os romances embasados em perspectivas teóricas bastante diversificadas. É interessante, notamos consoante pesquisávamos a fortuna crítica em torno de *Benjamim*, como alguns aspectos do romance são identificados e expostos por intermédio de determinado olhar crítico, enquanto passam despercebidos por outros; estes outros olhares que, contudo, vão encontrando aspectos ainda mais distintos e não menos relevantes. Além do que já expusemos mais acima acerca de *Benjamim*, ainda nos deparamos com uma vertente crítica que vê, no romance supracitado, uma estrutura diegética cindida em duas partes bastante delineadas: são fases distintas atinentes à biografia do protagonista, baseadas em critérios temporais, *passado* e *presente*, que ilustram a transição entre um momento de fastígio desse protagonista à sua derrocada e à sua total inadaptação e insatisfação com o tempo presente. Em suma,

A história do ex-modelo fotográfico é retratada em duas fases distintas: passado e presente. A primeira refere-se à década de 1960, período conhecido como anos dourados da sociedade brasileira (tempos dos festivais da canção, do Cinema Novo,

do Teatro de Arena). Nesse contexto histórico, Benjamim vive um período de esplendor: jovem, belo, esportista e modelo fotográfico. Tempo de sucesso profissional e de preferência entre as mulheres, inclusive Castana Beatriz, mulher inesquecível e grande amor de sua vida. (PEREZ, 2017, p. 118)

Já a segunda fase, o presente, segundo a autora, concerne ao final dos anos 1980, uma “fase de abertura política no país, após o longo período de trevas imposto pela ditadura” (PEREZ, 2017, p. 117). Contudo, após tantos anos sendo açoitada e cerceada pelo regime despótico, a sociedade, apregoa Tânia Perez, tornou-se cética e descrente, demonstrando certo vilipêndio pelas questões sociais e políticas, alienando-se e aderindo a um comportamento mais individualista. Esse é o contexto histórico que caracteriza o recorte temporal em que transcorre a diegese de *Benjamim*. E seu protagonista, imerso no ostracismo e na apatia, “encarna essa alienação pela total falta de identificação com o tempo presente” (PEREZ, 2017, p. 119). Benjamim Zambraia configura-se, então, como um caractere atópico e deslocado, imbuído de uma identidade problemática, fragmentada e sulcada pelas intempéries e remorsos do passado. Todavia, o problema da identidade em fragmentos pode ser ampliado a ponto de discernimos as personagens de *Benjamim*, em geral, como indivíduos vazios, pessoas que “deixam de saber quem são” (CASTELLO, 2004, p. 74), destituídas de uma índole vigorosa e bem construída, faltando-lhes compleição ou uma densidade psicológica mais complexa. De certa forma, o romance parece encenar a “crise da subjetividade na contemporaneidade, à medida que se desenrola o drama do personagem diante da impossibilidade de se aceitar a realidade do presente” (PEREZ, 2017, p. 115). As noções de passado e presente, em *Benjamim*, recebem mais uma camada de significação e complexidade, quando nos atentamos que, além de marcos temporais, elas representam dois momentos simetricamente opostos para Benjamim Zambraia: um passado áureo e portentoso, em todos os sentidos, em que o protagonista desfrutava do paroxismo de sua fama, sem dificuldades financeiras, sem eivas existenciais, gozando plenamente do amor, ao estar com Castana Beatriz, ou seja, um passado magnífico que, decerto, demarca o melhor momento da vida de Benjamim; e o presente decadente e sorumbático em que o protagonista se encontra, vivendo a angústia do anonimato, as vicissitudes catalisadas por uma vida financeira comedida e modesta, o dissabor da solidão de um homem que não se adapta à realidade em que vive, às novas tecnologias e sendo constantemente acobardado pela sombra do passado glorioso e pela culpa em torno do assassinato de Castana Beatriz.

Destarte, os conceitos de passado e presente transcendem a mera funcionalidade da demarcação de dois estratos temporais distintos no interior da narrativa, representando,

também, um intrincado e dilacerante drama pessoal que atenaza o protagonista durante toda a sua existência literária. Opera-se, por parte do ex-modelo fotográfico, uma contemplação nostálgica e saudosista do passado aurífero enquanto ele lamenta e deprecia o seu presente que não chega a ser estritamente deplorável, mas flerta em demasia com a mediocridade perante tudo aquilo que Benjamim fora e conquistara no pináculo de sua carreira como modelo fotográfico.

Entre os apontamentos teóricos e críticos que concatenamos até o momento, ainda podemos citar mais um, que também assoma com o ensejo de fundamentar um traço específico de *Benjamim*: a atmosfera apaticamente melancólica que predomina no romance e a sua relação com a temática da morte. A morte, em si, é um tema bastante comum e recorrente na estética buarquiana³⁶, está presente de maneira expressiva em quase todos os romances do autor. Cabe aqui a ressalva peculiar de que quatro dos seis narradores do Chico morrem no final de suas respectivas narrativas, e a figura tétrica da morte faz-se presente nestes romances seja na forma de um luto contínuo que atormenta o protagonista (*Benjamim*), como uma possibilidade em potencial no que tange ao destino de alguma personagem do círculo social do narrador (*O irmão alemão*), um convite eloquente e sedutor para dilapidar suas agruras existenciais (*Essa gente*) ou como ilações acerca do motivo da morte de alguém (*Leite derramado*).

Em *Benjamim*, é o remorso e o sentimento de culpa que fustigam impiedosamente o protagonista, visto que a morte de Castana Beatriz, seu grande amor, é imputada a ele, ainda que indiretamente. Além disso, lembramos que o romance enceta precisamente com a cena de um fuzilamento, indicando uma truculenta e iminente morte de Benjamim Zambraia, que se mantém suspensa enquanto o protagonista revolve suas reminiscências, para que o leitor depreenda como ele chegou até ali. Assim, “a morte que se impõe desde o início do romance, ronda e se instala na escritura vazia e arrebatada violentamente no final do livro” (PEREZ, 2017, p. 131), o que, conseqüentemente, engendra a natureza melancólica perceptível não somente na idiosincrasia do protagonista, mas também em todo o romance. Cotejado ao seu antecessor, *Estorvo*, podemos asseverar que *Benjamim* é ainda mais melancólico e lugente, pois a morte parece refestelar-se no romance, repousar sobre ele, enquanto é mantida suspensa pela longa analepse empreendida por Benjamim Zambraia. A relação entre o cenário melancólico e a presença da morte é endossada ao lembrarmos que a “melancolia simboliza a superioridade do instinto de morte sobre o instinto de vida” (OLIVENNES, 1975, p 108). O

³⁶ Aprofundaremos, com mais desenvoltura e desvelo, o tema da Morte consoante a análise do narrador de *Leite derramado*.

estado anímico do ser melancólico aproxima-se perigosamente da morte em detrimento da vida.

Benjamim se encontra chafurdado na apatia da melancolia, conjuntura que é exacerbada pelo constante sentimento de culpa, pelo autoflagelo e autopiedade expressas pelo protagonista. Para melhor intelecção, atentemo-nos às palavras de Perez:

A perda irrecuperável da amada gera uma saudade doentia e, ao mesmo tempo, a culpa pela sua morte provoca-lhe o envelhecimento físico, emocional e profissional, deflagrando-lhe a melancolia, uma dor permanente ou um luto inconcluso. O choque da execução da amada deu origem ao trauma psicológico que se revela nesse ser à deriva, que vive às escondidas em plena crise existencial. Resta-lhe sobreviver do sonho, da fantasmagoria de Ariela ser quem não é. (PEREZ, 2017, p.131)

Benjamim vê em Ariela indícios de similitude, um elo supostamente familiar, com Castana Beatriz, o que, por sua vez, catalisará uma obsessão mórbida e desmesurada que revela a força motriz do romance e também a causa de seu destino fatídico. Castana, morta, vive em Ariela como um espectro que atordoia e flagela o protagonista, uma imagem fantasmagórica da qual ele não consegue se desprender. Cria-se e desenvolve-se, por intermédio da culpa, do remorso e da compunção, um cenário pertinente à imersão total, sem possibilidade de volta, de Benjamim no universo tortuoso da melancolia, em que preponderam “desespero, vergonha, indignidade, medo e desejo ambivalentes de infelicidade e de castigo” (OLIVENNES, 1975, p. 109), sentimentos que “inspiram ao melancólico a convicção de sua nocividade. É por razões morais que ele perdeu a estima de si mesmo e é de sua amoralidade que ele se acusa” (OLIVENNES, 1975, p. 109). Acrescentemos a autodepreciação e o pessimismo exorbitante que norteia a mundividência do protagonista e os efeitos do estado melancólico atingem seu paroxismo.

A interessante conexão que Perez avia entre a figura imagética de Benjamim e a Pedra do Elefante também endossa a natureza morta do ex-modelo fotográfico. Na parte posterior de seu apartamento, há um grande paredão de pedra, cinzento e maciço, uma imponente montanha que está quase colada à janela de Benjamim. A imobilidade quase sepulcral do mineral, segundo a autora, dialoga, por antinomia, à mobilidade do mundo e por simetria com a própria estaticidade de Benjamim. A pedra estática, álgida, ‘morta’ reflete precisamente a compleição soturna do protagonista, “como lápide e, portanto, como morte- espécie de último abrigo-, é um dos símbolos da melancolia enquanto elemento mineral, frio e seco” (PEREZ, 2017, p. 132).

Essa natureza tão notoriamente valetudinária de Benjamim Zimbraia pode concitar algumas brechas textuais que, por sua vez, concedem abertura a leituras depreciativas e espeznadoras acerca da personagem buarquiana. À guisa de exemplo, Vivian Carvalho deblatera, sem piedade: “Benjamim é uma figura patética” (CARVALHO, 2014, p. 54). E vai além: “o que sentimos por ele do início ao fim do romance é pena. Uma pena gradativa, que começa relevando a patetice do personagem, nos fazendo achá-lo ridículo” (CARVALHO, 2014, p. 54). Carvalho ainda o admoesta por supostas “atitudes adolescentes”. Ora, após tudo o que discurremos acerca do estado anímico de Benjamim, não nos parece congruente a acepção de patético utilizada por ela, e ainda menos arrazoada nos parece a adjetivação de Zimbraia como ‘ridículo’. É uma perspectiva equivocada, pois o ex-modelo fotográfico só pode ser estigmatizado como patético, se pensarmos na acepção clássica do léxico, fazendo alusão ao *Páthos*. Excetuando essa conjuntura, Benjamim, embora instile piedade e compaixão, não é uma personagem estritamente patética, no sentido pejorativo. O trauma psicológico, o luto não concluído, o sentimento pungente da culpa constante, a necessidade de redenção e a identidade fragmentada insuflam o sentimento melancólico no qual ele vive imerso. Ser melancólico não cerceia o indivíduo à ‘patetice’, enfatizemos que a “melancolia foi considerada por Hipócrates como uma doença da inteligência” (OLIVENNES, 1975, p. 108), uma paixão triste, debilitante e opressiva, porém, não transforma rigorosamente o melancólico num ser patético.

Enfim, coadunamos algumas breves reflexões teóricas em torno do romance *Benjamim*. No processo de compilação e de seleção desses movimentos de teorização em torno do romance de Chico Buarque, deixamos alguns de fora. Naturalmente, sabemos que toda escolha desencadeia uma exclusão, por consequência. Optamos pelas ideias e modos de ver e pensar *Benjamim* que consideramos mais significativos ou pertinentes, o que justificou a deferência dada a eles. Ou seja: o critério adotado está mais associado à pertinência teórica do que à qualidade do que encontramos ao pesquisar as outras perspectivas críticas. E, reiteremos: a fortuna crítica da faceta romancista de Chico Buarque ainda é restrita, exígua se cotejada a outras temáticas acerca do artista. Exatamente por isso, compilar e expor o que outros estudiosos têm discorrido acerca de *Benjamim* assume uma função visceral: demonstrar que a figura de Chico como romancista vem sendo trabalhada e investigada, na academia, com mais labor, seriedade e frequência, estabelecendo um *locus* inegável de Chico como um autor contemporâneo de prestígio, dissociando a sua imagem, ainda que morosamente, como um cantor/compositor que invadiu os terrenos solenes da literatura. Além disso, essas sumárias reflexões teóricas aduzidas também situam o leitor que, porventura, não esteja

familiarizado à dimensão crítica e à teoria acerca do segundo romance buarquiano. A seguir, encetamos a nossa análise autoral do narrador de *Benjamim*, esmiuçando-lhes seus principais aspectos e observando como o comportamento do narrador e a conduta diegética que estrutura o romance mantêm o padrão estético de Chico Buarque na construção de seu universo ficcional peculiar.

3.2 “Dizem que, na hora da morte, a vida repassa do início ao fim no cinema de nossa cabeça”: Delírios, digressões e a natureza obsessiva de Benjamim.

Diferentemente do caso incomum de *Estorvo*, *Benjamim* tem sua estrutura romanesca construída em torno de um enredo, que entendemos ser a “lógica ou a dinâmica interna da narrativa” (EAGLETON, 2019, p. 121). No romance, Chico Buarque abandona a atitude narrativa presente em *Estorvo*, em que vemos um narrador partícipe da diegese, e recorre a um narrador ausente dos acontecimentos concernentes ao enredo. E é em *Benjamim* que vemos o único narrador heterodiegético do romanceiro do Chico, o que nos leva a dedicar uma atenção mais minuciosa diante dessa escolha curiosa do autor, que parece engendrar uma ruptura com o padrão estético e narrativo estabelecido por ele. Porém, trata-se de uma perspectiva insidiosa, pois, ainda que haja um narrador ausente, as marcas estéticas e narrativas do romance anterior reverberam em *Benjamim*.

Benjamim enceta sua narrativa com uma cena assaz impactante, uma conjuntura funesta e desesperadora, ao menos para o personagem envolvido: Benjamim Zambraia diante de um pelotão de homens com fuzis apontados em sua direção. Trata-se de uma indicação óbvia de que o protagonista morrerá— morte que também ceifa a existência ficcional do narrador-anônimo de *Estorvo*—, embora, neste caso, o leitor só o saiba no ocaso do romance. No momento em que os fuzis disparam, e os projéteis atingem Benjamim, a diegese susta para permitir uma longa digressão aviada pelo protagonista: nesse átimo de segundo, num lampejo que será o derradeiro para a existência de Benjamim, ele vislumbra todos os acontecimentos que o levaram até àquela intempestiva situação, a sua vida passa diante de seus olhos na iminência aterrorizante da morte. É precisamente nesse interstício narrativo que se desenrola todo o enredo de *Benjamim*. O romance pode ser definido como uma longa analepse que abarca a vida do protagonista buarquiano.

Assim como observamos uma miríade de movimentos narrativos espiralados na configuração estrutural de *Estorvo*, Chico Buarque repete, porém com menos intensidade, a construção de uma diegese circular. Todavia, se, em *Estorvo*, temos uma espiral vertiginosa que perfaz círculos em volta de si mesma, numa deslocação aparentemente interminável, em *Benjamim* a circularidade é mais sóbria: a diegese inicia e termina no mesmo local e, o mais peculiar, com as mesmas palavras. O excerto a seguir assoma no limiar da obra, antecedendo o *flashback* de Benjamim e volta a aparecer já no fim do romance, encerrando-o no instante em que a diegese retorna ao momento presente do protagonista:

Mas para Benjamim Zambraia 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 partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, no pescoço e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traqueia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava. (BUARQUE, 1995, pp. 5-162)

Início e fim idênticos, a narrativa perfaz um círculo perfeito, sendo, a nível estrutural, um dos romances mais coesos de Chico Buarque. Em contrapartida, o recurso técnico da analepse, ou *flashback*, que avaliza o bom funcionamento desse arcabouço circular de *Benjamim*, insere o romance num clichê narrativo já bastante explorado, algo como um lugar-comum na tradição literária, que, se não empobrece ou causa danos à progressão da diegese, aparenta ser um retrocesso no âmbito da originalidade, se pensarmos na estrutura atípica de *Estorvo*. O eco kafkiano que apontamos na composição do romance exordial do Chico, o elemento absurdo e repentino irrompendo logo no início da narrativa e se consolidando como moto-contínuo da diegese, também se amaina em *Benjamim*³⁷ e se estiola totalmente em *Budapeste*, não sendo utilizado mais pelo autor nos romances ulteriores.

O romance narra a história de Benjamim Zambraia, um ex-modelo fotográfico que obteve um considerável sucesso nos anos 1960, vendendo sua imagem para propagandas publicitárias e tornando-se o ‘rosto’ de algumas marcas, mas que, no fim dos anos 1980, encontra-se num estado de total decadência. A narrativa, que deambula pelas reminiscências nebulosas do protagonista, concede um vistoso e frequente contraste entre o período da glória

³⁷ Se em *Estorvo*, o narrador observa, através do olho mágico, um homem enigmático que ele não consegue reconhecer ou ter certeza de sua veracidade, fomentando a sua vertiginosa fuga que só se encerra quando ele morre, em *Benjamim*, temos um pelotão de fuzilamento diante do narrador, logo na página inicial, sem explicação prévia. Também temos uma sensação de estranhamento e podemos identificar um elemento do absurdo aqui, porém, diferentemente dos exemplos observados em Kafka, e até mesmo em *Estorvo*, esse elemento absurdo nunca é elucidado, a incerteza sempre permanece, e a dúvida só endossa a dimensão absurda. Em *Benjamim*, conforme sua narrativa se desenvolve nas reminiscências do narrador, é revelado ao leitor, ainda que de maneira nebulosa, o porquê de Benjamim Zambraia estar diante de um pelotão de fuzilamento.

profissional, em que Benjamim era uma espécie de celebridade, e os tempos hodiernos, com Zambraia praticamente vivendo uma vida de anonimato, acossado por uma dificuldade de adaptação às novas tecnologias, fazendo-o cair na obsolescência profissional, que o acabrunha profundamente, além de impingir-lhe uma vida muito mais singela do que a opulência vivida no passado. Basicamente, no presente da narrativa, Benjamim vive de lâminas de ouro nas quais aplicou seu dinheiro quando percebeu que suas finanças rareavam: “quando admitiu que findavam seus tempos de glória, Benjamim aplicou em ouro o capital acumulado até então como modelo fotográfico” (BUARQUE, 1995, p. 77). Conjecturando que morreria aos 80 anos, o protagonista repartiu o ouro em lâminas calculando os gastos mensais com contas básicas e entretenimentos esparsos. Com alguns meses exigindo-lhe que fosse mais perdulário, Benjamim foi reduzindo a expectativa de vida, chegando aos 74 anos. Ou acreditando que seu dinheiro renderia até a idade supracitada.

No paroxismo da carreira, e nos melhores anos de sua juventude, o protagonista relacionou-se amorosamente com uma irreverente mulher chamada Castana Beatriz, o grande amor de sua vida. Amor que só lhe trouxe dissabores, pois, imersa e envolvida em movimentos civis que se opunham à ditadura, Castana se afastou e enjeitou Benjamim para ficar com o professor Douglas Saavedra encetando uma vida turbulenta, que lhe impingia a necessidade premente de sempre estar trocando de residência para escamotear às investidas do movimento ditatorial. Não resignado, Benjamim adotara o hábito de investigar os rastros de Castana, seguindo-os a fim de encontrá-la e externar, mais uma vez, a veracidade de seu amor. Perscrutando, por sua vez, os rastros do próprio Benjamim, o exército consegue encontrar a residência temporária de Castana— um “sobrado verde-musgo onde Castana Beatriz sumiu para sempre” (BUARQUE, 1995, p. 47) —, executando impiedosamente a mulher. Doravante esse tétrico acontecimento, Benjamim acaba por alimentar um remorso e um sentimento de culpa que o atenaza até o fim de seus dias.

Já decadente, solitário, residindo em um pequeno apartamento que tem suas janelas praticamente tolhidas por uma ingente pedra maciça e ainda sob o jugo dilacerante da consciência de culpa, Benjamim, por um evento fortuito e para sua perplexidade, encontra, num restaurante, Ariela Masé, cujos traços estéticos expõem uma similitude tão explícita com Castana Beatriz³⁸ que ela só poderia ser a sua filha, visto que Castana chegou a engravidar

³⁸ Na primeira vez em que os olhares de Benjamim e Ariela se entrecruzam, de chofre, o sorriso da moça suscita-lhe uma aflição inexplicável que lhe desperta a lembrança de Castana Beatriz, ainda que, naquele instante, Zambraia ainda não tenha consciência plena de que se tratava de Castana: “e quando ela acaba de passar [Ariela], o sorriso não é mais dela, é de outra mulher que Benjamim fica aflito para recordar, como uma palavra que temos na ponta da língua e nos escapa”. (BUARQUE, 1995, p. 11-12)

enquanto se relacionou com Douglas Saavedra. Inquieto, ao retornar para seu apartamento, Benjamim revolve suas pastas de fotos/reminiscências no ensejo já obsessivo de asseverar a semelhança e instilar, em si mesmo, a ideia fixa de que a mulher vista no restaurante é filha de Castana. O excerto abaixo expressa o momento em que nasce a ‘ideia fixa’ de Zambraia:

No minuto seguinte, ele já não enxerga Castana Beatriz nas fotos que estende na noite, apoiado ao parapeito. Mas vê suceder-lhe a moça de cachos castanhos, com seu sorriso plácido à saída do restaurante. Agora Benjamim pode jurar que a moça é filha de Castana Beatriz. Deita-se nu na cama, e entre as penumbras vê Castana Beatriz que passeia à vontade na pele da filha, alguns números maior que a sua. (BUARQUE, 1995, p. 24-25, *grifos nossos*)

É exatamente a partir dessa passagem que a trama do romance se delinea com mais clareza, e a dinâmica da narrativa se revela ao leitor: Benjamim empreendendo a tentativa desenfreada e renitente de corroborar laços sanguíneos entre Castana e Ariela, numa escala gradativa que se inicia com o protagonista seguindo os rastros de Ariela até uma aproximação mais íntima que coadunará confusamente sentimentos paternos e eróticos pela mulher, culminando na morte dele em conjunturas bastante similares à morte de Castana, como se fosse uma redenção, um ato autorremissivo por ter catalisado a morte de Castana. Côncios disso, acreditamos que seja indispensável ressaltar que *Benjamim* dá origem a primeira das viscerais e pujantes figuras femininas do romanceiro do Chico: Ariela Masé³⁹, a força motriz da narrativa e a causa da morte do protagonista. É ela quem faz as engrenagens da narrativa girarem e fomenta as motivações e os devaneios do Benjamim. A jovem proletária que trabalha com vendas e locações imobiliárias, de personalidade intensa e beleza admirável, que se permite brincar em efêmeros relacionamentos enquanto seu marido, ex-policial possessivo, jaz inválido numa cama, após ser alvejado com um tiro na espinha. Ariela confia ao seu marido, Jeovan, os assédios sofridos numa espécie de fetiche sórdido e voluptuoso que parece agradar a ambos, porém, sempre findando na morte do assediador/amante de Ariela, já que o marido mantém contato com colegas policiais que recebem a ordem de extirpar os desafortunados que se envolvem com Ariela. À guisa de exemplo do fetiche perverso, podemos mencionar a passagem da narrativa em que, ao ir apresentar um apartamento a um suposto cliente, Ariela é submetida a um truculento estupro:

Ariela não podia imaginar que, ao acionar a refrigeração da suíte, seria agarrada pelos pulsos e atirada na cama de casal. Esperneou, chutou-o no meio das pernas, mastigou seu beijo, com dez unhas riscou-lhe o rosto de alto a baixo, mas acabou

³⁹ Ariela (*Benjamim*), Kriska (*Budapeste*) e Matilde (*Leite derramado*) compõem o vigoroso ternário de caracteres femininos dos romances buarquianos.

subjugada pelo homem, decerto um adepto do jiu-jítsu. Voltou para casa com hematomas nas coxas, o elástico do short arrebitado, a calcinha em frangalhos no fundo da bolsa. (BUARQUE, 1995, p. 150)

Ela, a princípio, hesita a contar o execrável episódio ao seu marido, mas ao “encontrar-se sozinha na penumbra, sentiu que não seria capaz de calar o que recorria na cabeça” (BUARQUE, 1995, p. 150). Ariela, então, acaba confessando a ele e, conforme desenvolvia o relato, via “as lágrimas que brotavam dos olhos de Jeovan, e se acumulavam, e formavam dois poços sobre as suas olheiras, porque ele chorava na horizontal” (BUARQUE, 1995, p. 151). Em seguida, incitada por um desejo mórbido de prolongar aquele momento, ela acrescenta elementos ficcionais à cena de estupro, como dizer que o agressor havia retornado e abusado dela novamente e ainda “adicionou crueldades que ele não praticara” (BUARQUE, 1995, p. 151). E sempre após esses episódios, o protocolo era o mesmo: o seu chefe na imobiliária em que trabalhava, que era amigo de Jeovan, entregava-lhe uma chave para que ela atraísse o ‘cliente’ novamente até o apartamento numa insídia fatal que terminava na execução de quem se envolvesse com Ariela. A morte de Benjamim esteve relacionada ao seguimento estrito desse mesmo *modus operandi*, no entanto, o ex-modelo fotográfico não chegou a se envolver fisicamente com Ariela, ele foi morto, fuzilado, de maneira equivocada, no lugar de um dos amantes de Ariela, *no mesmo sobrado verde-musgo em que Castana também morrera*. Interessante mencionar que a temática do estupro também apareceu em *Estorvo*, com a irmã do protagonista sofrendo a violência, reaparece em *Benjamim* e também está presente em *O irmão alemão* e em *Essa Gente*.

Em termos lacônicos, esse é basicamente o enredo de *Benjamim*, a sua intriga, em que se articulam os caracteres e seus objetivos. Doravante, vamos nos ater mais aos aspectos e às características do segundo narrador buarquiano e, claro, demonstrar como a diegese, assim como em *Estorvo*, se desenvolve numa miríade de digressões, delírios e especulações, o que é, como muito amiúde dissemos, é marca estética primacial da narrativa de Chico Buarque.

Já sabemos que o narrador é a entidade ficcional que organiza os discursos de uma narrativa. Sendo, portanto, um elemento primacial, sem o qual, sem a sua mediação, não haveria uma estrutura narrativa idônea a ser considerada como ‘romance’ e adentraríamos no solo genérico do drama, em que os caracteres atuam livremente sem a interferência de um narrador, sendo um gênero ‘imediatos’. Cômicos também já estamos acerca da não identificação entre o narrador de *Benjamim* e seu protagonista, perfazendo a fórmula narrador \neq personagem, única no romanceiro do Chico, que recorre à relação de identidade entre seus outros narradores e seus respectivos personagens protagonistas. Deprendendo *Benjamim*,

então, como uma exceção no conjunto de romances do Chico, resta identificar a tipologia desse narrador, ou melhor, como já mencionamos tratar-se de uma manifestação narrativa heterodiegética, precisamos demonstrar os meandros pelos quais trilhamos para coligirmos corretamente a natureza do narrador de *Benjamim*.

Nosso ponto de partida é o sinuoso e necessário movimento de desconstrução conceitual: a impugnação de uma taxionomia encontrada na análise de Viviane Carvalho acerca do narrador do segundo romance buarquiano. Ao observar com certo esmero a configuração do narrador de *Benjamim* e cotejá-la às classificações formais de alguns teóricos, detectamos algumas incongruências. Segundo Carvalho, em *Três romances de Chico Buarque*, da tessitura textual de *Benjamim* assoma um ‘narrador-câmera’ que rege o romance consoante a especificidade da atitude narrativa concernente à sua própria natureza. A autora apregoa que, nestes casos, “os fatos vão se desenrolando e os personagens se dão a conhecer através de suas ações” (CARVALHO, 2014, p. 28). Em seguida, com certa concisão, ela endossa seu alvitre ao mencionar o teórico Norman Friedman, impondo um fim à discussão e principiando outros assuntos acerca da obra. O narrador-câmera, o ponto mais drástico em matéria de exclusão autoral, registra sem pensar, retrata da forma mais peremptória possível, seu “objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um pedaço da vida da maneira como ela acontece diante do médium de registro” (FRIEDMAN, 2002, p. 179). Ora, seria esse o caso de *Benjamim*? Seu narrador é aquele que enuncia a admoestação pontual: ‘eu sou uma câmera’ e se mantém circunscrito aos registros impessoais, diretos e ‘ásperos’? O *modus operandi* da diegese do romance nos obriga a ilidir, com veemência, essa classificação. Trata-se, aliás, de uma categoria peculiar, sendo mais “rara e mais recente” (REUTER, 2004, p. 76), livre de manifestações subjetivas, sendo, exatamente por isso, infensa à configuração estrutural do narrador de *Benjamim*.

Yves Reuter, por sua vez, nomeia esse narrador-câmera como narração ‘heterodiegética neutra’, um recurso narrativo que elimina quaisquer tipos de contaminações subjetivas e emocionais entre quem narra e aquilo que é narrado, apresentando-se como uma mecânica que se apropria das funções de uma câmera e expõe apenas o que está ocorrendo sem que haja intromissões ou uma organização seletiva dos fatos narrados. Segundo Reuter, a perspectiva heterodiegética neutra

Dá a impressão de que os acontecimentos se desenrolam sob os olhos de uma câmera, de um testemunho objetivo, *sem serem filtrados por uma consciência. A visão aparece muito limitada, sabe-se menos do que as personagens. Os flash-backs são bastante raros, as antecipações certas e a ubiquidade impossíveis, bem como a expressão das funções complementares do narrador. Deve-se observar que essa*

combinação é geralmente acompanhada por uma ausência de marcas de subjetividade no discurso e produz o efeito de uma certa aspereza, de uma ausência de emoção. (REUTER, 2004, p. 76, grifos nossos)

As expressões frisadas são viscerais para a nossa crítica que objetiva refutar a categorização do narrador de *Benjamim* como narrador-câmera. A atitude narrativa que abdica de imergir no âmago da consciência das personagens propende a uma ‘visão de mundo’ assaz restrita e limitada, fazendo com que o leitor saiba menos do que os caracteres retratados na ficção, além de manter uma relação insociável, impessoal e acerba com aquilo que é objeto da narração, não havendo brechas para a exploração da consciência e, sobretudo, da subjetividade das personagens. E enquanto Reuter assinala que raras são as situações de *flashback* que irrompem na condução diegética dessa categoria de narrador, temos de lembrar que *Benjamim* ocorre, ou melhor, acontece, num imenso interregno que é precisamente preenchido por um *flashback*, havendo ainda outras analepses no interior desse *flashback* principal. E, embora estejamos diante de um narrador em terceira pessoa, não obstante o dissabor que Genette tem por essa expressão, há diversos momentos em que ele se deixar impregnar pela subjetividade de Benjamim Zambraia, plasmando-se a ele de uma maneira tão densa que se torna difícil dissociá-los.

Essas passagens remetem, mormente, às digressões, aos devaneios e às conjecturas que analisaremos mais adiante; contudo, à guisa de exemplo, aduzimos um excerto em que o suposto narrador-câmera sucumbe diante da subjetividade especulativa de Zambraia. Na cena em questão, Ariela leva um cliente para apresentar um apartamento disponível para locação. O edifício é o mesmo em que Benjamim reside e, findada suas obrigações profissionais, Ariela encontra, ao acaso, o ex-modelo fotográfico no elevador:

A porta fecha-se atrás de Benjamim, que observa as pestanas densas de Ariela, mais escuras que os cabelos, e sente culpa por ela ter baixado os olhos. *Pensa* que ela conhece a história de sua mãe com Benjamim Zambraia. *Pensa* que ela sabe tudo dele, e presume que ela pense dele coisas que ele nunca saberá. *Pensa* que ela cresceu ouvindo coisas a seu respeito (as amigas de Castana Beatriz, os estudantes, o pai de Castana Beatriz), e duzentos andares de um elevador trepidante não seriam suficientes para que ele se explicasse. (BUARQUE, 1995, p. 59, grifos nossos)

Neste momento da diegese, Zambraia já está embriagado em seus devaneios acerca do suposto parentesco entre Ariela e Castana— persuadindo a si mesmo. No âmago de sua mente conturbada, Ariela é a filha de Castana, e a vendedora de imóveis se transfigura numa obsessão em sua existência antes tão monocórdia. Imiscuído, então, em seus próprios desvarios, ele inicia uma sequência de ilações em que imagina Ariela consciente de toda a

história que o entrelaça à Castana. No entanto, só temos acesso a essas inferências ao adentrarmos na mente de Benjamim, ao desnudarmos a sua subjetividade e conhecermos o que se passa em sua consciência e em seus pensamentos, uma façanha impossível a um narrador-câmera, cujos recursos narrativos se cerceiam ao puro registro, recorrendo às técnicas objetivas que preconizam a impessoalidade, o que, conseqüentemente, não possibilitaria o acesso às elucubrações mentais de Benjamim. Aliás, ao observarmos a citação, notaremos a repetição constante do verbo *pensar* em três momentos, acentuando a natureza ponderativa e especulativa da situação. Trata-se de um recurso também utilizado por Chico Buarque em *Estorvo*, quando o narrador-anônimo, inferindo sobre um possível crime, utiliza, num curto espaço de tempo e igualmente por três vezes, o verbo imaginar⁴⁰, cuja semântica carrega certa similitude com o verbo pensar.

Enfim, não obstante a ‘terceira pessoa’ em que se encontra o narrador de *Benjamim*, ele, frequentemente, permite alguma impregnação com a subjetividade e a mundividência de Zambraia, quando atingem o pináculo de seus arroubos. Fenômeno, porém, que se restringe a Benjamim, visto que as demais personagens não têm, *geralmente*, a dimensão psicológica esquadrihada pelo narrador; elas são, de um modo geral, vazias e anódinas. A exceção se concentra em Ariela Masé, que sobeja um carisma e um magnetismo quase capazes de furtar o protagonismo de Benjamim. Todavia, as imersões mais aprofundadas nas veredas da consciência e dos pensamentos só se sucedem quando voltadas ao ex-modelo fotográfico. Por tudo o que externamos, encontramos-nos numa situação consentânea para afirmarmos que não ocorre uma manifestação lídima de narrador-câmera no segundo romance buarquiano. Indubitável, há de se admitir, que estamos diante de um narrador cuja natureza é heterodiegética, cujo “foco narrativo da terceira pessoa avizinha-se da onisciência, dado que a personagem não é o narrador” (MOISÉS, 2013, p. 378), situação que favorece a atuação do narrador como um pequeno demiúrgico⁴¹.

Sabemos que “cada tipo de história requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente” (FRIEDMAN, 2002, p. 180), tal como a seleção de um foco narrativo

⁴⁰ É possível aferir a passagem supracitada na página 82 do romance *Estorvo*, da edição que usamos na análise do narrador-anônimo.

⁴¹ O narrador em ‘terceira pessoa’ assume a postura de um pequeno criador do seu próprio universo, assomando como um ‘deus ficcional’ que se impõe diante de um mundo igualmente fictício e oriundo de sua criatividade; por conseqüência, ele tende a adotar essa “atitude demiúrgica em relação à história que conta, surgindo dotado de uma considerável autoridade que normalmente não é posta em causa” (REIS, 1987, p. 122). Umberto Eco endossa essa perspectiva ao apregoar que “a narrativa é, acima de tudo, uma questão cosmológica. Para narrar algo, começamos como uma espécie de demiurgo que cria um mundo” (ECO, 2018, p. 15). Mundo que, ainda segundo Eco, necessita ser tão preciso e minucioso a ponto de fazer com que nos movimentemos nele com plena confiança.

que melhor se encaixe nos objetivos pretendidos pelo autor. Em *Benjamim*, como já dissemos, é o foco heterodiegético que sustenta o universo ficcional do romance. A acepção desse tipo de narrador, não obstante seu nome complexo, não erige nenhum tipo de hermetismo conceitual. A expressão narrador heterodiegético, introduzida por Genette, designa “uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS, 1987, p. 121). A grosso modo, é o narrador que conta uma história permanecendo extrínseco a ela, mantendo-se num ângulo tradicionalmente nomeado de extradiegético, isto é, fora da narrativa— assim como vemos em *Benjamim*. É uma tipologia bastante comum na tradição literária ocidental, constituindo “uma entidade largamente privilegiada, nos planos quantitativo e qualitativo, coincidindo o recurso a semelhante tipo de narrador com alguns dos mais salientes momentos da história do romance” (REIS, 1987, p. 121); o que significa que fora utilizado amplamente por autores insígnies que optaram por narrar suas ficções sob a ótica onisciente do narrador heterodiegético, corroborando, assim, que se trata, histórica e genericamente, do “foco narrativo mais difundido” (MOISÉS, 2013, p. 377) .

Ilidir a categorização um tanto incauta de narrador-câmera—porém compreensível pelo caráter especioso da diegese buarquiana— imputada ao narrador de *Benjamim* nos impingiu, por conseguinte, a necessidade de aquilatarmos a natureza dessa entidade que rege o universo ficcional do segundo livro de Chico Buarque. Se enjeitamos o rótulo da focalização externa⁴², a câmera, e também a taxionomia heterodiegético neutro, como classificaríamos adequadamente a situação narrativa atinente ao caso de *Benjamim*? Levando em consideração todas as nossas ponderações concernentes ao narrador de *Benjamim*, o seu ângulo extradiegético, a distância previamente estabelecida em relação ao que se narra, a seleção e a organização da narrativa, a sua natureza demiúrgica, podemos asseverar, sem que sejamos flagelados por alguma incongruência no processo analítico, que estamos diante de uma narração *heterodiegética centrada no narrador*, recorrendo à expressão da taxionomia de Yves Reuter. Essa tipologia

Abre o máximo de possibilidades. O narrador pode controlar todo o saber (ele sabe mais do que as personagens⁴³), sem limitações de profundidade externa ou interna,

⁴² Genette propõe um ternário de focalizações narrativas: focalização zero, focalização interna— que se segmenta em fixa, variável e múltipla— e, por último, focalização externa.

⁴³ Na narração *heterodiegética centrada no narrador*, este sabe mais do que as personagens. Por sua vez, quando temos a ocorrência da *narração heterodiegética centrada na personagem*, o narrador compartilha o mesmo nível de saber que elas possuem, havendo uma isonomia epistemológica bastante restritiva. No último caso, na *narração heterodiegética neutra*, as personagens sabem mais do que o narrador-câmera, que age como

em todos os lugares e em todos os tempos, o que lhe permite *flashbacks* e antecipações certas. Fala-se dele como um *narrador onisciente*, na medida em que sua visão pode ser ilimitada e que ela não está ligada à focalização através desta ou daquela personagem. Ele certamente pode assumir todas as funções do narrador. (REUTER, 2004, p. 75)

Um narrador onisciente clássico que empreende a narrativa consciente de seu poder demiúrgico: eles são “como vozes sem corpo, e não personagens específicos. À sua maneira anônima e inidentificável, agem como a mente da própria obra” (EAGLETON, 2019, p. 88); contudo, como já argumentamos anteriormente, não devemos inferir que eles expressam ou refletem a mundividência do autor.

O narrador de *Benjamim* apresenta alguns aspectos assaz peculiares que consistem, basicamente, em três singularidades baseadas em aparentes antinomias: a primeira delas condiz ao fato de que, mesmo sendo um narrador heterodiegético com foco em si mesmo, em alguns momentos, ele parece orientar-se pela focalização a partir da visão de Benjamim Zambraia, sendo inevitavelmente impregnado pelas digressões e delírios da personagem. Isso, por si só, não é suficiente para determinarmos uma focalização centrada em Zambraia porque ela não é constante e imutável, apenas irrompe esporadicamente, quando a subjetividade de Benjamim parece sobrepujar o próprio narrador.

As outras duas singularidades se enveredam por uma suposta linguagem cinematográfica perceptível na retórica do narrador e por deslocamentos narrativos que nos recordam uma câmera de cinema. Ora, esse apontamento parece paradoxal após dilapidarmos a possibilidade de o narrador ser categorizado como narrador-câmera, lembrando a classificação de Vivian Carvalho. Já provamos que as marcas e os traços— o comportamento característico—, do narrador-câmera, da focalização externa, não aparecem na tessitura textual de *Benjamim*, mas os ângulos adotados pelo narrador podem ligeiramente lembrar uma câmera de *cinema*, não pelo seu modo de registro, mas pelos deslocamentos narrativos.

Isso significa que o Narrador de *Benjamim* não age como um narrador-câmera convencional, aquele que “passa a ser um apresentador das imagens” (SANTOS, 2018, p. 95), registrando acontecimentos objetiva e cruamente da maneira como eles vão se sucedendo, deixando os caracteres agirem mais livremente e sem selecionar aquilo que será narrado, mas, sim, que existem deslocamentos narrativos⁴⁴ que recordam ligeiramente o movimento de uma

um artifício narrativo cerceado ao registro puro e objetivo e a densidade psicológica dos caracteres surge como intangível a esse narrador.

⁴⁴ Deixamos registrados os instantes em que esses deslocamentos narrativos decorrem no romance *Benjamim*. Apesar de nosso labor e de nossa acuidade, é possível que nos tenha escapado algum: 12, 15, 19, 30, 32, 40, 44, 48, 57, 58, 60, 64, 68, 85, 87, 88, 89; 93, 95, 102, 103, 105, 130

câmera cinematográfica em momentos pontuais em que o olhar do narrador desvia sua atenção de uma personagem para outra. Um exemplo bastante significativo desse fenômeno acontece quando Zambraia começa a seguir os rastros de Ariela a fim de encontrá-la e se torna possível notar um desses deslocamentos que infundem a similitude da câmera: o narrador se concentra em retratar Ariela na rotina de seu trabalho na imobiliária Cantagalo, porém, ao término de mais um negócio malogrado após um assédio sofrido por ela, o narrador enuncia que Ariela avista um homem velho que ela já o havia observado em outro local; em seguida, o homem, desconcertado, assusta-se ao vê-la, evadindo-se rapidamente do local. Já no parágrafo posterior, como num dos cortes que há no cinema quando a câmera abandona uma personagem para focar em outra, o narrador retoma sua narrativa acerca de Benjamim, com ele já em um ônibus após ter visto Ariela. Vejamos:

Ao sair da galeria, olha para um lado e para outro, e não vê o charlatão. Vê apenas um velho que ela já percebera no restaurante, e que parece assustar-se por encontrá-la ali, porque dá meia volta e sai andando rápido no meio do povo, mais rápido do que ela julgava que um velho pudesse andar
Benjamim embarca no ônibus da linha 479, destino Largo do Elefante, e faz o trajeto de olhos fechados, viu a moça pela segunda vez na mesma tarde, desta vez de *um ângulo magnífico*, e pretende chegar em casa com a imagem intata, ainda quente. (BUARQUE, 1995. P. 19, grifos nossos)

O narrador abandona a narrativa sobre Ariela no momento preciso em que ela enxerga Benjamim, havendo a alteração de foco da diegese para o ex-modelo fotográfico. Situações similares ocorrem em outros momentos do romance, como se, a cada entrecruzamento das personagens, sucedesse uma mudança de perspectiva do narrador. No entanto, o narrador apenas adota esse comportamento similar a uma câmera dos filmes que vemos no cinema, não se apropriando das características e do modo peculiar de conduzir uma narrativa atinentes ao narrador-câmera, como já elucidamos mais acima.

O grifo presente na citação é um indicativo da outra peculiaridade que assinalamos na estrutura de *Benjamim*: os resquícios de uma linguagem cinematográfica. A narrativa desenvolve um diálogo constante com o cinema, sendo, no romanceiro do Chico, a obra que mais se aproxima dessa forma de expressão própria que a arte cinemática utiliza. Partindo dessa premissa, surgiram algumas pesquisas acadêmicas que preconizam os traços do cinema na estética dos romances de Chico Buarque— frisando sempre *Estorvo* e *Benjamim*— como *Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação do romance Benjamim para o cinema* (2007), de Mariana Mendes Arruda, *Urduidura filmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamim* (2008), de Leila Cristina Barros, e

O narrador em Chico Buarque e Ruy Guerra (2018), de Carlos Roberto da Silva, em que as relações entre literatura e cinema são exploradas ao limite e muito idoneamente, trazendo uma precípua contribuição tanto para a área dos estudos literários quanto para a dos estudos voltados ao cinema. No entanto, precisamos reiterar, *Benjamim* é a obra literária em que essa relação assume contornos mais explícitos, como declara Barros:

Dos romances buarquianos, *Benjamim* é o que explora de forma mais intensa a relação fronteiriça entre literatura e cinema, a começar por sua própria estrutura. Logo na primeira página, o romance faz referência direta ao cinema e exhibe uma técnica cinematográfica comum: acompanhamos, em *flashback*, o desenrolar da história (espécie de roteiro), para, ao final, assistirmos novamente ao início da trama: percebendo a morte iminente, o protagonista “assiste” a sua existência projetada diante dos olhos, “tal qual um filme”. (BARROS, 2008, p. 49)

As alusões ao cinema suplantam a cena inicial em que o mecanismo da analepse já nos indica o modo como o enredo será trabalhado, a própria linguagem utilizada pelo narrador e pelas personagens também remete ao universo cinematográfico. Termos técnicos e correntes do cinema pululam na tessitura textual de *Benjamim*:

Há, em todo o romance *Benjamim*, inúmeras referências diretas ao gênero cinematográfico, uso do léxico técnico do cinema e de comparações explícitas com esse meio: a “câmera invisível” que persegue o protagonista, daí a constante sensação de estar sendo filmado; o seu “acervo” e as películas gravadas em sua adolescência; sua existência projetada diante dos olhos, “como em um filme”. Além disso, a narrativa simula muitos procedimentos tipicamente cinematográficos: quando, por exemplo, visualizamos a sucessão de imagens em que primeiro aparece a fotografia de Castana, em um minuto seu rosto “envelhece” sete anos e, por fim, sobrepõe-se a imagem de Ariela à foto da antiga namorada de Benjamim (trata-se de uma fusão, técnica de trucagem própria ao cinema, que consiste na transformação instantânea por substituição). Ou quando, numa técnica semelhante e própria do cinema, o rosto descrito dissolve-se na tela. (BARROS, 2008, p. 50)

A fim de corroborar essa ideia, compilamos algumas passagens do romance em que o narrador recorre ao léxico comum do meio cinematográfico ou emprega termos que aludem a ele, havendo, inegavelmente, outros recortes em que o fenômeno se faz perceptível, porém que optamos por não utilizarmos para não estendarmos excessivamente o tema:

E quando ela acaba de passar, o sorriso não é mais dela, é de outra mulher que Benjamim fica aflito para recordar, como uma palavra que temos na ponta da língua e nos escapa. Ou como um nome que de pronto brilha na memória, mas não podemos ler porque as letras se mexem. Ou como um rosto que se *projeta nítido na tela, e dissolve-se a tela*. (BUARQUE, 1995, p. 15)

Benjamim *enquadra* Ariela contra o oceano, uma ilha pousada em cada ombro, e tem vontade de enfiar as duas mãos no seu cacheado. Lembra-se do tempo em que encarava desconhecidas na rua, de preferência mulheres solenes, de traços duros, ossudas e era capaz de imaginar que fisionomia teriam na cama, ou na iminência de um beijo. (BUARQUE, 1995, p. 105)

Benjamim nunca se referiu à montanha em seus relatos, e Ariela quer acreditar que, a exemplo dos vizinhos, ele tenha bloqueado todas as janelas. Morar em apartamento sem janelas, Ariela quer acreditar que não seja de todo mau, e equivalha mais ou menos a viver numa *cabine de cinema*, onde ela assistiria a *filmes mudos* em sessão contínua. (BUARQUE, 1995, p. 129)

Talvez aviste mulheres semelhantes, *como sucede nos filmes*, onde o herói julga reconhecer a amante do outro lado da rua, por causa do vestido ou dos cabelos, e parte desabalado; precipita-se entre os carros, trepa no para-lamas, esbarra nos figurantes, toca afinal o cotovelo da moça e, no instante em que a impostora vira o rosto, mesmo que possua um belo rosto, é monstruosa. (BUARQUE, 1995, p. 130)

E habituou-se a vir de táxi àquela praça *depois o cinema, antes do cinema, em lugar do cinema*, tomando gosto pelos biscoitos de polvilho de uma padaria ao lado da agência dos correios. De um canto escuro da padaria, *achou um ângulo adequado* para observar o movimento da praça, a agência dos correios, a cabine da polícia, a agência dos correios, a cabine da polícia, a agência dos correios. (BUARQUE, 1995, p. 136)

A capa da *primeira* edição do romance *Benjamim* já é bastante alusiva ao cinema. Nela, vislumbramos um caleidoscópio de imagens, ou melhor, recortes de fotos em ângulos diversos. Tanto a capa quanto a contracapa reproduzem essa miríade de fotos que exibem ângulos e focalizações da figura de um homem senil usando terno. Seus sapatos, sua boca estampando um riso escarnecedor, um olhar preocupado e inquieto, mãos à cabeça, orelhas, de costas sentado, próximo a um carro em movimento desfocado, o cinto, a gravata, de perfil. E é absolutamente plausível inferir que esse vetusto homem fazendo uma sessão de fotos seja o nosso protagonista, Benjamim Zambraia. Os elementos paratextuais propendem a oferecer os indícios do tipo de narrativa que encontraremos em *Benjamim*. Cientes, agora, da natureza desse narrador que, pensando na taxionomia formal, não se enquadra na categoria narrador-câmera, mas adere a algumas nuances da câmera cinematográfica, é compreensível a escolha de Chico Buarque por uma narração heterodiegética, visto que apenas a visão extradiegética permitiria essa aproximação com a arte cinemática e a abordagem mais objetiva dos caracteres, sob a perspectiva de um narrador demiurgo que organiza, seleciona e impõe o ritmo da diegese. E, reiteramos, é em *Benjamim* que encontramos o único caso em que não temos um narrador autodiegético narrando suas próprias experiências.

Outro ponto a ser destacado — que, de certa forma, também dialoga com o cinema—, é a relação que o narrador estabelece entre Benjamim e a fotografia. Como já expusemos, o romance é seccionado basicamente em duas partes que se definem por seus momentos temporais distintos, apresentadas alternadamente durante a narrativa: a época de glória de Zambraia, no ápice de sua carreira, e o que seriam os dias hodiernos de sua vida, já malogrado pela decadência e vivendo em anonimato. Como ex-modelo fotográfico, Benjamim acumula

uma miríade de fotografias guardadas em um conjunto de pastas coloridas em seu apartamento. Ao recorrer às fotografias, ele desperta as reminiscências de seu passado, mormente a relação com Castana Beatriz. Assim, as fotos representam um componente primacial do romance, estando em evidência em algumas passagens e sendo o elo entre o Benjamim coetâneo e o do passado.

Acerca da fotografia, Barthes (2004) nos diz que, tal como o cinema, ela representa um produto da revolução industrial, não sendo tomada ‘numa herança, numa tradição’, o que a torna um objeto de difícil análise. Ainda segundo o teórico francês, necessitaríamos de uma estética nova, se quiséssemos dar conta da fotografia e do cinema, diferenciando-os e perscrutando suas especificidades. O cinema aparenta ter alguma vantagem: ele recorre a valores de estilo de características encontradas na literatura, o que não ocorre no caso da fotografia, ela não se beneficiou dessa transferência de linguagem, sendo considerada a ‘parente pobre da cultura’, aquela que ninguém quer assumir. Roland Barthes apregoa, então, que normalmente se cultiva uma dupla perspectiva sobre a fotografia, embasada por discursos que se posicionam nos extremos, formando uma antinomia: discursos ora excessivos, ora errôneos:

Ou ela é pensada como uma pura transcrição mecânica e exata do real. É toda a foto de reportagem, ou a foto familiar em certos casos. É evidentemente excessivo porque mesmo uma fotografia de reportagem implica uma elaboração, uma ideologia da tomada de vistas. Ou então, no outro extremo, é pensada como uma espécie de substituto da pintura; é o que se chama de foto artística e é também outro excesso, pois é evidente que a foto não é arte, no sentido clássico do termo. (BARTHES, 2004, p. 495)

A teoria da foto repousa sobre essa dupla desgraça: não é nem uma transcrição pura, simples e objetiva do real e nem pode ser considerada como arte. Provavelmente, a concepção de fotografia como arte (ou não), levar-nos-ia a litígios conceituais que não são pertinentes aos nossos objetivos. Barthes simplifica a questão, pondo-a sob uma ótica prosaica, e desconsiderando pormenores conceituais sobre a potencialidade da fotografia como objeto artístico. Segundo ele, a fotografia “não pode ser uma arte, visto que copia mecanicamente” (BARTHES, 2004, p. 497).

No caso específico de *Benjamim*, é a relação fulcral que a foto estabelece com a morte que nos interessa. Como já mencionamos, Zambraia recorre às suas fotos do passado em diversos momentos do romance, sejam elas oriundas de ensaios fotográficos, propagandas de publicidade ou de revistas sobre celebridades. É um mecanismo bastante funcional com o qual ele consegue reviver alguns momentos de seu passado e revisitar o grande amor de sua vida,

Castana, em seus tempos áureos, como na seguinte passagem em que ele reconhece Castana entre seus arquivos de revistas antigas e contempla as fotos quase que as revivendo:

Agora ele destaca o par de páginas com a manequim de olhos pintados e leva-a à janela, para analisá-la ao lusco-fusco. Sim, é ela, sem dúvida é ela, Castana Beatriz. Na primeira foto, uma contracapa da revista Ciclorama, de novembro de 63, Benjamim Zambraia está ao volante de uma Willcox conversível, tendo ao lado Castana Beatriz com a franja repartida ao vento, e que apara na cabeça um chapéu mole torneado por uma fita com uma rosa de pano; ela faz cara de alegria com susto, porque ama a velocidade e receia perder o chapéu. A segunda foto é uma página interna da edição de Natal de 63 da revista Frenesi: Benjamim Zambraia traz às costas um buquê de margaridas para Castana Beatriz que, suspensa na ponta dos pés, cabeça inclinada para a esquerda e cara de curiosidade, usa um vestido de tergal bege plissado, num anúncio da Lamouche Modas. (BUARQUE, 1995, p. 23)

O acesso às fotografias ocorre sempre respaldado pelo ensejo de rememorar não apenas a imagem vívida de uma Castana Beatriz no paroxismo de sua beleza, mas também a sua própria juventude pródiga e exitosa. Benjamim alimenta-se do passado, sorve a sua doce seiva, porque aquilo que o presente tem para lhe oferecer, o que inclui uma realidade inóspita, não é suficiente. Por mais que a convergência entre o passado e a prolífica imaginação de Benjamim ofereça a possibilidade de reviver satisfatoriamente os melhores momentos de sua vida, ela sempre será tolhida, terá seu fluxo interrompido, pela rispidez da álgida estaticidade inerente à fotografia, cuja natureza tende a ser associada à morte, ao ‘retorno do morto’. Atentemo-nos ao seguinte excerto:

Mas a Castana Beatriz das revistas não encara o espectador. Trata-se de um gênero de anúncio que não dá confiança a quem o fita, porque pretende arrebatar-lo pela cobiça. *E Benjamim põe-se a admirar Benjamim Zambraia aos vinte e cinco anos.* Põe-se a invejá-lo tão intimamente, e com tanta propriedade, que não tarda em usurpa-lhe a namorada. Com olhos trinta anos mais velhos. Benjamim reproduz a ouro e fio a Castana Beatriz que um dia conheceu numa sessão de fotos. É certo que não pode vê-la saltitando em sua direção, entre spots e ventiladores, como a viu em seu primeiro encontro; *a Castana Beatriz diante de si é sempre uma fotografia, e permanece estática.* (BUARQUE, 1995, p. 24, grifos nossos)

Já expusemos o enredo no qual Castana está imersa. Amor nunca suplantado por Benjamim, invólucro num sistema deletério de remorsos e de culpas por supostamente ter causado a morte dela, a presença de Castana na vida de Zambraia reverbera vigorosamente e se assemelha a um efeito de fantasmagoria que persegue o protagonista, e a substância da fotografia só endossa a dimensão espectral. Nesse ponto, Barthes vem ao nosso auxílio mais uma vez. Para ele, qualquer discurso que se volte ao tema da fotografia, necessita, obrigatoriamente, debruçar-se na temática da morte. Não importando se o sujeito fotografado ainda permanece vivo, pois, aquele momento preciso contido na imagem da fotografia já não

existe mais, o sujeito estático na foto agora é um espectro daquele que observa a sua própria imagem. Vejamos essa reflexão nas palavras do teórico francês:

Caso se queira falar realmente da fotografia num nível sério, é preciso relacioná-la com a morte. É verdade que a foto é uma testemunha, mas uma testemunha daquilo que não é mais. Ainda que o sujeito continue vivo, é um momento do sujeito que foi fotografado, e esse momento não existe mais. E isso é um traumatismo renovado. Cada ato de leitura de uma foto, e há bilhões num dia do mundo, cada ato de captura e de leitura de uma foto é implicitamente, de modo recalcado, um contato com o que não é mais, quer dizer, com a morte. (BARTHES, 2004, p. 498)

É o que Barthes também nomeia como o ‘retorno do morto’. Todo ato de leitura de uma fotografia implica um contato inevitável com a morte. Há uma interessante fantasmagoria reverberando na tessitura textual do romance *Benjamim*, reificada na relação que Zambraia tem com suas fotos, sobretudo no que tange ao caso da Castana Beatriz. Além da forma espectral que Castana assume durante todo o romance, em que sua figura se faz constantemente presente, assombrando Zambraia que, cada vez mais, imerge num mar de remorso e sentimento de culpa, ela *retorna à vida* sempre que Benjamim revisita suas fotografias antigas. Um fantasma que assombra a vida de Benjamim. Interessante ressaltar que Ariela Masé, mulher que Zambraia crê obsessivamente ser filha de Castana, acaba irrompendo como um duplo fantasmal, a reprodução viva da imagem de Castana Beatriz, ao menos segundo as divagações de Benjamim. A partir do instante em que Ariela entra na vida dele, a fúnebre imagem de Castana não cerceia sua ‘assombração’ apenas ao estrato das fotos, nas conjunturas específicas em que ele vai revisitá-la, agora Castana o amplia, tendo sua silhueta, trejeito e traços refletidos também em Masé. Por fim, ao contemplar a si mesmo⁴⁵, exercício que o protagonista parece fazer sempre que volta às suas fotos, Benjamim vislumbra também um homem morto, um sujeito que não existe mais, explicitamente distinto do Benjamim atual que fita as fotos. Há um contraste considerável entre o Zambraia das fotos, vigoroso e bem-sucedido, e o Zambraia dos dias correntes do romance, solitário, com pouco dinheiro e desconhecido. Olhar a sua figura da década de 1960 é deparar-se com um sujeito exânime, um espectro que apenas retém resquícios do que ele já foi um dia. É admirar, estupefato e pesaroso, a morte de um fragmento de sua existência, outrora feliz.

Nosso escopo, agora, compenetra-se no caráter obsessivo e onírico da constituição ficcional de Benjamim Zambraia. Um dos traços estéticos mais proeminentes dos romances buarquianos é a característica peculiar concernente aos narradores/personagens: eles adotam

⁴⁵ ‘E Benjamim põe-se a admirar Benjamim Zambraia aos vinte e cinco anos’ (BUARQUE, 1995, p. 24).

uma diegese imiscuída em delírios, no onirismo, nas ilações e no obsessivo. É uma questão de natureza inconcussa o fato de que todos os narradores de Chico Buarque são fomentados por um elemento obsessivo que faz as engrenagens ficcionais dos romances girarem. É o que move esses caracteres criados por Chico Buarque. Se em *Estorvo*, manifesta-se a obsessão pela fuga, a mórbida e constante sensação de que se é perseguido; em *Benjamim*, é a figura de Ariela Masé que surge como o *leitmotiv* obsessivo do protagonista. Ela é o cerne obsessivo de Benjamim. Como sabemos, Zambraia acredita veementemente que Ariela é a filha de Castana Beatriz, respaldando-se na similitude estética entre elas e em informações vagas e rasas como a suposta gravidez de Castana, o que a propensão aos devaneios e às especulações, tão característicos dos protagonistas de Chico Buarque, tende a endossar consideravelmente essa ideia e termina por engendrar algumas convicções na mente delirante do protagonista. Mapear, com esmero, todas as passagens em que vemos o comportamento obsessivo de Benjamim, ou seus devaneios, insuflaria, desnecessariamente, nosso estudo. Optamos, então, por explorar apenas alguns precisos momentos em que identificamos a conduta supracitada no plano narrativo do romance. Os delírios e devaneios, que dialogam com o onirismo e também com o aspecto obsessivo, podem ser expostos de forma coadunada por estarem quase sempre entrelaçados na diegese. Encetemos pela situação narrativa em que podemos discernir não o primeiro arroubo de Benjamim, mas o limiar de seu comportamento obsessivo.

Após o primeiro encontro fortuito com Ariela, em que Zambraia assumiu o papel de voyeur, observando-a conversar com um homem, Benjamim inculcou a ideia fixa e renitente de que ela é a filha de seu grande amor do passado, Castana. Absorto nessa ideia, e ensejando conhecer mais intimamente Ariela, Benjamim passa a perscrutar seus passos, sua rotina, buscando rastros e indícios a fim de encontrá-la. Numa determinada situação, enquanto espera um velho amigo que, normalmente, consegue alguns escassos trabalhos publicitários para Zambraia, vem à sua mente a sensação de que o vigiam, e então, o narrador revela a rotina dos dias anteriores de Benjamim, cujo escopo se concentrou numa busca excessiva por Ariela Masé:

Levanta-se pensando em telefonar pela última vez para o 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”). Desiste do telefonema e senta-se de costas para a rua, pois suspeita que *o estejam vigiando* da calçada oposta. Ele sabe que, se uma *lente perspicaz focalizasse* sua fisionomia ao longo daquela semana, surpreenderia um maníaco. Há sete dias que *Benjamim só faz perguntar pela filha de Castana Beatriz*, o que é tarefa bastante abstrata, por lhe faltar seu nome. *Voltou à galeria de onde a vira sair, e no índice do hall dos elevadores contou vinte e sete dentistas. Visitou-os um por um, descreveu-lhes Ariela e sua boca, mas não obteve resposta prática.* No mesmo edifício consultou

médicos de distintas especialidades, e um pneumologista mais solícito, ou compungido diante de tamanha insistência, chegou a lhe mostrar os raios X de algumas pacientes. Bateu à porta de advogados, joalheiros, detetives, agências de viagem, confecções de lingerie, em suma. (BUARQUE, 1995, p. 35, grifos nossos)

Exaurido após a extenuante busca, Benjamim se resigna temporariamente e, em relação à Ariela, decide que “cabe somente estar suscetível ao acaso” (BUARQUE, 1995, p. 35). É interessante destacar a passagem “pois suspeita que o estejam vigiando” por nos lembrar diretamente da obsessão do narrador-anônimo de *Estorvo*⁴⁶, que também se sentia perseguido e vigiado pelo ‘homem de terno visto através do olho mágico’. Armand Olivennes associa essa sensação de perseguição a um sentimento delirante que inventa um inimigo hostil para acabrunhar o indivíduo que delira, o que é bastante condizente à natureza dos protagonistas buarquianos: “a perseguição será o sentimento delirante de ser, sem o merecer, o alvo da hostilidade de um inimigo” (OLIVENNES, 1975, p. 83). Outro ponto peculiar presente na citação destacada mais acima é a passagem “*se uma lente perspicaz focalizasse sua fisionomia*”, que endossa a nossa ideia do uso de uma linguagem ou retórica de cinema na tessitura textual de *Benjamim*. Todo o recorte do romance que destacamos exemplifica com perfeição o ponto preciso em que a obsessão de Benjamim Zambraia aflora ao praticamente visitar todas as salas em todos os andares de uma galeria atrás de informações sobre uma mulher da qual, até então, nem o nome conhecia. Mantinha-se instilado apenas “por jurar que a moça é filha de Castana Beatriz”, movido pela necessidade premente de encontrar Ariela, o que, conseqüentemente, significaria recuperar e reviver um fragmento insigne de seu passado, uma espécie de reencontro com uma parte Castana Beatriz, partindo da premissa que Ariela fosse realmente sua filha.

Um dos paroxismos desse movimento intenso e obsessivo ocorre quando Benjamim, dando prosseguimento às suas investigações excessivas, passa a seguir os rastros de Ariela e a encontra realizando a sua atividade profissional como representante do ramo imobiliário. Toda a cena assemelha-se a uma perseguição furtiva em que Benjamim, distante, observa Ariela e engendra alusões e comparações entre ela e Castana, como se identificasse, em Ariela, traços da conduta de sua ‘mãe’. O pináculo de seu delírio sucede quando Benjamim, já perdido entre realidade e onirismo, grita por Castana Beatriz:

⁴⁶ Não olvidemos a excelente definição dada por Rogério Pereira acerca dos narradores de *Estorvo* e *Benjamim*, que os resume proficientemente a partir de suas similaridades: “são animais de um mesmo zoológico, suas necessidades os estrangulam. (PEREIRA, 2004, p. 115).

Agora ele enxerga Ariela descalça a caminho do sobrado, descobre-se repetindo os passos com quem então partiu atrás de Castana Beatriz, apenas um tanto mais lentos, como se a reprodução exata de cada movimento cobrasse um tempo extra. Só não perde terreno porque Ariela, correndo para a armadilha, também não o faz com o mesmo desassombro de Castana Beatriz. O próprio sobrado verde-musgo, se comparado à primeira vez em que Benjamim o viu, hoje parece mais vagaroso, dentro de sua imobilidade. *Num ângulo obscuro do sobrado*, Benjamim entrevê dois indivíduos suspeitos e grita afinal: Castana Beatriz. Ariela, é claro, não atende por esse nome. (BUARQUE, 1995, p. 47-48, grifos nossos)

Mais uma vez (*num ângulo obscuro do sobrado*), deparamo-nos com um enunciado que recorda expressões comuns à retórica cinematográfica, e muitos outros exemplos poderiam ser expostos, se quiséssemos dissecar o romance por esse viés. Todavia, o que nos chama atenção nesse excerto é a intensidade dos delírios de Zambraia. Ao perder, brevemente, a ligação com a realidade, distorcendo-a em sua própria subjetividade perturbada ou mesclando-a com sua consciência onírica, Benjamim perde a lucidez que o permite enxergar as coisas claramente e reifica a imagem de Castana Beatriz no corpo de Ariela Masé. O grito espontâneo e desesperado é o culminar ideal da ilusão e da obsessão causada por seus delírios. A consciência onírica dispersa Zambraia do “mundo exterior, tal como o indivíduo que sonha estar cortado do real” (OLIVENNES, 1975, p. 53), sua coerência malogra. Então, “delírio e sonho desenrolam-se sobre um fundo de obscurecimento, de obnubilação da consciência” (OLIVENNES, 1975, p. 53). Em seguida, após Ariela adentrar no sobrado com os possíveis locatários, Benjamim ainda permanece suspenso da realidade e, ao sentir a aproximação de um carro, imagina que seus ocupantes estejam armados, ele “estaca, presumindo que seus ocupantes apontam em sua direção (o dedo, o fuzil, a metralhadora)” (BUARQUE, 1995, p. 48), o que reitera aquele sentimento de perseguição que acompanha Benjamim. Porém, a cena era mais um de seus devaneios, visto que, despertando de seus delírios, Zambraia percebe que se trata de um táxi, cujo motorista “aciona o taxímetro e pergunta aonde deve levar o cavalheiro” (BUARQUE, 1995, p. 48).

Essa mixórdia entre realidade e delírio vivenciada na passagem que destacamos pode ser justificada pelo fato de Benjamim já ter vivido algo similar no passado, e tendo a própria Castana como referência. Após findar a relação com Benjamim, Castana desaparece e seu paradeiro se torna um enigma. A diegese tende a sugerir que ela e seu novo amante, o professor Douglas, agem como subversivos diante do poder militar ditatorial, lembrando que as vicissitudes entre Castana e Zambraia ocorrem na década de 1960-70, período em que o regime ditatorial já era vigente. O que justificaria o estilo de vida furtiva levada por Castana. Não se resignando pelo término de relacionamento com seu grande amor, Benjamim empreende uma busca insana e contumaz por Castana, transitando em locais em que já a vira

no passado, seguindo rastros e informações escusas, até que, enfim, ele a encontra. O local é o mesmo sobrado verde-musgo em que, décadas depois, ele também encontraria Ariela:

Viu-a [Castana] parar, exibir seu perfil, descalçar-se, e quando ela percutiu uma sandália com a outra, parecia bater palmas para apressá-lo. Mas logo começou a correr com as sandálias na mão, e correndo-lhes atrás Benjamim vislumbrou um sobrado verde-musgo, camuflado entre duas amendoeiras. Sob a marquise do sobrado viu um vulto, e ia alertar Castana Beatriz, *ia alcançá-la num grito*, quando reconheceu o Professor Douglas: entraram os dois no sobrado, cujas chaves ela custou a catar na bolsa abarrotada. Benjamim deteve-se e compreendeu que Castana Beatriz como sempre se atrasara para um compromisso. (BUARQUE, 1995, p. 138, grifos nossos)

A cena recortada se sucede tendo como referência o mesmo sobrado verde-musgo presente no episódio com Ariela. A distinção está na troca do elemento obsessivo de Benjamim que, de Castana, passa a ser Ariela. É importante observar que o grito malogrado, tolhido, de Zambraia ao ver Castana acaba sendo proferido na passagem em que ele persegue Ariela, chamando-a de Castana Beatriz. Grito outrora abafado que só ‘eclodiu’ décadas depois quando Ariela, imagem refletida de Castana, torna-se sua obsessão. Ariela, então, pode ser depreendida como uma extensão de Castana Beatriz, a pessoa com a qual Benjamim tentará expurgar toda o seu sentimento de culpa e remorso pela morte de Castana. Aliás, é logo após Castana Beatriz entrar no sobrado verde-musgo que a tétrica execução acontece. Benjamim estava sendo vigiado pelas ‘autoridades’, pois sabiam de sua relação com Castana. Destarte, fora ele quem guiou, involuntariamente, os assassinos até Castana. O ponto delicado dessa conjuntura é o fato de Zambraia ter sido admoestado, pelo pai de Castana, sobre a possibilidade de ele ser observado de perto por quem ensejava dilapidar a vida de Castana: “o Doutor Campo Celeste sabia de fonte sigilosa que os passos de Benjamim eram vigiados; as autoridades apostavam que ele, inadvertidamente, terminaria por levá-las a Castana Beatriz e seu concubino” (BUARQUE, 1995, p. 133-134). O pai de Castana suplicou a Benjamim que ele se abstinhasse de procurar obsessivamente Castana. Contudo, Benjamim relutou e instou em sua obsessão, o resultado, sabemos, fora a execução de Castana e seu amante.

Continuando a exposição dos arroubos obsessivos e oníricos de Benjamim, ainda há mais uma passagem no romance que queremos preconizar. Assim como absolutamente nada numa obra literária é oriundo do acaso, tudo é sempre ponderado, articulado e premeditado pelo autor, a escolha desse recorte também não surge aqui como algo fortuito: ela traz de volta, e como referência, o famigerado sobrado verde-musgo, construção residencial inegavelmente agourenta para nosso ex-modelo fotográfico. No excerto, Ariela está a guiar Benjamim até o sobrado. É um hábito comum para ela, como mencionamos ao fazer um

escorço do romance, cada vez que seu marido descobre alguma traição ou assédio sofrido, guiar o desafortunado transgressor até o sobrado e, ali, ele é sumariamente executado. Era a vez de Benjamim, embora equivocadamente, pois a intenção era assassinar o estuprador de Ariela, mas como as personagens do romance parecem, não raramente, entregar-se às ações ao léu, ao acaso⁴⁷, é Benjamim que segue, sem pretexto algum, para seu lúgubre destino. Ao chegar ao sobrado verde-musgo, Zambraia enceta divagações acerca do que Castana e seu amante teriam feito, além de embaralhar as existências de Castana e Ariela novamente, em mais um de seus arroubos:

E Benjamim defronta o sobrado onde Castana Beatriz e seu amante costumavam se encontrar. Vê-se a um metro da porta do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez se abraçassem e se beijassem na boca. Vê Ariela que abre o cadeado e solta a corrente da porta do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem às pressas, porque ela teria deixado a filha em casa de desconhecidos, e ele não poderia se atrasar para uma reunião com os dissidentes. Vê Ariela forçar a porta que está travada na soleira do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez nem namorassem, porque necessitariam examinar uns mapas e discutir a América Latina. Vê a dobradiça que se desprende do batente, fazendo tombar a porta no assoalho do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem com mais fervor, enquanto tramavam derrubar o governo. Vê bater o sol na muralha de pó, que Ariela atravessa para sumir no interior do sobrado onde, no dia do tiroteio, talvez Castana Beatriz tenha se jogado na frente do amante para morrer primeiro. (BUARQUE, 1995, p. 161)

Toda essa passagem se constrói sobre um sistema de ilações e de inferências produzidas pela mente delirante de Benjamim Zambraia, que caminha, como dito, ao léu, apenas seguindo Ariela, deixando-se guiar pela mulher que, no fim, se revelará como a sua *femme fatale*. Além da ideia fixa e obsessiva de que Ariela é filha de Castana, tomada como verdade por ele, Benjamim tece conjecturas acerca do que Castana teria feito, ao lado de seu amante, nos tempos em que ambos usavam o sobrado como uma espécie de quartel-general ou esconderijo. Benjamim vê Ariela, mas entrevê, em seu delírio, Castana beatriz, engendrando um embaralhamento existencial que parece refletir precisamente a confusão mental em que o protagonista do romance se encontra. Ao adentrar no sobrado verde-musgo, seguindo Ariela, Benjamim é surpreendido por “um grupo de 12 homens que ingressam no sobrado, dispondose em semicírculo” (BUARQUE, 1995, p. 162). A curiosa apatia diante da realidade, que

⁴⁷ Os personagens buarquianos, seus narradores, tendem a movimentar-se guiados por uma força do acaso que movem seus destinos. Vimos isso em *Estorvo*, e o mesmo fenômeno, em menor escala, repete-se em *Benjamim*. Trechos como “Benjamim assina a conta e levanta-se para sair. Senta-se de novo, pois *não tem rumo definido* para esta tarde” (BUARQUE, 1995, p. 34, Grifos nossos) e “a ele cabe somente estar suscetível ao acaso” (BUARQUE, 1995, p. 35) corroboram essa ideia. Filhos da década de 1990, ambos os romances partilham, segundo Schøllhammer, de uma “perda de determinação e de rumo dos personagens” (Schøllhammer, 2011, p. 33), que seria uma característica comum aos romances desse período.

define bem sua natureza, tal como aquela que o narrador de *Estorvo* também cultivava, impede-o de ensaiar uma evasão desesperada, Benjamim apenas cerra os olhos, cobre o rosto com sua camisa, mas ainda continua a ver os homens que o cercam. Ouve-se o grito da ordem assassina, “fogo!”, e o protagonismo morre, com a diegese repetindo, literalmente, as mesmas linhas iniciais utilizadas no início do romance, reforçando nossa teoria da narrativa espiralada ou circular, encetada no primeiro romance do Chico e reproduzida, com menos densidade, também no segundo.

Em *Estorvo*, a obsessão e o onirismo do protagonista do romance o levam à morte no momento derradeiro da narrativa, curiosamente, mantendo um padrão narrativo e estético, o mesmo ocorre em *Benjamim*, com a diferença notável de que a obsessão recai na figura de Ariela, um reflexo da própria Castana Beatriz. As digressões e a diegese movidas à base das especulações também surgem com certo espaço em *Benjamim*. Dissemos que é comum que o narrador buarquiano interrompa o fluxo da narrativa para mergulhar em uma profusão de especulações e digressões oriundas da mente delirante dos protagonistas e, quase sempre, recorrendo aos tempos verbais do futuro do presente e do futuro do pretérito. Arrolar todos os casos tonaria a análise de *Benjamim* enfastiante, porém, mencionamos, de passagem, a situação narrativa em que Zambraia, ao ver Ariela pela primeira vez num restaurante, acompanhada de um homem, principia a especular sobre a relação que ela mantém com ele, tratando-os como se fossem casados. Ou, num caso mais específico, há um episódio em que Ariela devaneia acerca da vida pessoal de Benjamim e de sua provável residência, imaginando-o morando numa casa de campo ou num chalé, acompanhado de uma atriz de teatro egrégia, cuja moradia Ariela também conjectura. A narrativa assume, então, a postura narrativa tão característica de *Estorvo*, e que se estende aos demais romances, como veremos: especulações no futuro do presente que, normalmente, são sustadas por algum acontecimento externo que traz a personagem de volta à realidade. Vejamos só um trecho da situação citada:

E o apartamento da grande dama *será* um duplex, de frente para as palmeiras do parque e com vista longínqua do oceano. *Ocupará* o nono e o décimo andar, com um salão, colunas brancas e uma escadaria onde os dois *ensaiarão* os clássicos, e *às vezes se beijarão* de lábios fechados. *Às vezes* Benjamim Zambraia *pernoitará* ali, e na manhã seguinte *tomará* um chá de boldo com a grande dama, depois *subirá* para as montanhas em carro alugado com chofer, e *monologará* diante do espelho do chalé até cair o crepúsculo. *Voltará* à cidade com o chofer da noite, concentrando-se para a tragédia grega (...). (BUARQUE, 1995, p. 60-61, grifos nossos)

Como técnica de efeito quase enfadonha, profusas em *Estorvo*, retornam as inferências insistentes aviadas no futuro do presente, e também é possível notar a repetição de algumas

expressões como geralmente acontecem nessas construções especulativas do texto buarquiano. Não são raros outros momentos em que ocorrem as digressões ou as conjecturas que interrompem a narrativa de *Benjamim*. À guisa de exemplo, pensemos na passagem em que Benjamim divaga sobre a grande Pedra que obstrui as janelas de seu apartamento, num delírio tão profundo que, à própria Pedra, é dada uma perspectiva ou uma ótica acerca do protagonista; ou na passagem em que a narrativa susta seu fluxo para digressões acerca da relação entre a boca feminina e a obscenidade, revelando, também, um tipo de fetiche apreciado por Benjamim.

Não há como findar nossos comentários sobre *Benjamim* sem que abordemos a problemática concernente à relação existente (ou não) entre Castana Beatriz e Ariela Masé, se esta é ou não filha daquela, embora *aparentemente* tudo pareça ser um *devaneio* da mente confusa e atordoada de Benjamim. A diegese dos romances buarquianos, normalmente, é construída sobre um emaranhado de incertezas, de obscuridades e de inferências, resultando na falta de precisão da narrativa que, por sua vez, permite-se levar pelas constantes digressões e delírios de seus narradores; e *Benjamim* mantém esse traço por tudo que já expusemos sobre sua configuração narrativa. Uma das grandes incertezas que permeiam o supracitado romance é a não resolução satisfatória do parentesco entre Ariela e Castana. O romance jamais assevera essa ligação sanguínea, nunca é peremptório ou assertivo, reservando-se apenas a seguir pacientemente os arroubos do protagonista, deixando o leitor num nível de contínua indecidibilidade. Todavia, *Benjamim* recorre a uma sutileza narrativa, uma informação minuciosa, que abre certa brecha e avaliza entrever uma convergência entre as vidas de Ariela e Castana. Não é o suficiente para corroborar o elo entre ambas as personagens, mas infunde a ideia de que é possível, ou, pelo menos, de que é *verossímil* que sejam mãe e filha, o que, se pensarmos bem, só tende a embaralhar mais, a tornar ainda mais abstruso e intrincado o problema Ariela/Castana. Ou seja: o romance não ratifica nem impugna, mas permanece num denso estado de suspensão de qualquer resolução, optando por instilar uma conjuntura acentuadamente anfibológica no que tange à relação das personagens supramencionadas. O único vestígio de parentesco, que surge astuciosamente como um pormenor no romance, é encontrado ao correlacionar as passagens que destacaremos seguir:

*Que Castana engravidou é certo, mas ele [Benjamim] nunca ouviu falar que ela tivesse parido uma menina. Quem sabe perdeu a criança, pois não devia ser benéfico para uma gestante viver aos sobressaltos, a reboque de um *ativista político*. O professor Douglas seria mesmo capaz de persuadi-la a abortar, considerando o estorvo que representaria um bebê de colo para *um casal foragido da lei*. Se Ariela fosse filha de Castana Beatriz, *teria dois anos de idade* e provavelmente seria*

mencionada no dia em que o doutor Campocelste mandou chamar Benjamim à sua casa, para uma segunda audiência. (BUARQUE, 1995, p. 132, grifos nossos)

O excerto representa o início de mais uma das interrupções que a narrativa sofre para ceder espaço às divagações do narrador. Nele, é possível observar que, de fato, Castana engravidara, porém não se expõe claramente se ela teve ou não a criança, ou se fora uma menina. Também podemos corroborar o envolvimento de Castana e seu amante com o ativismo político que muito nos recorda aqueles vistos na época da ditadura militar no Brasil. O que endossa a ideia de que Castana empreendera o papel de oposição às autoridades militares. Contudo, todas as informações podem ser oriundas dos delírios de Benjamim que, por vezes, impregnam a ótica do narrador, não sendo, então, totalmente confiáveis ou fidedignas. De todo jeito, chama-nos atenção a idade referenciada que Ariela teria, caso fosse filha de Castana Beatriz, quando o pai de Castana, em estado moribundo, próximo de morrer, intima Benjamim a comparecer em sua casa, suplicando que deixe de procurar por sua filha.

A princípio, e ao leitor, Ariela é apresentada como ‘filha’ de uma índia, senhora muito baixa, cujos traços físicos divergiam em demasia dos quais Ariela era imbuída, o que sempre fora motivo de questionamento e de indignação por parte dela, que relutava em acreditar que, de fato, aquela era a sua família: “a mãe era uma índia, eram índios seus primos e tios, e Ariela não aceitava aquela família” (BUARQUE, 1995, p. 147). Ariela também se irritava com as oscilações de sua mãe no que tange à profissão do seu finado pai que ora era tratado como engenheiro inglês, ora como cantor alemão, ora como aviador da Cibórnica, dando nomes absurdos a ele, e, logo em seguida, a índia os esquecia e não mais sabia repeti-los. Até que sua mãe deu à Ariela uma foto do homem que seria o seu pai. Sempre obsedada e teimosa, Ariela continuou a pressionar a mãe para que revelasse a identidade do pai. A índia, vencida e combalida, revela a verdade por trás dos pais de Ariela:

Passou a interrogá-la, erguia-a do chão, sacudia-a, e obteve enfim a confirmação de que, na casa do homem da foto, cujo nome já embaralhara na memória, ela cozinhava, lavava roupa, varria, mas gostava mesmo de cuidar das crianças. *Ariela não era daquela prole*: só lhe foi apresentada na estação rodoviária, no dia em que embarcou de volta para o interior, com a passagem de ônibus mais um abono generoso pagos pela viúva do homem da foto. *Tinha a menina dois anos de idade*, e viajou trinta e seis horas bamboleando, sem estranhar o colo da índia. *Quanto à verdadeira mãe de Ariela, na casa dos patrões jamais se proferiu seu nome*. A índia sabia apenas que tal mulher fora *um sacrilégio do homem da foto, e fora uma demônia e fora a causa de toda desgraça*. (BUARQUE, 1995, p. 147-148, grifos nossos)

A partir daí, sabe-se, então, que Ariela é uma órfã, que a índia não é sua mãe biológica, que seu pai morrerá jovem e que ela é produto de uma relação adúltera e que sua mãe verdadeira fora a causa do infortúnio do pai. O romance não oferece informações significativas do professor Douglas Saavedra, além de sua profissão e de seu posicionamento político, não se sabe se ele era casado e Castana fora uma amante. O trecho que preconizamos acima nem mesmo revela o nome do pai de Ariela, pois seu “nome já embaralhara na memória” (BUARQUE, 1995, p. 147) da índia. Contudo os perfis aduzidos, tanto do pai quanto da mãe-demônia, jungidos a todas as outras informações que o romance já concedera ao leitor acerca da vida política conturbada de Castana, permitem pensarmos que sejam Douglas e Castana. O detalhe mais curioso e surpreendente é a informação sobre a idade de Ariela quando ela foi entregue à índia: os mesmos dois anos de idade mencionados na passagem que envolve Benjamim e o pai de Castana, num contexto em que ela já está foragida. A própria narrativa em torno dos pais e da orfandade de Ariela, mais essa *coincidência* em torno dos dois anos de idade, possibilita ao leitor pensar na ligação entre Ariela e Castana Beatriz como *verossímil*. Ainda que o romance não corrobore o parentesco, ele também não tolhe integralmente a possibilidade de Ariela ser filha de Castana. Reiteramos, é possível, todavia, pouco crível. Provavelmente, apesar dessa fissura interpretativa propiciada, de modo ferino, por Chico Buarque, a teoria mais plausível, levando em consideração a personalidade de Benjamim e a própria construção dos outros protagonistas buarquianos, é a de que Ariela e Castana não tenham relação alguma, sendo tudo uma invenção da mente obsessiva, onírica e delirante de Benjamim Zambraia.

Chegamos ao fim da análise do segundo narrador/personagem de Chico Buarque. *Benjamim* é o singular caso em que não analisamos exclusivamente a figura do narrador, pois, por uma excepcionalidade, ele é, aqui, heterodiegético, o único entre os romances do Chico. Porém, depreendemos que a subjetividade do protagonista tende a abarcar a ótica do narrador em alguns momentos, mormente, quando se tem a impressão de que ambos compartilham dos delírios e da narrativa onírica perceptível no romance. Destacamos tudo aquilo que nos pareceu relevante na tessitura ficcional de *Benjamim*, passando pela fortuna crítica em torno do romance, que arrolamos logo no início, e adentramos na análise esmerada do narrador/personagem, preconizando aspectos como a linguagem cinematográfica tão profusa na estética da narrativa, a relação de Benjamim Zambraia com as fotos, a tipologia do narrador atinente ao caso específico do segundo romance do Chico e, claro, pelos devaneios de Zambraia, e sua obsessão virulenta, em torno da relação entre Castana/Ariela. Vimos, em *Benjamim*, uma diegese que retoma os traços e as características do seu romance antecessor,

Estorvo, ainda que em um grau de intensidade inferior, e o nascimento da primeira das vigorosas mulheres de Chico, em sua faceta romancista. E Ariela ainda voltaria muitos anos depois, mencionada em uma de suas canções⁴⁸. Chico Buarque mantém sua estética e sua forma peculiar de produzir literatura, construindo seu projeto estético e ficcional com fidelidade e regularidade. Obsessão, onirismo e devaneios estão arraigados na diegese buarquiana, e *Benjamim*, o romance que dá sequência a vida autoral de Chico, é a narrativa que exemplifica e endossa, pertinentemente, esses atributos mencionados, e sem abdicar do tradicional desvelo da escrita de Chico Buarque. No horizonte, já vislumbramos *Budapeste*, e o próximo narrador, José Costa/ Zsoze Kósta, já nos aguarda pressuroso.

⁴⁸ No caso, trata-se da canção “Barafunda” (2011), em que um eu lírico demasiadamente confuso tenta rememorar algumas reminiscências, mas as embaralha, faz uma ‘barafunda’ delas. Ariela é mencionada: “Era Aurora/Não, era Aurélia/Ou era *Ariela*/Não me lembro agora”. Esse eu lírico parece ser uma referência ou homenagem a um dos narradores do próprio Chico, Eulálio, de *Leite derramado*, por ambos embaralharem as suas memórias ao léu. Ainda analisaremos, com lavor, a figura do narrador de *Leite derramado*.

4 ‘MEU NOME NÃO APARECIA, LÓGICO, EU DESDE SEMPRE ESTIVE DESTINADO À SOMBRA’: O NARRADOR *BUDAPESTE*.

Budapeste (2003) é o terceiro romance publicado por Chico Buarque e, oficialmente, a quarta narrativa de sua proficiente carreira literária (não olvidemos a alegórica novela *Fazenda Modelo*, lançada em 1975, obra exordial, e pouco lembrada, do autor). Laureado com o Prêmio Jabuti de Literatura, Chico atinge o paroxismo de sua maturidade como romancista ao publicar *Budapeste*, obra cuja diegese apresenta, em seu grau mais elevado, o preciosismo e o refinamento linguísticos tão comuns em suas canções. Esteticamente, entre os seis romances do autor, é a sua narrativa mais bem ‘esculpida’ e ‘lapidada’, gozando de uma consciência primorosa do fazer literário e da elaboração linguística e destacando-se quando cotejada aos dois romances anteriores. É como se, em *Budapeste*, Chico Buarque consolidasse o seu universo literário ao nos revelar uma obra ainda melhor do que as precedentes, sedimentando o seu ofício como escritor e extirpando os renitentes olhares que o enjeitavam como romancista. Uma (meta) ficção espelhada e jungida por um emaranhado de outras narrativas que se entrelaçam em seu interior, ficção que se projeta dentro de outras ficções, refletem-se e se confundem num caleidoscópio insidioso que instila o leitor a se questionar se está lendo *Budapeste* ou *Budapest*. O terceiro romance de Chico Buarque é o lídimo representante da literatura que fala da própria literatura ou do fazer literário, o que aproxima o autor brasileiro do espanhol Enrique Vila-Matas, cujos romances transformam a Literatura e todo o universo que a abarca, sejam editores, escritores ou personagens, em protagonistas.

José Costa, o narrador de *Budapeste*, pode ser depreendido como uma versão madura e finalizada dos narradores anteriores de Chico Buarque. Se recorremos à expressão ‘animais de um mesmo zoológico’ para denominar os primeiros narradores, podemos apregoar que o narrador de *Budapeste* é uma espécie evoluída desses ‘animais’, partilhando, contudo, do mesmo DNA literário. É uma personagem mais complexa e fragmentada, imersa numa vida ficcional duplicada, mas que mantém algumas similitudes de personalidade com os narradores de *Estorvo* e *Benjamim*, como a melancolia, a letargia, a miserabilidade e uma idiossincrasia confusa. Precisamos ressaltar que o capítulo que se debruça sobre o romance *Budapeste* será um dos mais sucintos do presente trabalho, não porque faltam profundidade ou temáticas a serem exploradas no romance, mas sim porque, entre os narradores buarquianos, José Costa é o que menos podemos observar aquelas características tão comuns e habituais dos narradores do Chico. Se nosso escopo fulcral é analisar os narradores demonstrando os traços estéticos de

suas narrativas imiscuídas em devaneios, num plano onírico, e embasadas na motivação obsessiva que guia a volição de cada narrador, *Budapeste* é a obra em que esses fenômenos aparecem em menor intensidade, mormente a narrativa onírica. O que permanece observável em *Budapeste*, como vemos neste capítulo, é o movimento obsessivo que fomenta a ação do narrador. Se *Budapeste*, então, destoa ligeiramente dos objetivos colimados por este trabalho, ainda assim é imbuído de alguns dos traços estéticos presentes na configuração dos outros narradores, justificando a sua presença, ainda que em extensão reduzida, em nossa pesquisa.

Para o desenvolvimento deste capítulo, a nossa metodologia permanece incólume: em um primeiro momento, aduzimos um recorte selecionado da fortuna crítica acerca do romance em questão; em seguida, tecemos nossa própria análise sobre o narrador de *Budapeste*, identificando suas características primaciais e nos voltando a temas pertinentes ao romance, tais como a representação do duplo, a metaficção, a tipologia do narrador etc.

4.1 *Budapeste* & *Budapest*: a ficção espelhada e algumas de suas leituras teóricas

Budapeste é um exemplo consentâneo da polissemia e da multiplicidade de leituras que uma obra literária pode propiciar aos estudiosos que se aventuram por seus meandros ficcionais. O romance, gênero plástico e onívoro, o “único gênero em formação e ainda inacabado” (BAKHTIN, 2019, p. 66), multígeno em sua especificidade enquanto narrativa literária, mostra-se ainda mais propenso como um ‘objeto’ a ter seus sentidos e suas significações potencializadas e exploradas ao extremo. Opulento em suas possibilidades interpretativas, *Budapeste* nos fornece um conjunto interessante de críticas ou análises literárias que se compenetraram em sua estrutura romanesca. Reiteramos, mais uma vez, o caráter seletivo e pertinente que organiza nossa compilação de ‘olhares críticos’ que repousam sobre o terceiro romance de Chico Buarque. Embora tenhamos perscrutado mais análises do que citamos, optamos por aquelas que nos impressionaram pela argúcia, pela solidez ou pela objetividade em suas exposições acerca de *Budapeste* e por, de certa forma, estarmos em consonância com essas leituras, ainda que algumas se restrinjam a breves comentários.

Encetamos pela perspectiva de Jose Castello, em seu ensaio sobre os quatro primeiros romances de Chico Buarque, *Chico além da realidade* (2015), que encerra uma ponderação assaz interessante sobre a estética e a natureza de *Budapeste*. Castello parece corroborar a nossa tese de que a estética buarquiana, de natureza romanesca, esteja alicerçada num plano

de onirismo e de especulações, pois, para ele, os romances do Chico manifestam um constante ‘vazamento’ entre ‘fantasia e realidade’ ou entre ‘memória e real’, uma ‘infiltração’ que umedece a ficção buarquiana e tornam turvas e maleáveis as distinções entre plano da realidade e plano dos sonhos. Intrincados e difusos, os romances do Chico “guardam a estrutura ambígua dos sonhos, em particular dos pesadelos” (CASTELLO, 2015, p. 91). Como já vimos nas análises dos narradores de *Estorvo* e *Benjamim*, essa estrutura onírica avulta como um traço estético bastante significativo na estética buarquiana, os romances *traduzem* proficientemente a atmosfera nebulosa e confusa dos sonhos, pela experiência de seus narradores. Fenômeno que ocorre também em *Budapeste*, ainda que ligeiramente mitigado. Pensando nisso e jogando com os termos sonho/pesadelo, articulados por Castello, e tendo como embasamento as propriedades estruturais peculiares dos romances de Chico, podemos pensar *Estorvo* e *Benjamim* como representações literárias que se assemelham à aura difusa dos pesadelos, enquanto *Budapeste* se enquadraria no plano dos sonhos, com sua narrativa um pouco mais leve e objetiva.

Castello também chama atenção para o fato de *Budapeste* ser infenso a algumas tendências que preponderam no cenário coevo das obras literárias. Para Castello, na literatura nacional hodierna, prevalece uma propensão à estética realista, ou um ‘novo realismo’, nas palavras de Karl Erik Schøllhammer. Trata-se de novos autores que se empenham em executar um “projeto explícito de retratar a realidade da atual sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 53). Estes ‘novos realistas’ tampouco buscam a retratação fiel e crua da realidade, como se a obra fosse um dispositivo especular do real ou da vida, eles buscam outros meios de incitar os efeitos de realidade em suas obras; seu novo realismo objetiva relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultura da qual emerge” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54). Contudo, se as obras literárias contemporâneas tendem a um realismo seco e marginal, Chico Buarque se coloca em uma posição antípoda ao escrever intrincados romances em que a clareza e a sobriedade do real cede espaço ao umbroso ambiente dos sonhos e dos devaneios. Pensando nisso, Castello apregoará que *Budapeste* se opõe “à estética realista que dá as cartas hoje na literatura brasileira” (CASTELLO, 2015, p. 91). Isso não significa que a literatura buarquiana seja alienada ou atópica em relação à realidade em que ela é produzida: a seu modo conturbado, espiralado, caótico, incongruente e nebuloso, o romance de Chico se aproxima mais fidedignamente do ‘retrato real’ da realidade. A existência em si mesma não é homogênea, harmônica ou ‘objetiva’, captá-la estritamente é praticamente impossível, “a vida

não é reta, mas insensata. Dissolve-se como uma espiral. Gira e gira sempre em torno do mesmo ponto e sem nunca sair do lugar” (CASTELLO, 2015, p. 94). *Budapeste* e os outros romances de Chico Buarque, com suas estruturas em espirais, heteróclitas e difusas, parecem executar um retrato mais vívido e *verossímil* da realidade que nos cerca. A narrativa de Chico

se aproxima muito mais da verdade do que os romances ‘de fatos e de ação’ que hoje ditam a moda literária. Não é fácil ler a literatura de Chico Buarque, pois ela nos coloca frente a frente com um mundo no qual só com muito esforço conseguimos sobreviver. Talvez por isso a ficção de Chico nos pareça tão verdadeira: em vez de capturar o real e dominá-lo, ela encena a agitação interior e a fragmentação acelerada do mundo contemporâneo. (CASTELLO, 2015, p. 95)

Embora *Budapeste* possa ser discernido como uma obra literária que contraria essa tendência ao realismo, ainda assim o romance buarquiano é idôneo em representar minuciosamente a realidade factual, ou ‘capturar o real e dominá-lo’, com todas as suas agruras e vicissitudes.

A outra tendência em voga com a qual *Budapeste* rompe, segundo Castello, é da literatura *best-seller* ou ‘subliteratura’, que se estabelece como “novo padrão dominante da literatura internacional” (CASTELLO, 2015, p. 91). Com o termo subliteratura, pensamos, aqui, na literatura que assim é categorizada “não só pela superficialidade de suas histórias e pela indigência formal, como também por seu caráter efêmero, de literatura de atualidade, feita para ser consumida e desaparecer, como sabonetes e refrigerantes” (LLOSA, 2013, p. 41), uma espécie de literatura *fast-food* que requer pouco esforço intelectual, prescinde do refinamento formal e esteia-se primacialmente no regozijo do entretenimento vazio; porém, que se consolidou no mercado editorial e se transformou nesse padrão dominante mencionado por Castello. A ficção espelhada e densa de *Budapeste*, imbuída de diversos planos narrativos que entrelaçam o enredo, caminha por meandros contrários à famigerada tendência do *best-seller*. Castello preconiza que Chico ‘escreve contra essa moda’, pois, em seu romance, “as coisas deixam de ser apenas o que são. Tornam-se mais complexas, mais paradoxais, mais ‘poéticas’. Tornam-se menos vendáveis e exigem, por isso, mais esforço de seu leitor” (CASTELLO, 2015, p. 91). Não há como deixar de mencionar a estroina ironia que é o fato de que, não obstante a exposição das ideias de Castello, *Budapeste* tenha sido um sucesso editorial e, ainda que a estrutura narrativa e a construção formal da obra destoem da fórmula da ‘literatura de mercado’, o romance possa ser considerado um ‘best-seller’, se pensarmos em sua vendagem.

A estudiosa Tania Maria Perez avia algumas considerações assaz interessantes sobre *Budapeste*. Em sua análise, Perez identifica aquilo que representaria o âmago da narrativa ao assinalar que, em seu terceiro romance, Chico “faz emergir o ofício do escritor, cuja matéria-prima é a palavra, signo que espelha a força imagética da atividade criadora de sentidos” (PEREZ, 2017, p. 147). Pela primeira vez, no romanceiro do Chico, assoma a figura do autor e de seu ofício, sendo ela posta como epicentro, o ponto nevrálgico da narrativa, que deflagra todas as ações concernentes ao enredo. É o fazer literário que ganha a primazia em *Budapeste*, mote que seria retomado—de modo similar, mas sob outras perspectivas— em romances posteriores como *O irmão alemão* e *Essa gente*, em que os narradores também exercem o mister de escritor e há uma desmistificação do processo de escrita literária ao se narrar, com detalhes, os percalços, os litígios intrapessoais e as agruras que malogram a vida de um autor. É claro que, ao inocular a persona do autor como cerne da ‘arquitetura’ do romance, a própria *palavra*, enquanto matéria-prima a ser lapidada pelo escritor— ou *palavra dócil, palavra-prima, palavra minha/Matéria, minha criatura*⁴⁹, se lembrarmos uma célebre canção do Chico— insurge, também, como elemento primacial em *Budapeste*, o que pode ser observado nas relações controversas e conturbadas que o narrador José Costa mantém com o seu ofício de *ghost-writer*/escritor. Relações problemáticas e densas que reverberam profundamente na tessitura textual da narrativa e moldam, de maneira significativa, a natureza do romance, o que leva Perez a apregoar que “a trama ficcional da obra é avessa, subversiva à ordem e à lógica causal, formulando uma séria de paradoxos em torno do nome próprio, do nome do autor, da assinatura do texto” (PEREZ, 2017, p. 162), aventando que *Budapeste* também põe em relevo a crise do escritor e da escrita, evidenciando uma tensão entre autor e palavra.

Outro aspecto apontado em *Budapeste* são as imagens antinômicas ou realidades adversas que formam pares dicotômicos, abrangendo, conseqüentemente, diversos elementos presentes no romance de Chico Buarque. Ora, *Budapeste* é alicerçado num constante e inebriante jogo narrativo em que podemos identificar imagens espelhadas ou duplicadas na configuração dos componentes da obra, sejam eles personagens ou lugares. Não raramente essas manifestações especulares se mostram contrastantes, como se fossem simetricamente opostas, ou aduzem um ‘retrato’ bifurcado de uma mesma figura. À guisa de exemplo, mencionamos a realidade antitética vivenciada por José Costa nas cidades do Rio de Janeiro e de Budapeste, pois ilustra perfeitamente a noção das imagens duplicadas:

⁴⁹ A canção da qual falamos é *Uma palavra*, pertencente ao álbum homônimo.

No Rio de Janeiro, José Costa vive uma realidade *desencantada e melancólica*. Ele é um profissional-serviçal da imagem alheia, explorado pelo sócio da agência e casado com Vanda, uma apresentadora de televisão, com quem divide uma relação fria, marcada por desencontros e falta de diálogo. Em Budapeste, ao contrário, Zsoze Kósta vive um mundo *encantado e eufórico*, um sonho real ao lado de Kriska, que o alimenta com afeto e palavras, ensinando-lhe os segredos da língua e da cultura húngara. (PEREZ, 2017, p. 149, grifos nossos)

Se no Rio de Janeiro, o narrador, enquanto José Costa, soçobra numa experiência de vida enfasiante e desiludida; em Budapeste, enquanto Zsoze Kósta, uma versão especular e refratada do narrador, sua existência se torna mais aprazível e ridente, mais palatável e menos soturna. As cidades, Rio e Budapeste, também compõem um jogo de imagens infensas: “uma, quente e bela por natureza. A outra, seca, fria, mas igualmente bela. Por um lado, o mar que esbraveja na praia. Por outro, o Danúbio, escuro e frio” (RIBEIRO, 2015, p. 175). Na relação com a *palavra*, aspecto fulcral na constituição do narrador, também notamos uma imagem que se secciona em um par dicotômico: “no Brasil, Costa é um literato com ampla experiência na leitura, oralidade e escrita. Na Hungria, se aventura numa língua difícil e precisa aprender desde os primeiros fonemas” (RIBEIRO, 2015, p. 175). Ora, esses exemplos de fenômenos imagéticos bifurcados em sua natureza, adversos, pululam exorbitantemente na estrutura de *Budapeste*, e as incidências desses artifícios narrativos não são esporádicos ou fortuitos, pois endossam a ideia de *duplo*, uma das temáticas primaciais do romance, e que abordamos com mais esmero no tópico seguinte, dedicado à nossa análise da figura do narrador de *Budapeste*.

Já que erigimos a questão que envolve uma realidade *desencantada e melancólica* no que tange à idiosincrasia de José Costa, ressaltamos que Perez nos alerta para uma propensão à melancolia ou a um ‘viver melancólico’ intrínseco à natureza do narrador. Melancolia que, em coalescência à arrogância e à natureza estúrdia do narrador, oferece-nos um panorama ideal das características e da índole de Jose Costa. São traços ou vestígios de personalidade que se tornam demasiadamente evidentes consoante vamos acompanhando o desenvolvimento do enredo e as extravagâncias e peculiaridades do *ghost-writer* vão se elevando e delineando sua natureza e sua mundividência. Perez elenca alguns exemplos que ‘condizem com os caracteres psicológicos do viver melancólico do narrador. Para a autora,

José Costa é individualista, nostálgico, antissocial (não gosta de festas nem de ver filmes em casa) e colérico. Prefere estar só no escritório até tarde, para contemplar e enamorar-se de seus textos, a desfrutar do convívio familiar. Casado com a jornalista Vanda, uma celebridade, Costa vive uma união fria, distante, marcada pela incomunicabilidade. O casal não compartilha suas experiências pessoais e profissionais. Vanda jamais lê o que o marido escreve. Costa também não acompanha as atividades da mulher, uma apresentadora de televisão, que se dedica de corpo e alma à profissão midiática que abraçou. (PEREZ, 2017, p. 168)

José Costa não apenas vive imerso num estado constante de melancolia como também é um sujeito de ‘caracteres psicológicos’ dúbios e controversos, não mantendo uma boa relação com sua esposa e com seu filho, a ‘criança gorda’, cuja simples existência surge como um estorvo ao narrador, engendrando-lhe certo incômodo. Notório é o fato de que outros narradores buarquianos também compartilhem esse caráter melancólico. E, aqui, não há exceção: como já vimos na estrutura dos narradores anteriores, chafurdados em uma aura densa de melancolia, apatia e miserabilidade existencial e veremos na análise dos narradores posteriores, todos eles são imbuídos dessa natureza melancólica. Esse enfaro diante da existência, esse indefectível *spleen* que arroga a índole dos narradores de Chico, reflete uma discrepância ou uma condição atópica diante do mundo em que se encontram, são indivíduos dessintonizados da realidade à qual pertencem. O que nos remete aquela errância ou falta de rumo comum a esses narradores, o viver a esmo. Perez também destaca essa errância, o deslocamento constante e desnorteado, como uma das características mais distintas desses narradores. Para a autora, a deambulação dos protagonistas de Chico Buarque “reforça a ideia de seres em desarmonia com o mundo, amedrontados diante da violência cotidiana, que está em toda parte, na cidade, no campo, na família, no trabalho, no país, no exterior” (PEREZ, 2017, p. 180). É indubitável que a violência esteja presente na realidade empírica desses narradores, como já vimos em *Estorvo* e *Benjamim*, e continuaremos a observar nos de mais romances. Perez ainda assinala que esse deslocamento constante, no caso de José Costa, assevera um ‘viver em tensão’, entre permanecer e partir, refletido nas idas e vindas de Costa entre o Rio de Janeiro e Budapeste, é uma busca de identidade para um indivíduo que se encontrado fragmentado nos textos que produz copiosamente para tantas pessoas.

A sólida análise de *Budapeste* realizada por Andréia Delmaschio nos revelou outro traço singular, que merece ser mencionado, do romance em questão. Essa particularidade não apenas preconiza e ratifica o apuro estético de *Budapeste*, como também põe em evidência a estrutura labiríntica sobre a qual a obra é sedimentada. Delmaschio enuncia a existência de um *coral de ventríloquos* na tessitura textual da narrativa, um emaranhado de vozes e *personae* que se superpõem vertiginosamente, a representação lídima de “o discurso do outro na língua do outro” (BAKHTIN, 2019, 47), se quisermos lembrar o discurso bakhtiniano acerca da especificidade do romance. Em *Budapeste*, a figura do escritor e a do *ghost-writer* recebem um vultoso destaque, e, no âmago no romance, é possível identificar uma miríade de planos diegéticos regidos por vozes narrativas distintas entre si que se entrecruzam e se interpenetram a todo instante, como desdobramentos ou extensões das vozes dos escritores

representados na obra. Uma “brincadeira de ventriloquismo” controlada por Chico Buarque em que uma voz se sobrepõe à outra na barafunda de narrativas ou de ficções que se entrelaçam no romance, formando esse caleidoscópio narrativo que constitui *Budapeste*. Numa analogia pertinente, o romance pode mesmo ser cotejado a uma *matriosca*, as bonecas artesanais colocadas umas dentro das outras, tradicionais na cultura russa, visto que Chico Buarque vai inoculando uma narrativa no interior da outra, até chegar ao ‘molde’ maior e acabado, gerando *Budapeste*. Esse fenômeno do coral de vozes em *Budapeste* é melhor desvelado por Delmaschio, no seguinte excerto:

O coral de ventríloquos é esse conjunto de personae que se superpõem em *Budapeste*, emitindo vozes cuja fonte é impossível recuperar, ou que não se sabe ao certo de onde vêm. Em vários níveis isso se dá: a iniciar pelo nome Chico Buarque, impresso na capa e nomeando aquele que cria personagens, ou seja, empresta a eles a ‘sua voz’. Dos personagens a que dá vida (o clichê revela ainda uma vez o aspecto teológico aderido à função autoral), alguns funcionam eles também como verdadeiros ventríloquos, no universo da narrativa.

José Costa (Zsoze Kósta), por exemplo comercializa os textos que escreve, ou seja, sua ‘voz’ sairá pelas ‘bocas’ de outros, como Kaspar Krabbe e Kocsis Ferenc. O Sr...., que escreve uma autobiografia assinada Zsoze Kósta, é mais um que doa a sua voz, nesse caso sem que tenha sido solicitada, transformando Kósta, de ventríloquo, em boneco. (DELMASCHIO, 2014, p. 147)

Assim, as ‘vozes’ sobrepostas se alternam e se desdobram na composição intrincada de *Budapeste*, alcançando o seu zênite quando José Costa, o ventríloquo, torna-se ele mesmo uma marionete por intermédio de outra voz narrativa. Delmaschio ainda assinala que Chico Buarque representa, no cerne desse universo polifônico de *Budapeste*, uma espécie de maestro da diegese, aquele que manipula, orienta e conduz o ‘coral de ventríloquos’. Para ela, os autores presentes no romance são apenas extensões da figura autoral buarquiana, como vemos nessa passagem: “os personagens escritores de *Budapeste* são desdobramentos do nome do autor ‘Chico Buarque’, maestro desse coral de ventríloquo e válvula motriz da escritura” (DELMASCHIO, 2014, p. 148), e ainda complementa argumentando que José Costa assume ficcionalmente a condição de coautor da obra, endossando a ideia de que a “própria coautoria é uma invenção ficcional” (DELMASCHIO, 2014, p. 148) no texto de Chico Buarque. Pensando nesse coral de vozes aventado por Delmaschio, é possível sustentar a ideia de que *Budapeste* acentue, ponha em evidência, a natureza heterodiscursiva do romance— remetendo ao conceito de Bakhtin que expomos nos primeiros capítulos— como o elemento específico do gênero. Essa profusão e essa diversidade de vozes, essa linguagem estratificada, desdobrada e fragmentada em unidades basilares menores, compõem o fulcro da estrutura narrativa de *Budapeste*, potencializando ao máximo a natureza heterovocal do discurso

romanesco. Sabemos que a “linguagem literária está representada no romance não como uma linguagem uma, plenamente pronta e indiscutível, mas sim em toda sua viva heterodiscursividade, em sua formação e renovação” (BAKHTIN, 2019, p. 22), e o romance de Chico Buarque exemplifica com excelência a ‘viva heterodiscursividade’ ao propiciar uma leitura marcada por esse emaranhado de vozes que pululam no universo do romance. Narrativas que despontam de outras narrativas, discursos multígenos que se mesclam em *Budapeste*. Ressaltamos que o heterodiscurso, e todo o teor semântico que seu conceito carrega, é uma característica do gênero romanesco em si, porém, como já assinalamos, parece transbordar e se fazer mais visível em *Budapeste*.

Se aludimos à noção de caleidoscópio narrativo para abordar o coral de vozes em *Budapeste*, agora recorreremos ao caleidoscópio de anagramas, esparzidos pela estrutura do romance, a fim de salientar a sua presença precípua. Para Delmaschio, a narrativa é toda permeada por eles, avultam no texto como reflexo de um labor estético que ela nomeia de ‘estratégia do anagrama onomástico’. O anagrama é um artifício linguístico que se baseia na ideia do jogo verbal, da argúcia e do ludismo com as palavras. De origem grega, etimologicamente *anáγραμμα* significa transposição de letras ou podemos defini-los como “vocábulos, sobretudo nomes próprios (antropônimos), formados pela transposição de letras. Emprega-se, no geral, para cunhar pseudônimos ou encobrir a identidade de personagens reais” (MOISÉS, 2013, p. 24). Em sua compilação, Delmaschio assinala a existência de um anagrama fonético imperfeito para Francisco no nome Kocsis Ferenc, personagem que, na obra, é um escritor húngaro. Lendo o nome do escritor “de trás para diante, emudecendo o *K* final” (DELMASCHIO, 2014, p. 150) teremos *Franc sisco*. Um exercício de leitura especular que nos lembra da própria grafia do nome do romance estampada na quarta capa, também de trás para frente. Trata-se de um anagrama que nos impinge um esforço maior para que consigamos identificá-lo e é provável que seja um caso fortuito, uma estúrdia coincidência, mormente porque o nome Kocsis Ferenc alude a dois jogadores da seleção húngara de futebol de 1954⁵⁰. Contudo há a ocorrência de outros anagramas, mais vistosos e interessantes, como podemos aferir a seguir:

⁵⁰Incorremos em um truísmo ao assinalar que Chico Buarque é um aficionado por futebol. Torcedor do Fluminense, fã inveterado de Pagão, fundador e jogador do Politheama, inventor de um jogo de tabuleiro sobre futebol (*Ludopédio*), fã de futebol de botão, autor de mais de uma dezena de canções em que o futebol irrompe como ‘personagem’, Chico sempre manteve um diálogo intenso com o futebol, seja como torcedor, seja como praticante, arriscando mesmo uma carreira de jogador algumas vezes, embora não tenha logrado êxito. Destarte, “quando se refere a Chico Buarque, o futebol não pode deixar de se intrometer no comentário” (PERES, 2016, p. 97). Chico era um grande admirador da seleção húngara que chegou à final da Copa de 1954, perdendo para a Alemanha por 3x2, numa acirrada e involvidável partida. Consequentemente, não nos surpreende que, em *Budapeste*, Chico tenha usado os nomes dos jogadores da seleção húngara, Ferenc Puskás e Sándor Kocsis, para

A estratégia do anagrama onomástico (inclui-se aí também Kriska, o nome da mulher húngara de Kósta) é reforçada por uma série de outras expressões anagramáticas espalhadas pelo texto, geralmente nomeando livros e poemas de autoria desses vários personagens autores. São alguns deles: ‘Tercetos Secretos’ (BUARQUE, 2003, p. 34), ‘Sinfonia dos Ninfômanas’ (BUARQUE, 2003, p. 139), ‘Introito Ornítoco’ (BUARQUE, 2003, p. 139), ‘Crepúsculos Especulares’ (BUARQUE, 2003, p. 140), ‘Rapsódia da Diáspora’ (BUARQUE, 2003, p. 140) e ‘Apoteose dos Poetas’ (BUARQUE, 2003, p. 145), além do hotel ‘Zacarias’ (BUARQUE, 2003, p. 142) e dos romances *O Ginógrafo* e *O Naufrágio* que José Costa em certa ocasião confunde. Também o número do quarto de hotel em que Costa se hospeda no Rio de Janeiro, palindrômico, pode ser lido de trás para diante: ‘o 707 vivia às escuras’ (BUARQUE, 2003, p. 161). Os anagramas formam a parcela propriamente linguística do conjunto de relações especulares inaugurado com a disposição dos termos na capa do livro. (DELMASCHIO, 2014, p. 150-151)

No artefato verbal intransitivo que é a literatura, nada é esporádico ou fortuito, menos ainda seriam inócuas ou desarrazoadas as recorrências dessas expressões anagramáticas, que “podem ocultar informações relevantes” (MOISÉS, 2013, p. 25) e deslindar o projeto artístico por trás da obra literária. *Budapeste* e seus profusos anagramas podem revelar o ensejo lúdico do autor em jogar, embaralhar e brincar com as palavras num romance em que o próprio léxico avulta com a força e a densidade de uma personagem e também como matéria-prima do narrador, sua obsessão, independentemente da língua, seja húngara, seja portuguesa. Expressões anagramáticas, construções verbais espelhadas e peculiares reincidências constituem o cerne estrutural da narrativa. Se Delmaschio menciona o ‘número palindrômico’ do quarto em que Costa se hospeda, 707, Perez apregoa que há uma série de repetições do número sete no decorrer de *Budapeste*. A teórica insta na ideia de que, sendo o sete um número cabalístico atinente ao ‘demônio’, todos os eventos e conjunturas que mantêm algum elo com o número sete, ou cujas ações das personas remetem ao sete, estão imersos numa atmosfera de agouro que envolvem acontecimentos fatídicos ou intempestivos, como se indicassem alguma adversidade. Perez enuncia que o sete

Se repete inúmeras vezes na narrativa, tornando-se uma espécie de desígnio de algo ruim na história. Assim, são sete os redatores que irão substituir José Costa na agência; são sete verões que o personagem de papel, o alemão Kasper Krabbe, passa no Brasil, causando-lhe a perda total dos cabelos (‘fica com um quê de papel’); a sete quadras do hotel na Hungria, Kósta é surpreendido por um casal, que irá ameaçá-lo de morte no quarto de hotel; Kósta dá sete voltas em torno do manicômio onde trabalha Kriska sem encontrá-la, entre outros exemplos no texto. O livro também possui sete capítulos, reforçando a ideia cabalística do infortúnio do viver do narrador à sombra. (PEREZ, 2017, p. 175)

nomear um de seus personagens, o escritor Kocsis Ferenc. Indo mais além, nomes de outros jogadores daquela seleção aparecem, conforme explicitou Andréia Delmaschio: Gyula Grosics, Gyula Lorant, Jenő Buzanski, Josef Bozsik, József Zakárias, Mihály Lantos, Mihály Toth, Nándor Hidegkuti e Zoltán Czibor têm seus nomes distribuídos por outros personagens, rua, avenida e hotel!” (DELMASCHIO, 2014, p. 150).

Sabemos que esses exemplos acerca do sete e a nossa exposição sobre os anagramas não constituem fenômenos esparsos na tessitura do romance, eles se integram e dão consistência à organicidade e à complexidade do romance.

Antes de encerrarmos esse ‘passeio’ nos meandros da fortuna crítica de *Budapeste*, é necessário ressaltar a reflexão que encontramos na dissertação *O fabricante de textos: uma leitura de Budapeste, de Chico Buarque* (2010), de Flávia Helena. A autora determina a interação arte/mercado, oferta/demanda, indústria cultural/cultura de massa como um componente fulcral na estrutura de *Budapeste*. O romance encena, pensando nas figurações do *ghost-writer* e da ‘agência cultural’ Cunha & Costa, as relações de mercado do mundo editorial e frisa a ideia do processo de escrita como um ônus automático, em que preponderam as fórmulas textuais prontas, o preço em detrimento do valor e a satisfação de um público-alvo que anseia por livros que alimentem plenamente a sua expectativa de entretenimento fácil e rápido. Sob esta perspectiva, a “obra literária passou a ser considerada um produto comercial, cuja sobrevivência ou extinção estaria em jogo nos vaivéns do mercado e nada mais” (LLOSA, 2013, p. 33), e a obra exitosa é aquela que vende mais, a mais rentável; em contrapartida, a obra fracassada é a que não angaria público e soçobra em número de vendas. A partir disso, Flávia Helena tece considerações sobre a temática visceral de *Budapeste*, embasada na revelação do funcionamento das engrenagens do mercado editorial, da ‘fabricação’ de textos, da banalização da obra literária, engessada em fórmulas comerciais, utilizando as relações de arte e mercado representadas no microcosmo vivido por José Costa:

A temática da indústria cultural e da cultura de massas é um ponto nevrálgico. Afinal, a obra tem como protagonista um doutor em Letras que decide, em associação com um colega de faculdade, constituir uma empresa destinada à produção, sob encomenda, de textos em série das mais diversas espécies, isto é, de monografias acadêmicas a cartas de amor, de discursos para serem proferidos em churrascarias a biografias romanceadas. Elaborados a partir de fórmulas bem-sucedidas, esses textos contavam com o acolhimento de um público nada exigente e davam um retorno financeiro bastante lucrativo. Com esse propósito, os trabalhos da Cunha & Costa Agência Cultural, ou ‘fábrica de textos’, nas palavras do protagonista, passam a ser produzidos em ritmo industrial, tornando-se um sucesso de público à custa de uma bem elaborada estratégia de marketing. A falta de comprometimento desses textos com respeito à originalidade, à qualidade literária e às ideias veiculadas reforça seu caráter massificado. (HELENA, 2010, p. 112)

Ora, o romance é praticamente fundamentado pela postura crítica diante da ideia de uma produção prolífica de textos, “obedecendo a um mecanismo de reprodução de fórmulas” (HELENA, 2010, p. 104), que pulula no universo da narrativa, multiplicando-se

maquinalmente entre personagens que exercem a função de *ghost-writer* ou que estão inseridos no mercado editorial. A produção de textos feitos, ‘fabricados’, exclusivamente com o escopo de vender e atingir um objetivo específico, colimado por aquele que compra aquilo que é escrito. É possível depreender *Budapeste* então como um romance que avia uma espécie de crítica ‘artística’ das relações entre a arte e o mercado de livros, indústria cultural e cultura de massa, ao representá-las proficientemente no plano da ficção, além de pôr em foco a figura autoral e o processo de escrita em nossa atualidade. Helena concatena todas essas questões midiáticas e culturais respaldadas pela dicotomia formada por cultura de massa x cultura de proposta— aduzida pelo teórico Umberto Eco, em *Apocalípticos e Integrados* (1964) —, resultando numa análise apurada e sóbria de *Budapeste*. É bastante curioso também que, embora Chico Buarque aborde substancialmente esse submundo da escrita e do texto anônimos, da banalização e da automatização das obras literárias, produzidas quase ao modo maquinal e genérico das produções industriais, ele o faça arrogando-se da estética que contraria aquele mundo representado ficcionalmente. Afinal, *Budapeste* é uma narrativa labiríntica, espelhada, profusa em planos diegéticos que se interpenetram e imbuída de um arcabouço narrativo denso e refinado, o que, ironicamente, vai de encontro com às produções massificadas e genéricas que observamos na cultura de massa e no mundo dos textos produzidos consoante as fórmulas mecanizadas.

Entre todos os textos críticos que lemos e que se debruçam sobre a intrincada estrutura de *Budapeste*, encontramos alguns em que seus autores traçam ou aventam um diálogo entre o romance espelhado de Chico Buarque e outras obras ou autores. À guisa de exemplo, vimos cotejos com a obra de Fernando Pessoa, especificamente com *O livro do desassossego*, alicerçando-se nos desdobramentos da identidade do protagonista José Costa e na miríade de narrativas que se entrecruzam em *Budapeste* e com *Lejana*, conto integrante da obra *Bestiário*, de Cortázar (2003), em que também ocorre o fenômeno da duplicidade de identidade do protagonista e a Hungria surge como um dos *locus* do conto. Todavia, a comparação mais peculiar que pudemos aferir é aquela que enseja aproximar as personalidades de José Costa e Brás Cubas, o defunto-autor/narrador do insigne romance de Machado de Assis. Não obstante as divergências existentes entre ambas as personagens supracitadas, atinentes ao contexto histórico em que estão inseridas, às suas classes sociais e às profissões que exercem, à sua própria idiosincrasia, Flávia Helena apregoa que existe uma compatibilidade ou similitude observável entre José Costa e Brás Cubas, se nos atentarmos ao comportamento *dissimulado* e *inconstante* comuns a esses caracteres ficcionais. O que coaduna essas personagens são, sobretudo, as suas eivas morais, seus vícios e sua impudência

explícita, em outras palavras, a “visão de mundo que se constitui a partir do ponto de vista de cada um desses narradores manifesta-se, de modo quase inabalável, pela iniquidade, pelo favorecimento pessoal e principalmente pela instabilidade dos valores morais” (HELENA, 2010, p. 113). Para a autora, é a pusilanimidade, ou o caráter valetudinário, que aproxima intimamente os perfis literários de Costa e Cubas. Indo mais além na comparação, Helena erige o argumento de que, ao retratar temáticas como tolerância social, prerrogativa de classe, iniquidade, oportunismo e uma hierarquia friável de valores, *Budapeste* “reitera a permanência de certos vícios de classe perniciosos no Brasil (mas não apenas) em pleno século XXI” (HELENA, 2010, p. 114), o que tornaria o romance buarquiano um correspondente coetâneo e sagaz— uma releitura intertextual, talvez— de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), tanto na configuração de seus narradores quanto no repertório de temas abordados. É um movimento de pensamento interessante para jungir as obras de Chico Buarque e Machado de Assis e revelar suas confluências, ainda que a distância temporal possa sugerir mais dessemelhanças do que convergências. Fenômeno similar ocorre entre *Dom Casmurro* e *Leite derramado*, cuja interseção abordamos na análise do próximo narrador buarquiano.

Assim findamos nosso trajeto teórico pela fortuna crítica de *Budapeste*, selecionada e arrolada neste tópico, cujo escopo era apenas contextualizar o leitor acerca do que falam, pensam, teorizam e refletem, quando o romance protagonizado por José Costa está em foco. No próximo tópico, desenvolveremos a nossa análise do narrador de *Budapeste*, preconizando conceitos como tipologia do narrador, metaficção, duplo e, claro, a narrativa onírica e obsessiva que também fomenta a diegese do romance espelhado de Chico Buarque.

4.2 O autor do meu livro não sou eu: a narrativa matriosca e o narrador bifurcado de *Budapeste*

Dissecar o tecido ficcional de *Budapeste* nos impele ineludivelmente a um emaranhado de narrativas menores que se entrecruzam até formarem o ‘corpo’ íntegro e final do romance de Chico Buarque. Identificá-las e arrolá-las é apenas um dos desafios que a análise mais cerrada de *Budapeste* exige de seu crítico ou teórico. Ora, afinal, a obra é opulenta em temáticas diversificadas e astuciosa em seus mecanismos de funcionamento, suas engrenagens ficcionais, estando imbuída de uma complexa estrutura narrativa.

Encetemos nossa análise pela intriga em que se baseia a obra, a fim de nos familiarizarmos ao universo ficcional em que o narrador de *Budapeste* transita. Quando pensamos no enredo, *Budapeste* é o romance buarquiano que nos apresenta uma estrutura formal mais refinada do que os anteriores, *Estorvo* e *Benjamim*. Em sua terceira narrativa, Chico atinge o paroxismo de seus recursos estéticos enquanto romancista e nos apresenta um romance aprimorado e perficiente em sua forma, cuja estrutura espelhada— e compenetrada no mote da ficção que discorre acerca dos fundamentos e da criação da própria ficção— também nos avaliza apregoar que o autor lança mão da técnica da metaficção com considerável destreza.

O esmero e a diligência que podemos observar na construção do romance parecem dialogar harmoniosamente com o perfil do protagonista da narrativa, um *ghost-writer* perfeccionista, altivo e obsessivo com a prática da escrita. Em *Budapeste*, não temos mais a figura de um narrador anônimo e esquizoide, socialmente marginalizado, como em *Estorvo*; nem a de um artista decadente, ressentido, preso ao passado de glória e igualmente estrambólico, como em *Benjamim*. No terceiro romance, assoma o caractere problemático— um perfil paradigmático recorrente no romanceiro de Chico— do artista/intelectual encolerizado e acabrunhado em seus conflitos pessoais e numa disrupção de personalidade e de ônus artístico/profissional, o que deflagrará as ações que constituem o cerne ficcional de *Budapeste*. A obsessão que infunde a volição dos narradores buarquianos ressurgiu, pujante, no romance; a narrativa invólucra em especulações e em onirismos, por sua vez, tem uma aparição mais comedida, sendo *Budapeste* o romance de Chico em que menos vislumbramos esse fenômeno, porém, a bifurcação da figura do narrador e a sua relação singular com as palavras e a língua são elementos componentes da obra que merecem atenção e que vamos desenvolver mais adiante.

José Costa, o narrador de *Budapeste*, é um escritor-fantasma, um indivíduo cuja função profissional consiste em redigir textos para que outras pessoas assumam a autoria, recebendo dinheiro em troca de seu serviço intelectual. Além disso, Costa também é doutor em Letras⁵¹, e desenvolve seu trabalho na ‘agência cultural’ Cunha & Costa, em parceria com Álvaro, seu sócio. O romance inicia apresentando-nos um conciso capítulo que pode ser depreendido como uma metonímia de toda a obra, como se nele estivessem organizados, em escala reduzida, os componentes que servem de alicerce para a trama e que nortearão as ações do

⁵¹ José Costa é o primeiro narrador buarquiano com o título de doutoramento em Letras. O narrador de *O irmão alemão*, Francisco de Holander, também possui a titulação, porém trabalha com revisão textual, dando aulas e tenta ser reconhecido como escritor.

protagonista: podemos observar a primeira, e célere, passagem de Costa por Budapeste, indo parar na capital húngara, num pouso imprevisto, enquanto voava de Istambul para Frankfurt, retornando de uma convenção de escritores anônimos; e igualmente é observável o início de sua obsessão obstinada pelas palavras, sobretudo pela língua húngara. Embora seja um momento limiar na diegese, o narrador já se adianta e desvela, ao leitor, a sua proficiência na língua húngara—cuja presença e organicidade tão pujantes no romance concede-nos a sensação de que o idioma húngaro também é um personagem: “hoje, porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou quase” (BUARQUE, 2003, p. 6).

Narrativa sobre o ofício da escrita, frisando o labor intelectual daqueles ‘escritores que não assinam’ ou dos ‘profissionais que por princípio opinião não têm’, *Budapeste* reifica a vida de um escritor-fantasma tratado como gênio em seu meio profissional, bem-sucedido e próspero em seu ônus, imbuído de um prazer artesanal em redigir seus textos, em que a estética deve ser preconizada em prol da impecabilidade do seu ofício textual. Assaz talentoso, José Costa não carecia de oferta de serviço e punha a destreza em prática escrevendo os mais variados gêneros textuais:

Pagavam em espécie mediante a entrega da mercadoria e partiam às pressas, quando muito entreabriam o envelope para conferir o número de folhas ali dentro. Para mim valiam como exercício de estilo aquelas monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio, textos que eu mostrava ao Álvaro antes de limpar o arquivo. Ele espiava a tela e falava gênio, gênio, pensando noutras coisas. O Álvaro nunca pensava exatamente no que estava olhando. (BUARQUE, 2003, p. 15)

Para Costa, seu trabalho suplantava o objetivo basilar de lhe fornecer a sobrevivência material, era um ‘exercício de estilo’, sua escrita exigia densa elaboração da linguagem e o narrador, numa postura quase onanista, deleitava-se e regozijava-se em suas criações, lendo-as e relendo-as, às vezes, num furor obsessivo. Diferentemente da conduta de seu sócio, homem ágrafo na parceria, podendo ser discernido como um parasita profissional, ou, nas palavras do narrador, como um “vampiro, porque chupava meu talento, porque me trancava na agência e saía para os coquetéis” (BUARQUE, 2003, p. 15), cujo único interesse era o lucro e as altas quantias de dinheiro que mantinham a agência.

Consoante Cunha ia explorando a destreza e a ‘genialidade’ de José Costa, nosso narrador se embriagava numa empáfia desmesurada acerca de suas criações textuais: o desvelo com a estética de seu texto o faz sucumbir a arroubos de um narcisismo, às vezes irritante, que demonstra a relevância e a primazia dadas, por ele, ao seu ofício de escritor-fantasma. Essa postura excessivamente pernóstica do narrador vai deteriorando e corroendo as

suas exíguas relações sociais, incidindo, inclusive, em seu casamento, ao estiolar os laços amorosos que mantinha com Vanda, sua esposa:

E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um escritor discreto. Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valorizava minha discricção. E novos artigos me eram solicitados, e publicados nos jornais com chamada de capa, e elogiados por leitores no dia seguinte, e eu aguentava firme. Com isso a vaidade em mim se acumulava, me tornava forte e bonito, e me levava a brigar com a telefonista e a chamar o *office boy* de burro, e me arruinava o casamento, porque eu chegava em casa e já gritava com Vanda, e ela me olhava arregalada, não conhecia os motivos de eu estar assim tão vaidoso. (BUARQUE, 2003, p. 18)

Ora, estando ‘destinado à sombra’, Costa não conseguia conter sua altivez ingente, e a mesma vaidade que se acumulava e o deixava mais vigoroso, também lhe propiciava uma sensação excepcional e insólita, um ciúme às avessas que irrompia sempre que via seus textos circulando sem que houvesse alusão ao seu nome: “ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário” (BUARQUE, 2003, p. 17). Esse sentimento estrambólico engendrava um comportamento mais ríspido com os que estavam ao seu redor. A sua relação com Vanda, que sempre fora inusitadamente morna e sem vivacidade, um amor tépido e consumido vorazmente pela rotina monocórdia, estava cada vez mais litigiosa e distante, tal como o relacionamento problemático de Costa com seu próprio filho, cuja estranheza pode ser aferida na austeridade das palavras que o narrador seleciona para nomear seu filho, como ‘criança gorda’, por exemplo, ou em sua insatisfação pelo fato da criança apresentar dificuldades na fala e na dicção: “além de enorme, o menino ia completar cinco anos e não falava nada, falava mamãe, babá, pipi, e a Vanda dizia que Aristóteles era mudo até os oito anos, não sei de onde ela tirou isso”(BUARQUE, 2003, p.30-31).

Como toda a tipologia de narradores buarquianos, instável, esquizoide, desorientado e naturalmente aturdido, José Costa se encontra acossado pelas agruras sociais, amorosas e profissionais, o que o desvia de suas tarefas enquanto escritor-fantasma, levando-o a viajar para seus congressos de autores anônimos, tornando-o menos produtivo. Ao perceber que seu sócio, Álvaro, já encetava a terceirizar o serviço de Costa, visto que já não produzia como antes, o narrador sente-se fomentado a escrever um trabalho exemplar e primoroso, com o escopo latente, sobretudo, de mostrar ao seu sócio que a qualidade de seu ofício textual e a impecabilidade de seu estilo não são capazes de serem reproduzidos ou imitados por outrem. Desse ensejo, nasce *O Ginógrafo*, a autobiografia de um alemão, Kaspar Krabbe, cujo mote

da narrativa se concentra na ideia de um indivíduo que se vicia em escrever no corpo das mulheres. A obra se torna um *best-seller* e recupera a estima e a autoconfiança de Costa.

Após findar a *sua* obra, até então, mais excelsa, e observar a ótima recepção que ela recebeu da crítica e do público, Costa principia a alimentar um ciúme ressentido ao ver sua esposa tão entusiasmada com *O Ginógrafo*. Provavelmente, porque Vanda nunca lia os textos que ele escrevia. Vê-la, então, tão enlevada por uma obra e conseqüentemente pela figura de um autor que não ele, esporeou profundamente o seu orgulho. O ciúme culmina numa festa em que o autor postigo de *O Ginógrafo*, Kaspar Krabbe, estava presente e o narrador não se agrada da aproximação entre o alemão e sua esposa; num surto, ele puxa Vanda até um canto e revela que o autor da autobiografia de Kaspar era ele, extirpando o sigilo que sua profissão requer. Desorientado, Costa retorna a Budapeste, onde conhece Kriska, apaixona-se e passa a viver uma existência duplicada, entre duas cidades, duas mulheres, dois filhos, dois perfis de *status* sociais discrepantes. Na Hungria, José Costa se torna Zsoze Kósta. Graças a Kriska, ele consegue um emprego braçal no Clube das Belas-Letras e, ouvindo e lendo as figuras eméritas da literatura húngara, fazendo transcrições de seus simpósios e congressos, aprende esplendidamente o intrincado idioma húngaro. Sua destreza é tanta que, assim como no Rio de Janeiro, ele também começa a realizar o trabalho de escritor-fantasma, escrevendo monografias, teses, tratados etc. O paroxismo de seu ofício, já escrevendo em húngaro, ocorre quando Kósta amplia seu estro para a criação poética e escreve um livro de poesias, *Tercetos Secretos*, para que um eminente poeta, Kocsis Ferenc, assinasse.

No final de *Budapeste*, um desfecho assaz engenhoso, há que se ressaltar, o narrador é surpreendido ao descobrir que haviam concedido, a ele, a autoria de um livro. Aqui, irrompe uma das mais interessantes ironias do romance, em que podemos observar o fenômeno que propicia um deslocamento de *locus* social: o escritor-fantasma, habituado a escrever para que outros assinem e arroguem a autoria, torna-se o objeto da escrita de outro e lhe é dada a autoria de uma obra a qual ele não escreveu. O ex-marido de Kriska, então nomeado como 'Sr...', um dos membros do Clube das Belas-Letras, escreve uma autobiografia intitulada *Budapest*, em que os fatos narrados no supracitado livro convergem perfeitamente com a vida de José Costa, sendo eles os mesmos os quais o leitor acompanhou pela perspectiva do próprio Costa, deflagrando um imbróglio narrativo que confunde e coaduna as diegese de *Budapeste* e de *Budapest*. O livro que se tem em mãos é o romance de Chico Buarque sobre José Costa ou é uma autobiografia escrita por um escritor-fantasma que concedeu a autoria a Zsoze Kósta? Lembremos que a capa do romance é, inventivamente, espelhada: na frente, vemos o título *Budapeste*, assinado por Chico Buarque; na contracapa, o título é *Budapest*,

assinado por Kósta. É inegável que sabemos que se trata de uma ficção escrita pelo Chico, porém, a estrutura imbricada e espelhada, que tende a emaranhar as narrativas, permite-nos essa breve reflexão lúdica.

A configuração narrativa se torna ainda mais complexa ao notar que, quando o narrador lê *Budapest* para Kriska, o relato narrado se mostra similar aos acontecimentos anteriores já apresentados nos outros capítulos: “e a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito” (BUARQUE, 2003, p. 169). Em seguida, Costa profere a marcante frase do romance, um ressonante paradoxo, que caracteriza apropriadamente a quintessência da narrativa, respaldada no jogo constante de autoria: “o autor do meu livro não sou eu, emendei, levando a multidão às gargalhadas” (BUARQUE, 2003, p. 170). E, conforme dá continuidade à leitura do romance, já na derradeira página de *Budapeste*, o narrador assevera haver uma insólita concomitância entre aquilo que ele está lendo e o que está objetivamente acontecendo: “agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p. 174), o que nos avaliza a dizer que *Budapeste* finda no exato momento em que *Budapest*, o livro lido pelo narrador, inicia-se. Ou, ainda, que estão coadunados, formando uma organicidade narrativa indissociável. Basicamente, esse é o enredo de *Budapeste*, mais uma obra literária do universo buarquiano que nos aduz outro narrador problemático e excêntrico.

Passemos agora à tipologia do narrador a fim de identificar em qual categoria podemos inserir José Costa. Num estudo teórico que se debruça, com pervicácia e quase que exclusivamente na figura do narrador enquanto componente fulcral da estrutura de uma obra literária, não parece errático, nem exagerado, mas sim imprescindível, recorrer à taxionomia apropriada e vislumbrar a categoria pertinente ao narrador que possui a primazia da análise. No caso do Chico, encontramos-nos diante de um cenário curiosamente singular, havendo a possibilidade de enfatizarmos ainda mais essa temática, visto que, e isso é essencial, o autor concede demasiada proeminência à entidade responsável pela condução da narrativa. Um exemplo consentâneo para ilustrar a deferência que o autor dá ao narrador está presente em seu próprio discurso, mais especificamente em uma entrevista concedida recentemente ao canal *SescTV*, em que Chico realiza algumas ponderações acerca do seu processo criativo enquanto autor de romances. Segundo o escritor, além de não haver um roteiro previamente definido para o desenvolvimento criativo de suas obras ou mesmo uma sistematização de ideias seminais para sedimentar a estrutura da narrativa, pois seus narradores se recusam a seguir roteiros, são subversivos, todos seus romances partem do encontro da voz do narrador,

a obra “só começa a andar mesmo a partir do momento em que eu encontro esse narrador, encontro a voz desse narrador, eu assumo a voz e a linguagem desse narrador” (BUARQUE, 2019,40s-1min30s). É inconcusso o valor que Chico outorga à entidade do narrador, como a figura que o norteia na escrita de suas obras, cujos arcabouços diegéticos vão se moldando conforme o alvedrio deles que, ainda segundo Chico, pensam por si mesmos, e, não raramente, recusam-se a seguir o caminho idealizado por ele, amotinando-se ante a vontade do autor, sendo essa “a graça da construção de um romance” (BUARQUE, 2019, 4min-4min40s). Chico enjeita qualquer misticismo no ato da escrita, argumentando que o prazer de escrever só enceta quando o narrador se desprende totalmente de si e segue seu caminho insólito. A análise dos narradores buarquianos, então, pensando nessa relevância dada pelo autor, consiste num voltar-se contundentemente para a força motriz de seus romances.

Porém, e agora, José? Entre os tipos de narradores, de sua taxionomia e de sua focalização, no âmago dessa intrincada dualidade constituída por *quem narra* e *quem vê*, em qual categoria poderíamos inocular o narrador *ghost-writer*, o pernóstico José Costa? Se, em *Estorvo*, pudemos observar a diegese sendo conduzida por um narrador autodiegético, e, em *Benjamim*, por um narrador heterodiegético, em *Budapeste*, todavia, Chico retoma a tradição da narrativa que se desenvolve por meio da mundividência de um caractere que é primacial na organicidade do enredo, ou seja, recorre, mais uma vez, ao narrador autodiegético, aquele que narra suas próprias experiências sendo ele mesmo o protagonista ou que “narra a sua história e reporta-se às demais personagens na razão direta da participação” (MASSAUD, 2013, p. 376). Doravante, pelo menos até o seu romance mais recente, *Essa gente*, Chico trabalhará as malhas de suas ficções apenas com narradores autodiegéticos. Embora seja um tipo de narrador que esteja normalmente imiscuído, de maneira íntima e vivaz, aos acontecimentos da narrativa, propiciando uma facilitação do processo de identificação entre personagem e leitor, pois a ótica deste estará cerceada a um indivíduo fictício que não apenas narra, mas também vivencia aquilo que é narrado, trata-se de uma focalização mais restrita e relativamente limitada, afinal, o narrador está circunscrito àquilo que ele observa, analisa e acompanha, não tendo acesso ao pensamento das demais personagens, não sendo onisciente nem ubíquo, seus relatos estão restritos ao alcance da sua perspectiva individual, que é exígua, se a cotejarmos ao narrador heterodiegético. O emprego desse tipo de agente narrativo “acarreta uma limitação do horizonte narrativo, uma vez que os acontecimentos são divisados de um só ângulo” (MASSAUD, 2013, p. 378). Esse é o caso do narrador de *Budapeste*, cuja restrição de seu olhar narrativo não permite que ele saiba o que as personagens estão pensando, seu

discernimento só abrange aquilo que ele vê, e a intelecção dos fatos vivenciados está subordinada a essas limitações, vejamos o excerto a seguir:

Por um segundo, imaginei que ela não fosse uma mulher para se tocar aqui ou ali, mas que me desafiasse a tocar de uma vez só 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? Mas ela ficou quieta, o olhar perdido, *não sei se comovida pelo meu olhar passeando no seu corpo, ou pelo meu falar pausado no idioma dela*, branca, bela, bela, branca, branca, bela, branca. (BUARQUE, 2003, p. 46, grifos nossos)

Diante do belo corpo alvo de Kriska, José Costa cai em atonia, receia o próximo passo e não sabe precisar se ela está comovida pelo seu olhar ou pela sua fala morosa, o narrador não tem acesso aos pensamentos de outras personagens, sua perspectiva autodiegética elide essa possibilidade. É importante ressaltar que esse ângulo restrito pode engendrar narrativas e relatos distorcidos, manipulados ou tendenciosos, pois só é mostrado, ao leitor, apenas a versão já impregnada pela subjetividade do narrador, que pode, segundo sua volição, apresentar uma narrativa sob viés que lhe seja pertinente ou consoante seus preceitos morais, sociais, religiosos etc. O discurso do narrador autodiegético deve sempre ser observado como dúbio, passível de constante suspeição, observado de soslaio. Trata-se de uma tipologia de narrador não confiável. Sua narrativa é como um muro linguístico profuso em eivas e em sulcos catalisados pela subjetividade do agente narratário, gerando desníveis e corrosões no ato interpretativo.

Côncios da tipologia adequada a José Costa, que o classifica corretamente, nossa atenção se volta para um ‘fenômeno’ narrativo característico de *Budapeste*: a sua construção metaficcional. Um romance que evidencia a figura de um escritor, ainda que anônimo, e o ponha como elemento primacial da narrativa parece já ter o ensejo de mostrar-se como metaficção. Quando pensamos numa obra metaficcional, deparamo-nos com uma estrutura literária peculiar, pois se trata de um texto que faz questão de chamar a atenção para si mesmo, ou melhor, para os processos concernentes ao seu modo de construção enquanto objeto artístico. No caso da prosa, são romances que aviam uma espécie de autorreflexão sobre seu próprio estatuto ficcional, ponderam sobre o ato da escrita, seja na exposição desse ato ou na problematização dele, e, geralmente, têm a literatura como cerne de sua estrutura. A ficção como objeto do fenômeno ficcional em si, ou a ficção que revela o seu arcabouço, que se desnuda em seus pormenores e não tem pudor em se mostrar como texto fictício, num jogo intelectual embasado pela metalinguagem. Recorrendo às palavras de Massaud Moisés, melhor a descreveremos como

Ficção que pensa a si própria dentro do texto em que se desenvolve, obedecendo a um impulso de autodesvendamento, como se o autor, desdobrado num outro, se espionasse no ato de construir o edifício narrativo, cujos antecedentes podem remontar a Cervantes e o *Dom Quixote*. (MOISÉS, 2013, p. 290)

Insurreta e autorreferencial, a diegese da metaficção opera quase como uma heurística da narrativa, se assim pudermos nomear, um estudo crítico sobre a natureza do texto fictício, um exercício de narratologia inserida num molde ficcional. *Budapeste* é um livro sobre outros livros e, mais relevante, é uma obra que desvela o processo de criação e de escrita literárias. Como já sabemos, o narrador José Costa é um escritor-fantasma, seu ofício, seu meio de sobrevivência, está coadunado ao ato de escrever outros textos e, entre alguns deles, textos ficcionais. E é a partir desta ideia que o tecido textual da metaficção se desenvolve em *Budapeste*, afinal, o romance aborda outros textos ficcionais e frisa o ato da criação. À guisa de exemplo, tomemos a ‘autobiografia’ *O Ginógrafo*. Costa é contratado para escrever a autobiografia do alemão Kaspar Krabbe, livro que seria o seu grande sucesso comercial, um *best-seller* inegável a ponto de seu êxito instilar ciúmes em Costa, visto que sua esposa ficou encantada por *O Ginógrafo*, associando-o ao seu autor postiço, o alemão. No entanto, ao invés de apenas aduzir o livro pronto ao leitor, a narrativa de *Budapeste* desvenda todo o processo de escrita, o que inclui todas as intempéries que envolvem a escrita fictícia, o romance desnuda o âmago dessa laboriosa tarefa. Vejamos o excerto a seguir:

Eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara. Eu nada sabia desta cidade, nem pretendia aprender o idioma nativo, fui enviado para pôr ordem na Companhia, e na Companhia só se falava alemão. Não contava conhecer Teresa, que me introduziu ao Chamego do Gambá, boteco onde se tomava cerveja e se cantavam sambas a noite inteira. Ali me iniciei na língua em que me arrojoo a escrever este livro de próprio punho (...) Esqueci Teresa como já tinha esquecido Hamburgo, e larguei a Companhia para fundar uma ONG, ou melhor, para catar mulher na praia, o que seria inimaginável sete anos atrás, quando adentrei a baía de Guanabara, e extasiado perdi todos os pelos, *mas esse meu texto está viciado, patinava, não evoluía. Alguma coisa me atrapalhava, palavras bizarras me vinham à mente, eu esfolava os dedos no teclado e no fim da noite jogava o trabalho fora.* (BUARQUE, 2003, p. 29-30, grifos nossos)

Esse excerto é bastante significativo para asseverar a natureza metaficcional de *Budapeste*. Além de observamos a irrupção de outra narrativa na diegese principal do romance, Costa assume a linguagem de outro ao escrever a autobiografia como se fosse o próprio alemão, somos expostos ao *modus operandi* do ato da escrita, tornando-nos espectadores da criação da obra, sendo-nos possível mesmo ter acesso aos comentários do

autor acerca de seu texto, como destacamos em itálico na citação, e aos pormenores atinentes ao processo de escrita de José Costa, de maneira assaz verossímil, visto que podemos acompanhar as inseguranças, os problemas textuais, a insatisfação do autor com seu texto, suas repetições e digressões que denotam alguma ansiedade e falta de concentração.

Mais do que apenas uma ficção acerca do estatuto da ficção, em *Budapeste*, vemos o narrador confessar e compartilhar suas impressões sobre o que ele está escrevendo, partilha suas ponderações com o leitor. Costa, na tensão do ato da escrita, diante da árdua tarefa de selecionar e organizar as palavras de um texto, a fim de torná-lo coerente e impecável, revela-nos mesmo o processo de reescrita, uma ação comum e constante para aqueles que se dedicam a escrever textos, sejam eles ficcionais ou não. O narrador de *Budapeste* reflete “acerca do que escreve, dividindo com o leitor as certezas e as perplexidades que o transcorrer dos acontecimentos e a articulação mais adequada das unidades narrativas lhe sugerem” (MOISÉS, 2013, p. 290). Entre tantas passagens que ilustram o procedimento referente à reescrita, à ponderação cerrada sobre aquilo que se escreve, selecionamos um em que esse fenômeno é bastante evidente. Quando Costa enceta a assumir sua função de escritor-fantasma também em solo húngaro, ele recebe uma proposta de trabalho em que deveria escrever um texto acadêmico sobre o dialeto székely:

O rapaz por sua vez me encomendou uma dissertação de cinco laudas sobre o dialeto székely. Como a matéria não me era estranha, lhe garanti a entrega do trabalho em vinte e quatro horas, pelo preço de cinco mil forintes, sem recibo. Possivelmente, o mais rudimentar dos dialetos húngaros, o székely é praticado na Transilvânia oriental. Assim principiava, em letra de mão, num caderno virgem aberto sobre a mesa de ébano do velho Puskás, minha primeira redação em húngaro. Praticado na Transilvânia oriental, o székely é possivelmente o mais rudimentar dos dialetos húngaros. Dos dialetos húngaros, o székely, praticado na Transilvânia oriental, é possivelmente o mais rudimentar. Rudimentar, possivelmente o mais dos dialetos húngaros... Findou a tarde, o clube fechou as portas e eu não avançava na tarefa. Voltei para casa agastado, recusei o jantar e me isolei na despensa, que mantinha como escritório particular; liguei o computador, o aquecedor elétrico, acendi um cigarro. Na Transilvânia oriental... (BUARQUE, 2003, p. 131)

Trata-se de um excerto muito consentâneo, pois, nele, podemos observar não somente o procedimento de escrita em desenvolvimento, mas também o processo de reescrita, o jogo entre escrever e reescrever que fomenta o ato da escrita. Costa, com certa aflição e dificuldade, vai alternando a sintaxe dos enunciados, tentando identificar aquele em que o texto tornar-se-ia mais harmônico e esteticamente mais aprazível aos seus olhos sisudos. José Costa pondera e reflete acerca daquilo que está escrevendo, preocupa-se com o sentido e a forma, entretém-se com paciência entre sintagma e paradigma, reescreve e analisa,

compartilha com o leitor sua insatisfação ou seu contentamento, enfim, Costa é praticamente um narrador metaficcional, e *Budapeste*, por enfatizar a ficção que especula e pensa sobre seu estatuto fictício, e demonstrar, com contundência e esmero, a prática da escrita em suas minudências, apresenta-se como a metaficção perficiente em todos os aspectos.

Uma narrativa metaficcional bem formulada e que está emaranhada de outras narrativas, outros planos diegéticos, o que nos leva a categorizar *Budapeste* como um romance de narrativa matriosca, categorização à qual chegamos após compilarmos as narrativas existentes no romance supracitado. Ora, as matrioscas são bonecas russas, normalmente feitas de madeira, e que são encaixadas umas nas outras, compondo uma série, da externa e maior até a menor e interna, sendo esta a única que não é oca. São um brinquedo popular na Rússia e onipresentes na cultura deste país. Em *Budapeste*, temos ao menos três planos diegéticos, em que várias narrativas estão imbrincadas, ou melhor, perfeitamente encaixadas, como num interessante caleidoscópio literário, em que pudéssemos vê-las juntas e em harmonia. Essas narrativas estão estruturalmente jungidas, assim como ocorre com as bonecas russas, as matrioscas, acopladas entre si. Podemos nomear esse fenômeno de *narrativas encaixadas*, ou metalepse, se quisermos usar a terminologia de Genette⁵², e consiste na “presença de várias narrativas no mesmo romance” (REUTER, 2004, p. 79).

Budapeste nos apresenta, como expusemos, três planos diegéticos intimamente coadunados que representam as narrativas encaixadas em seu interior. Num primeiro plano dessa estratificação, temos a própria diegese principal de *Budapeste*, cujo autor é Chico Buarque. No segundo plano, temos a narrativa *Budapest*, cujo título estampa a contracapa do romance e tem como autor posticho Zsoze Kósta, mas escrita, na verdade, pela personagem ‘Sr...’. Trata-se de um espelhamento do romance de Chico. No terceiro plano narrativo, há uma bifurcação em que cada ramificação aponta para uma obra distinta. Temos *O Ginógrafo*, cujo autor posticho é Kaspar Krabbe e o autor verdadeiro é José Costa e também há *Tercetos Secretos*, de autoria posticha de Kocsis Ferenc e de autoria real de Zsoze Kósta. É preciso ressaltar que, quando escrevemos ‘autor posticho’, referimo-nos àquele que assumiu a autoria do texto em si, e não àquele que a escreveu de fato. Essas narrativas se encaixam umas nas outras, estão imbrincadas, como as bonecas russas, as matrioscas. Ilustramos esses planos diegéticos abaixo:

⁵² A terminologia *metalepse* se relaciona essencialmente com outras, de natureza similar, como prolepse, analepse, paralepse e silepse. Em suma, segundo Genette, a metalepse pode ser definida como “a passagem de um nível narrativo para outro, em princípio, só pode ser assumida pela narração, ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por intermédio de um discurso, o conhecimento de outra situação” (GENETTE, 2017, p. 312).

Primeiro plano diegético:*Budapeste*, de Chico Buarque.**Segundo plano diegético:***Budapest*, de Zsoze Kósta (autor postíço)

‘Sr....’ (autor verdadeiro)

**Terceiro plano diegético:**

O Ginógrafo, de Kaspar Krabbe (autor postíço) *Tercetos Secretos*, de Kocsis Ferenc (autor postíço)

José Costa (autor verdadeiro)

Zsoze Kósta (autor verdadeiro)

No interior dessa densa tessitura textual e metaficcional que é *Budapeste*, essas narrativas mantêm uma relação, sobrepõem-se, coadunam-se e formam integralmente o romance. Estão encaixadas, como as matrioscas, e sua organicidade enquanto objeto estético-artístico depende dessa conjunção. A maneira como essas narrativas encaixadas se relacionam são variadas. Segundo Reuter,

As relações entre a narrativa primeira (ou ‘de encaixe’) e narrativa segunda (ou ‘encaixada’) podem, conseqüentemente, ser múltiplas, explícitas ou implícitas, de embaralhamento ou de esclarecimento da história, de explicação, de predição do comentário, etc. (REUTER, 2004, p. 80)

E, em *Budapeste*, o panorama é ainda mais hermético, pois a narrativa principal se ‘encaixa’ em mais de uma diegese, como vimos mais acima; É um conjunto de narrativas que se interpenetram constantemente num diálogo orquestrado pelo autor, o que só endossa a complexidade estrutural do romance de Chico Buarque. *Budapeste*, reiteramos, é um caso inusitado de narrativas encaixadas que, neste caso específico, optamos por denominar narrativa matriosca, por haver uma série de narrativas acopladas no interior da obra.

Antes de ponderarmos a existência das narrativas oníricas e especulativas/obsessivas na tessitura textual de *Budapeste*, há que se comentar a insólita natureza bifurcada do narrador José Costa, que erige a ideia de um ‘duplo’, ainda que de forma atenuada. Embora não seja o nosso escopo aprofundar-se nesse tema, mencionar a índole duplicada, o eu duplicado e

dividido, de Costa. O narrador é imbuído de duas personalidades, e o problema do duplo, em sua vida, não está apenas restrito à sua natureza. Para Freud, um expoente nesse assunto, inicialmente, a ideia do duplo era uma forma de o indivíduo ter alguma garantia contra o declínio do eu: “a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo. A criação de uma duplicidade dessa ordem como defesa contra a destruição” (FREUD, 2019, p. 69). Em *Budapeste*, no entanto, a ideia do duplo incrustada na configuração estrutural do narrador José Costa não tem essa conotação, a bifurcação de Costa aponta para uma descentralização do indivíduo, uma crise de subjetividade do sujeito, um eu rachado e fendido. Contudo, a passagem de Freud, à qual recorreremos, não é a mais apropriada para representar o fenômeno do duplo, existe outra que parece delimitar com mais precisão o conceito supracitado:

O aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas como idênticas; o incremento dessas relações por meio da transmissão dos processos psíquicos de uma dessas pessoas para a outra- o que deveríamos chamar de telepatia-, de tal modo que uma se apropria do conhecimento, do sentimento e das vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja *duplicação do Eu, divisão do Eu*, confusão do Eu- e, enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações. (FREUD, 2019, p. 69, grifos nossos)

Bifurcação e cisão do eu, idiossincrasia seccionada, o duplo se torna “uma imagem do horror” (FREUD, 2019, p. 73). Costa não reflete necessariamente uma imagística do horror, mas é imbuído de características peculiares que o aproximam do processo de duplicação do Eu. Além de contarmos com a própria capa e contracapa do romance, espelhadas (*Budapeste e Budapest*), que já são um indício sutil do fenômeno do duplo em José Costa, não podemos olvidar que o narrador, durante toda a diegese de *Budapeste*, mantém-se em conjunturas bifurcadas, duplicadas: vive entre *duas cidades*, Budapeste e Rio de Janeiro, há *duas crianças* em sua vida, Piti, o filho de Kriska, e Joaquim, seu próprio filho, entre *duas mulheres*, Kriska e Vanda, *duas identidades* distintas, José Costa e Zsoze Kósta, escreve *dois livros ficcionais* de exitoso sucesso, *O Ginógrafo* e *Tercetos Secretos*, sendo relevante ressaltar que, enquanto José Costa produz uma obra em prosa, Zsoze Kósta se consagra com um livro em versos. O tecido textual de *Budapeste* está todo salpicado dessas relações de paralelismos, de dualidades que abarcam a vida e a mundividência de José Costa. Até o curioso fato de Vanda, sua esposa, ter uma irmã gêmea, Vanessa, endossa o fenômeno do duplo como uma constante no romance. A identidade bifurcada do narrador produz mesmo perspectivas e opiniões distintas sobre um mesmo fato, objeto ou acontecimento. É como se José Costa e Zsoze Kósta

realmente enxergassem a realidade vivencial de maneiras discrepantes. Separamos dois excertos bastante profícuos para demonstrar essa perspectiva bifurcada: a impressão que o narrador tem da cidade de Budapeste, dessemelhante sob olhar ora de um, ora de outra personalidade:

Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. 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 a lourinha me conduziu à varanda, de onde se avistava Budapeste de ponta a ponta. Nascia um dia nebuloso e a cidade era cinzenta; engraçado que eu imaginava Budapeste amarela, mas era toda cinzenta, os edifícios, os parques, até o Danúbio que a cortava em forma de ípsilon, bifurcando-se no alto. (BUARQUE, 2003, p. 51)

No primeiro excerto, a impressão do narrador se constrói sob a identidade de José Costa, ainda não ‘hugarizado’; ele acha curioso que a cidade seja amarela, embora pensasse que Budapeste fosse cinzenta. No segundo excerto, passagem caprichosamente espelhada, com as impressões invertidas, somos apresentados a impressão sobre Budapeste na perspectiva de Zsoze Kósta, que a enxerga cinzenta, ainda que achasse que fosse amarela. O jogo linguístico entre as cores amarelo e cinza ganha significação expressiva se nos atentarmos à capa cor mostarda do romance. Ao mesclarmos amarelo e cinza, obteremos uma tonalidade próxima ao tom mostarda. No âmbito da construção literária, nada é aleatório ou fortuito, tudo é ponderado e minuciosamente construído. Enfim, o narrador de *Budapeste* é o Golyádkin⁵³ tupiniquim, respeitando as devidas proporções, imerso e desnortado em sua natureza bifurcada, oscilante entre as identidades assumidas, José Costa e Zsoze Kósta. Um duplo que fende e espelha a já intrincada narrativa metaficcional de Chico Buarque.

Por fim, voltemo-nos às narrativas oníricas e especulativas/obsessivas presentes em *Budapeste*. Como já expusemos, e muito amiúde, a estética da narrativa de Chico Buarque é caracterizada por uma diegese que oscila entre sonho e realidade, por um conjunto de narradores que conduz suas narrativas em meio a ilações, especulações e onirismos que, eventualmente, podem atordoar o leitor; este não sabe, em alguns momentos, se os fatos narrados estão se sucedendo objetivamente ou não, podendo ser apenas delírios do narrador.

⁵³ Já mencionamos a personagem de Dostoiévski anteriormente, oriunda de seu romance denominado *O duplo*, assolada pela sua imagem duplicada, cuja persona nega amiúde. Todavia, se a personagem enjeita sua personalidade bifurcada, o narrador a assevera: “o amigo noturno não era senão ele mesmo— o próprio senhor Golyádkin, outro senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele—, era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos” (DOSTOIEVSKI, 2013 p. 74).

A estética buarquiana é precisamente demarcada pelas muitas digressões, pelos discursos oníricos e pelas especulações em que pululam os verbos no futuro do pretérito, além, claro, da recorrência de algum elemento obsessivo que se transformará na força motriz do narrador. A obsessão por uma fuga desnorteada, peculiar ao narrador de *Estorvo*, e uma compulsão obsessiva pela figura de Ariela Masé, pertencente ao universo de *Benjamin*, formam as obsessões presentes nos dois primeiros romances. Em *Budapeste*, por sua vez, a obsessão do narrador se compenetra na língua húngara ou, para sermos mais incisivos, na palavra em si.

Abordemos, no entanto, as narrativas oníricas e especulativas. *Budapeste* constitui um caso singular em nossa análise por ser, entre os seis romances, aquele que menos apresenta os traços estilísticos que salientamos como característicos da estética de Chico Buarque. É a obra literária buarquiana em que o narrador se mostra o mais ‘lúcido’ e ‘objetivo’ dentre os outros cinco. Contudo, ainda que sejam exíguas as passagens em que avulta a diegese onírica e de conjecturas, ela existe e corrobora a sistematização do universo ficcional de Chico como um projeto estético bem elaborado, que mantém pontos de interseção ou de confluência na configuração estrutural dos narradores dos romances buarquianos.

Um dos excertos que selecionamos exemplifica idoneamente o caráter digressivo da diegese do narrador buarquiano, que interrompe sua narração para encetar um emaranhado de ilações acerca de alguma situação. No contexto do exemplo selecionado, José Costa é acabrunhado e dilacerado por fortes ciúmes de sua esposa, Vanda. Incomodado pelo fascínio que sua esposa demonstra pelo ‘autor’ de *O Ginógrafo*, Kaspar Krabbe, obra escrita, na verdade, por Costa, o narrador aventa uma série de inferências e situações hipotéticas em que vislumbra desde a conjuntura em que o alemão teria conhecido sua esposa a uma suposta noite de amor adúltero entre eles. No excerto a seguir, Costa imagina como Kaspar teria conhecido Vanda, explicando, assim, como um exemplar de *O Ginógrafo* teria parado nas mãos dela, ao mesmo tempo em que mescla reminiscências da época em que o próprio Costa conhecera Vanda:

Não *seria* improvável ele tê-la avistado por aí, como eu mesmo a conhecera andando na rua de braços com a irmã gêmea Vanessa, em meio a um bando de gente moça. Facilmente se *encantaria* com ela, como eu naquela noite me apaixonei de estalo, embora por rigorosa escolha, porque não hesitei entre ela e outra que lhe era idêntica. Então ele a *seguiria*, como eu também dei meia-volta e entrei numa casa de espetáculos, onde atrás dela assisti de pé a um show de rock e cantei todas as músicas sem conhecer nenhuma. *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 (...) *seria* um contrassenso eu querer mal a ele por ter feito o que eu *faria* em seu lugar, como pedir para ela tirar a roupa de baixo antes da roupa de cima e tal coisa. Ao deixá-la em casa de madrugada, se fosse ele, eu também *pegaria* no porta-luvas um exemplar de *O*

Ginógrafo, que apoiaria nas coxas dela no escurinho do carro e dedicaria para Wanda, lembrança de nosso tête-à-tête, encantado, K.K., mesmo sabendo que ela leria apenas a última página, no elevador. E por julgá-lo um livro muito magro e mole, indigno de ocupar a estante, o atiraria na cesta de revistas. E ali o esqueceria, como esqueceria o alemão, que também a esqueceria, como ela vinha esquecendo o marido que a esquecia em Budapeste, e pronto. (BUARQUE, 2003, p.82-83, grifos nossos).

Acima, José Costa narra tentando justificar as ações do alemão, perfazendo um exercício de empatia, visto que ele faria o mesmo, por já ter vivido essa situação, não lhe imputando culpa alguma. Todavia, esses acontecimentos se sucedem apenas na verve do narrador, são inferências e especulações aviadas por ele, em outras palavras, só ocorreram na mente de Costa, no plano da imaginação. É importante observar o uso constante do verbo do futuro do pretérito, bastante característico dessas passagens oníricas/especulativas construídas por Chico Buarque, representando, com proficiência, o contexto de dúvida e de incerteza que sustenta esses momentos narrativos que evocam aquilo que poderia acontecer, mas só ocorre no plano hipotético.

Ainda há outra passagem em que José Costa especula como teria sido a primeira vez que o alemão teria feito sexo com sua esposa, trata-se de uma digressão especulativa mais extensa, que se estende por quatro páginas e em que o narrador cita a si mesmo em terceira pessoa, como uma personagem eminente de seu delírio de inferências. Mais uma vez, o fluxo da diegese é sustado para ceder espaço as manobras digressivas do narrador de *Budapeste*, que imagina uma sequência de acontecimentos que só ocorrem em sua imaginação delirante, pautada, outra vez, pelo uso dos verbos no futuro do pretérito. Esses trechos requerem uma atenção arguta por parte do leitor, a fim de que a fronteira entre fato e ilação não se torne tão turva e não se consiga mais discernir entre um e outro. A narrativa de Chico Buarque frequentemente exige um leitor atento, em estado de alerta constante e sagaz o suficiente para não ser ludibriado pela diegese capciosa de Chico.

Budapeste também nos proporciona a linguagem onírica, outro fenômeno comum à estética buarquiana. A diegese oscila, em ziguezague, na linha friável entre sonho e vigília, tornando-se, às vezes, difícil depreender se a narrativa se sucede no plano da realidade vivencial do narrador ou se apenas se desenvolve em seus sonhos. Essa narrativa que dialoga com os sonhos, em *Budapeste*, avulta num excerto peculiar em que José Costa acredita estar cego e, a partir daí, imagina a sua vida como um deficiente visual, ao lado de sua esposa. No limiar do sono, aparentemente, resistindo a ele, Costa enceta sua diegese onírica:

O sono já me derrotava, eu via na tela umas figuras e meu pensamento escapava delas, um pouco assim como as palavras dubladas se desencaixavam na boca dos atores. E quando ouvi a Vanda iniciar o noticiário, acho que já cochilava, penei para abrir os olhos. E quando abri os olhos, tinha ficado cego. Esfreguei os olhos, esbugalhei-os, eu estava completamente cego. Procurei manter a calma, mordi o travesseiro, tratei de me concentrar na voz da Vanda, atentar para suas palavras, ministério, frente fria, gasoduto, hecatombe, *tie break*... Sua voz estava bastante serena, melodiosa, e embalado por ela fui pouco a pouco *reatando o sono*, me resignando à minha nova condição; amanhã eu pensaria no que fazer, comprar um cachorro, essas coisas. Amanhã de qualquer forma a Vanda me *daria* assistência, pois tão logo tomasse conhecimento do acidente, com certeza *pediria* dispensa da televisão. Em última análise, não me *parecia* mais tão grave ficar cego ao lado da Vanda para o resto da vida (...) eu *fingiria* não notar que de quando em quando ela chorava pelos cantos, ora por ter ficado velha, ora por ter desperdiçado a vida a guiar um parasita. De vingança, um dia ela *seria* mesmo capaz de amanhecer encostada em mim, mas toda fria, gelada na cama igual a uma estátua de gelo, e nosso filho *soltaria* um berro na porta do quarto. O menino gritava feito um doído no corredor, e além da televisão acesa, a luz vazada pelas frestas da persiana me batia na cara. Quando vi nove horas no despertador, pulei da cama, decidido a fazer uma surpresa para Vanda. (BUARQUE, 2003, p. 97-98, grifos nossos)

Entre sono e vigília, entre plano real e onírico, a narrativa de Costa se desenvolve, sinuosa, e nos mostra a verve do narrador em ação, imaginando-se cego e totalmente dependente de sua esposa. A menção inicial ao sono que consumia o narrador já nos dá um indício de que o que se seguirá ocorrerá num plano onírico, ainda que, ao despertar do cochilo, Costa postule estar cego e tente reatar o sono logo após disso, havendo uma breve lacuna narrativa que não pode ser dirimida ou elucidada, não se sabe seguramente, nesse ínterim, se fora um devaneio do narrador, ainda semiacordado ou se já se tratava de acontecimentos que se sucediam apenas nos sonhos de Costa. De todo jeito, o fim desse excerto é exemplar para demonstrarmos como a linha entre sonhos e realidade é exígua na diegese de Chico Buarque. O filho do narrador solta um grito ainda no plano onírico, provavelmente ao ver sua mãe enregelada ao lado de seu pai, situação que ocorre também no plano real, concomitantes, visto que Costa desperta ao ouvir o alarido causado por seu filho, havendo um ponto de interseção peculiar entre sonho e realidade. E não olvidemos o uso dos verbos, outra vez, no futuro do pretérito, e o fato curioso de que é por meio dos *sonhos* que José Costa torna-se consciente de que falava húngaro e conseqüentemente de sua obsessão pelo idioma: “descobri naquele instante que em meus sonhos eu falava húngaro” (BUARQUE, 2003, p. 31). Não obstante *Budapeste* não ser profuso nessa estética da especulação/onirismo, como os romances do Chico são em sua maioria, há alguns momentos precisos em que podemos vislumbrá-la, o que corrobora, como já dissemos, a manutenção dessa estética como característica do estilo dos narradores do autor. O Anônimo, Benjamim e José Costa são narradores oníricos/especulativos, com o fenômeno diegético supracitado sendo mais proeminente em uns do que em outros, contudo sempre existente.

Há sempre um elemento obsessivo que concita a narrativa dos romances do Chico. Profundamente obcecados por *algo* ou por *alguém*, os narradores de Chico Buarque conduzem sua narrativa de forma que ela sempre se mantenha absorta e voltada àquilo que representa as suas desatinadas obsessões. Elas são a força motriz dos romances, fazem a diegese se movimentar e se desenvolver, norteiam todas as ações e pensamentos dos obsedados narradores. As obsessões dos narradores são o *leitmotiv* das narrativas, sendo assim, indubitavelmente, todos os romances de Chico Buarque são imbuídos desse componente obsessivo que comanda a volição dos narradores.

Em *Budapeste*, embora, em um primeiro momento, pudéssemos assinalar a língua húngara como a ‘substância’ obsessiva presente no romance, ao escutar a narrativa, podemos ir além, suplantar essa primeira impressão, e apregoar que a obsessão recai na *palavra*, enquanto objeto artístico passível de ser lapidado, ponderado, um artefato verbal intransitivo. O que não nos parece estrambólico nem inusitado, se pensarmos no perfil do narrador, um escritor-fantasma. Costa não é o único escritor no romanceiro de Chico Buarque— os narradores de *O irmão alemão* e *Essa gente* também o são—, todavia, é aquele que possui maior esmero e fixação com a lapidação da palavra literária, que parece fazer jus à literatura discernida como elaboração especial da linguagem. Pernóstico, José Costa era um tipo de perfil muito envaidecido de sua destreza textual, regozijava-se frequentemente do êxito da ótima recepção de seus textos, passando a contemplá-los com afincamento sempre que podia, ou mesmo os ‘namorava’, quase em transe: “ficava namorando meus artigos até adormecer no sofá” (BUARQUE, 2003, p. 19). A obsessão pela palavra ideal eventualmente atrapalhava suas relações sociais e amorosas, sua devoção era solene e pujante:

Mas à medida que aprimorava minha literatura, naturalmente comecei a relaxar no trato com a Vanda. De tanto me dedicar ao meu ofício, escrevendo e reescrevendo, corrigindo e depurando textos, mimando cada palavra que punha no papel, não me sobravam boas palavras para ela. (BUARQUE, 2003, p. 106)

A expressão ‘mimar cada palavra que punha no papel’ reflete apropriada e inequivocamente a natureza do narrador, obcecada, sem comedimento algum, pelo zelo exagerado com a expressão verbal. Esse fenômeno, o labor verbal, é perceptível no decorrer de todo o romance. Costa é uma personagem que mantém uma vigorosa relação afetiva e profissional com as palavras. Ele não é apenas um ser constituído de palavras, uma ‘massa verbal, como também é um cultivador delas, alguém que se empenha no ornamento verbal. O movimento obsessivo pela palavra sofre um deslocamento quando José Costa conhece a

língua húngara: sua perversidade e sua fixação se voltam para a aquisição do novo idioma, a “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita⁵⁴” (BUARQUE, 2003, p. 6). O húngaro se torna o ponto nevrálgico de seus pensamentos, quase onipresente em sua mente, uma língua que lhe era estranha, mas que já o assolava e o acompanhava mesmo em seus sonhos. Em uma de suas primeiras passagens em Budapeste, já é possível observar o quanto o idioma o incitava, vislumbrava-se o limiar de sua obsessão pelo húngaro:

Tinha cortado o som pouco depois de ligar o aparelho, pois escutar uma língua tão estranha já começava a me perturbar. Pensei que durante o sono aquela língua invadiria minha cabeça combalida, pensei que ao despertar, me surpreenderia falando uma língua estranha. Imaginei que no dia seguinte sairia pela cidade estranha falando uma língua que todos entenderiam, menos eu. (BUARQUE, 2003, p. 56)

Já nas páginas iniciais do romance, o narrador expõe o seu domínio sobre a língua húngara, ele já antecipa ao leitor o seu sucesso na aquisição do idioma. Mesmo soberano e fluente, Costa ainda mantinha certa disciplina e se flagelava ao identificar quaisquer laivos de sotaque em sua entonação, o narrador ensinava a perfeição. Isso o malograva porque a sua jactância linguística não fora limada ao aprender o húngaro, pelo contrário, ela se insuflou e Costa se deleitava em retificar pessoas eruditas:

Hoje porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou quase. Quando de noite começo a murmurar sozinho, a suspeita de um ligeiríssimo sotaque aqui e ali muito me aflige. Nos ambientes que frequento, onde discorro em voz alta sobre temas nacionais, emprego verbos raros e corrijo pessoas cultas, um súbito acento estranho seria desastroso. (BUARQUE, 2003, p. 6)

A necessidade obsessiva de atingir a perfeição, tanto na fala quanto na escrita da língua húngara, e o temor imensurável de reproduzir traços de sotaque engendraram algumas situações intempestivas a José Costa, em alguns casos, com arroubos de truculência. Em Budapeste, ao pedir a Kriska que avaliasse a obra de poesia *Tercetos Secretos*, cuja autoria fora designada a Kocsis Ferenc, embora o livro tivesse sido escrito por Kósta, o narrador é acometido por uma crise de raiva e frustração. Kriska classifica *Tercetos Secretos* como ‘assim-assim’, sem muita deferência ou enlevo pela obra de poesia, o que leva Kósta a se comportar com mais rispidez e a lançar invectivas a Kriska, tentando ofendê-la ou diminuí-la

⁵⁴ Em uma entrevista cedida para Ana Maria Clark, e apesar de admitir ter lido um prefácio escrito por Guimarães Rosa, onde ele cita essa frase, Chico Buarque diz que conheceu a expressão por meio de seu pai: “isso eu conhecia, meu pai falava. É uma afirmativa de Carlos V, rei da Espanha. Enfim, eu conhecia essa história. E meu pai a achava formidável... O latim para falar com Deus, e o húngaro para falar com o Diabo” (PERES, 2016, p. 193).

perante a ele: “que entende de literatura uma mulher que vive de ler historietas para mentecaptos?” (BUARQUE, 2003, p. 140). A irascibilidade de Kósta culmina quando Kriska resolve justificar a avaliação insossa, classificando o livro como ‘exótico’, precisamente por estar imbuído de um ‘acento estrangeiro’, por não parecer húngaro:

Pois bem, Kósta, há quem aprecie o exótico, disse Kriska. Exótico? Como, exótico? É que o poema não parece húngaro, Kósta. O que dizes? Parece que não é húngaro o poema, Kósta. Não me ofenderam tanto as palavras, quanto a cândida maneira com que Kriska as pronunciou. E disse mais: é como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta. Esta sentença ela emitiu quase a cantar, e foi o que me fez perder a cabeça. Peguei meu prato de espaguete e o atirei em cheio na parede. (BUARQUE, 2003, p. 141)

O caráter exótico justificado pela existência de um acento estrangeiro, por uma espécie de sotaque verbal arraigado na obra de poesia, fora o necessário, o estopim, para exasperar o narrador, para melindrar o seu orgulho linguístico; a impecabilidade de seu ofício, conseqüentemente de sua obsessão, estava comprometida, foi posta em questionamento. Há uma miríade de outros momentos em que é notória a obsessão do narrador pela palavra, seja a concernente à sua língua nativa ou à húngara, como os momentos em que ele desvela o processo de escrita ficcional, e vemos Costa a escrever e reescrever passagens textuais em busca da palavra ideal, o termo insubstituível ou conjunturas em que o narrador, mesmo em um contexto sexual, faz vigorosas deprecações para que Kriska pronuncie alguma palavra em húngaro.

Por fim, é inegável a naturalidade dessa impulsão e desse desejo obsessivos pela palavra num indivíduo cujo ofício é exatamente a do escritor. A paciente busca pela palavra perficiente e impreterível em que o escritor se debruça por longos períodos de tempo, irreduzível em seus ensejos de encontrar a expressão verbal mais apropriada e singular, é intrínseca à índole do escritor em si, como podemos observar nesse excerto de Italo Calvino sobre a escrita literária, cuja mensagem representa acertadamente, tal como se tivesse sido escrita para José Costa, a quintessência do espírito do autor:

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável. (CALVINO, 2019, p. 63)

Embora essa citação se aplique ao espírito do escritor, a uma aura da escrita, de uma forma geral, ela define não apenas a natureza do romance *Budapeste*, como também define estritamente a mundividência de José Costa. O narrador está constantemente em uma busca obcecada por essa palavra ‘única, densa, concisa e memorável’, seja em português ou em húngaro. Uma obsessão que deflagra alguns efeitos nocivos à sua vida pessoal, tal como ocorre com todos os narradores buarquianos engolidos por suas próprias obsessões.

Chegamos ao fim da nossa análise do narrador de *Budapeste*. Da compilação da fortuna crítica à exposição analítica de nossas ponderações acerca das especificidades de José Costa, devassamos *Budapeste* com o escopo de demonstrar que o autor recorre a técnicas narrativas e a uma estilística já presente em romances anteriores. Metaficcional e espelhada, complexa e imbrincada em sua estrutura ‘matriosca’, com narrativas que se interpenetram incessantemente ou com narrativas dentro de narrativas, formando planos diegéticos que se sobrepõem, *Budapeste* é uma das obras literárias do Chico em que a densidade narrativa, o refinamento intelectual, notável nas reflexões que a obra fomenta, e o apuro formal alcançam o zênite em seu romanceiro, o autor atinge sua maturidade estética e literária. E Costa, o narrador bifurcado, cindido entre duas personas, ‘destinado a viver nas sombras’, obcecado pela palavra-objeto, enunciador da expressão paradoxal o ‘autor do meu livro não sou eu’, estabelece-se como um dos narradores mais herméticos e insólitos entre o conjunto de narradores buarquianos.

5 E QUALQUER COISA QUE EU RECORDE AGORA, VAI DOER, A MEMÓRIA É UMA VASTA FERIDA: O NARRADOR DE LEITE DERRAMADO.

Leite derramado, lançado em 2009, é o quarto romance de Chico Buarque e foi laureado com o prêmio Jabuti de 2010. Trata-se de um peculiar romance cuja configuração estrutural e temática se esteia em um paradoxo discursivo: a obra é densa e reflexiva, alguns críticos leem *Leite derramado* mesmo como uma metáfora de um Brasil fustigado, porém a diegese do romance é impregnada por um tom anedótico, irônico, leve e, *aparentemente*, descomprometido com algum engajamento social ou histórico; o caso de *Leite derramado* é delicado, capcioso, requer cautela: é um romance “brincalhão, mas não ingênuo” (SCHWARZ, 2012, p. 149), como o definiu Roberto Schwarz. O leitor menos atento pode depreender toda a verborragia do narrador de *Leite derramado* como uma profusão disparatada de pilhérias e fanfarrônicas conjunturais, inerentes a um senhor de idade, deixando escapar as ferinas críticas que a obra infunde a partir do discurso de seu narrador. Após a figura marginalizada e esquizoide, o ex-modelo decadente e o escritor-fantasma bifurcado, o romance buarquiano nos apresenta uma de suas personagens mais carismáticas e estrambólicas: Eulálio de Assumpção, um homem decrépito e pernóstico, aos 100 anos, narrando a história de sua vida enquanto agoniza num leito de hospital público, tornando *Leite derramado* “um romance memorial construído a partir da dúvida, confusa e delirante do centenário” (PEREZ, 2017, p. 200). Aliás, estamos diante do narrador menos confiável, mais vetusto e, também, imbuído do discurso mais insidioso e difuso entre os narradores de Chico Buarque, sua conduta narrativa é abundante em digressões, desconcertantemente ancípite e propensa em recontar fatos alterando-os consoante a sua conveniência.... Ou esquecimento.

Leite derramado é provavelmente, até o momento em que este trabalho é realizado, o romance buarquiano com a mais extensa e variada fortuna crítica disponível para a pesquisa. Por ser um romance fecundo e rico em possibilidades de reflexão teórica e de análise, existe uma miríade de artigos acadêmicos e algumas dissertações ou teses que têm *Leite derramado* como corpus ficcional. Os eixos temáticos, sobre os quais os textos se debruçam, são variegados, por isso, mais uma vez, realizamos uma compilação da fortuna crítica que nos pareceu mais significativa, instigante, bem formulada e conveniente ao nosso escopo, refinando bastante aquilo que decidimos expor como primacial para depreendermos não apenas o romance, mas também o que falam, escrevem ou refletem sobre *Leite derramado*.

Após a fortuna crítica, encetamos a nossa própria análise sobre o narrador do supracitado romance.

5.1 É um título que parece um clichê, um pouco vulgar. Parece título de livro ruim: a fortuna crítica de *Leite derramado*

Num capítulo acerca da fortuna crítica de um romance, nada mais consentâneo do que iniciá-lo recorrendo ao alvitre do próprio autor sobre algum aspecto de sua obra, como vemos no título que selecionamos, extraído de uma perficiente entrevista que Chico cedeu após publicar seu romance. Embora Chico tenha dado uma nota depreciativa acerca do título de seu próprio livro (“mas Chico também é um nome de escritor ruim”, ainda declararia o autor na mesma entrevista), o nome, como tudo na literatura buarquiana, em seu discurso literária/poético, é imbuído de algumas cargas semânticas bastante deliberadas e até mesmo argutas, visto que a expressão ‘leite derramado’ pode ser interpretada, no interior do universo do romance, de diversas formas, como veremos no decorrer da análise. A intelecção, por exemplo, da palavra ‘leite’, presente no título do romance, como um anagrama para ‘elite’ revela-nos o quão minucioso é o labor literário do autor, lembrando que a representação da decadência da família do narrador do romance pode ser apreendida precisamente como uma metonímia indicativa da decadência de toda uma elite social cujas origens remontam à gênese da própria sociedade brasileira. O leite derramado seria, então, uma expressão alegórica para o estiolamento e a dissipação de uma elite brasileira? Cômicos da índole polissêmica da literatura, é possível erigir essa significação para o título da obra, o que nos leva a impugnar relativamente a opinião depreciativa e falsamente modesta de Chico Buarque.

Nosso passeio teórico sobre a fortuna crítica de *Leite derramado* enceta pela identificação de sua matriz discursiva embrionária, ou seja, o discurso que lhe dá origem. Isso implica asseverar uma relação de intertextualidade inconcussa que *Leite derramado* estabelece com outra expressão artística, não um romance, mas uma canção/poesia cuja autoria também é de Chico Buarque. Trata-se da canção *O velho Francisco*, lançada em 1987, sendo uma das músicas que compõem o álbum ‘Francisco’. No artigo *Velho Francisco, Leite derramado, o Brasil de Chico Buarque* (2014), de Mírian Sumica, encontramos a primeira relação estabelecida entre o romance buarquiano e a canção supracitada, em que a autora coteja ambas as expressões literárias, sob o escopo de revelar como uma influenciou a outra,

aviando, por conseguinte, uma reflexão sobre a decadência do Brasil, a partir do romance do Chico. Mirian apregoa que a canção "conta a história de um idoso, doente e decrépito, que narra a sua biografia enquanto espera pela morte, num leito de hospital qualquer" (SUMICA, 2014, p. 127), conjuntura similar à que se encontra o narrador de *Leite derramado*, estando ele também, no decorrer de toda a narrativa, deitado numa singela cama hospitalar, a desferir sua palração desvairada e desenfreada. Além desse contexto de similitude entre ambas as personagens, Sumica propugna a tese de que tanto a música quanto a canção têm como lastro temático a narrativa de uma experiência de decadência vivida pelas personagens:

Na contramão dessa autoridade da sabedoria, o velho da canção de Chico Buarque fina-se em seu monólogo, sem espectadores, e desnuda, em seu declínio, a decadência de projetos coletivos ao longo da história (a escravidão, as conquistas imperialistas, a política, o poder adquirido por meios escusos). A falência do indivíduo se confunde com a de determinadas estâncias sociais, e a memória desse velho é a guardiã, não mais da experiência exemplar, mas do seu oposto, da experiência da decadência, transposta no campo estético da música. Este é o principal ponto de aproximação entre o enredo de *O velho Francisco*, a música de 1987, e o romance *Leite derramado*. (SUMICA, 2014, p. 128)

A narrativa de uma existência, cujo ocaso nos parece ser um crepúsculo tétrico e deplorável, reflexo da experiência de decadência, coaduna, como vimos na citação, ambas as expressões literárias, revelando um ponto de interseção entre elas e a influência incontestada de que a canção seja o discurso de origem do romance. Mirian, conforme desenvolve sua tese, identifica outras confluências, como o 'discurso esvaziado', visto que os narradores, na maioria das situações que se sucedem, carecem de audiência, e, o mais interessante, que suas narrativas insurgem como um tentame desesperado de se manter vivo:

Eulálio fala incessantemente, mas seu discurso fica esvaziado pela falta de audiência, do mesmo modo que ocorre com o narrador de *O velho Francisco*. Nos dois casos, música e romance, o relato das memórias é a forma que o narrador idoso encontrou de se manter vivo, agarrado a resquícios de lucidez. (SUMICA, 2014, p. 128)

Destarte, tanto pela configuração temática quanto pelos contextos símiles vivenciados pelas personagens, é possível asseverar que a canção *O velho Francisco* e a obra *Leite derramado* mantêm um DNA literário em comum, sendo o romance proveniente da música. O próprio autor já confessou a influência existente em entrevista concedida à Isabel Coutinho. Ao ser indagado acerca da suposta relação entre canção e romance, Chico admite que foi *O velho Francisco* quem 'lhe deu a luz' necessária que incutiria a ulterior elaboração de *Leite derramado* e realiza uma sutil distinção entre o velho da canção e o do romance:

Esse é um velho absolutamente delirante – o da canção. O meu tem momentos de delírio, mas tem momentos de lucidez. Supostamente aquela história aconteceu com ele. Ele não está a inventar nada. Talvez esteja a tergiversar, não quer contar exatamente como foi. E há também essa confusão própria de um homem de 100 anos. Obsessões, recordações que voltam sempre modificadas, aqui e ali há lapsos de memória, há esquecimentos voluntários. Tudo isso. (BUARQUE, 2009)

Chico, nesta passagem, permite-nos duas ponderações: ao nos agradecer com uma interpretação de sua própria canção, o autor tende a derruir a dúvida comum em relação a *O velho Francisco*, isto é, se as experiências narradas eram oriundas de uma profusão de devaneios ou se factuais. Se o velho da música é ‘absolutamente delirante’, sua narrativa torna-se pouco confiável, dúbia, flertando caprichosamente com uma natureza mendaz, avalizando diversos questionamentos sobre sua trajetória de vida, que são relatadas quase sob um véu de discursividade épica; por outro lado, se o narrador de *Leite derramado* ‘não está a inventar nada’, podemos depreender uma *parte* considerável de seu discurso como confiável e fidedigno; Dissemos parte, frisando a palavra, porque somos cômicos do quão tendencioso um narrador autodiegético pode ser e pelo próprio discurso do Chico, que não nos dá o apanágio da confiança plena, ao tomarmos as passagens ‘não quer contar exatamente como foi’ ou ‘esquecimentos voluntários’. Contudo sabemos que a ‘história aconteceu com ele, ainda que leve ou convenientemente distorcida por sua ótica.

Antes de avançarmos, há que se ressaltar a existência de outra canção em que podemos entrever um liame ou vínculo ‘parentesco’ a nível literário, cuja relação não foi apontada nas pesquisas às quais tivemos acesso: *Barafunda*, pertencente ao álbum Chico (2011). Neste caso peculiar, a canção não ‘engendrou’ o romance, como em *O velho Francisco*, mas sim se apresenta como uma extensão da narrativa, como se *Leite derramado* reverberasse argutamente nos versos de *Barafunda*. Na canção, temos um eu lírico potencialmente senil que perfaz um hercúleo esforço a fim de se recordar de suas vivências. Esforço mnemônico que, na ourivesaria verbal de Chico Buarque, torna-se objeto estético/poético de admirável estrutura. Ao recorrermos ao Aurélio, podemos ver que *barafunda* tem a acepção de mescla desordenada de pessoas ou coisas, uma confusão ou obnubilação da memória. Esse atordoamento da memória é precisamente observável no decorrer da canção, cujos versos como era *Aurora/ Não, era Aurélia/Ou era Ariela/Não me lembro agora* ou *foi na Penha/Não, foi na Glória/Gravei na memória/ Mas perdi a senha ou ainda e, por fim, salve este samba antes que o esquecimento/Baixei seu manto/Seu manto cinzento* apenas corroboram nossa tese. Assim como o narrador de *Leite derramado* mescla suas memórias, confunde-se,

esquece situações ou as repete e relata sua história desorganizadamente, o eu lírico de *Barafunda*, outro senhor de idade, segue o mesmo padrão comportamental de Eulálio. Não seria totalmente temerário aventar que o eu lírico de *Barafunda* seja a mesma figura vetusta e amnésica presente em *Leite derramado*. Na canção ainda há uma atilada e tímida referência à outra obra do Chico: Ariela, a grande figura feminina de *Benjamim*, pela qual o narrador fora apaixonado (amor que só lhe amargou dissabores e momentos disfóricos) e manteve uma obsessão mesmo após a morte dela.

Leite derramado concitou estudos demasiado fecundos e interessantes. Todavia, em um número proeminente de pesquisas sobre o romance, percebemos a recorrência de determinada temática, seguida por diversas analogias, que se estabelece quase como uma interseção que serve de ponto coalescente entre os textos produzidos pelos estudiosos: a intertextualidade aviada com a obra de Machado de Assis, mormente com sua *magnus opus*, *Dom Casmurro* (1899), revelando uma ingente influência do romance machadiano em *Leite derramado* ou, segundo discurso de Roberto Schwarz, desvelando uma ‘situação literária machadiana’ no cerne da estrutura da narrativa buarquiana.

Essa situação machadiana, para Schwarz, apresenta-se sob o ardiloso molde da construção da figura feminina que, em *Leite derramado*, mantém pujante relação de similitude com a Capitu de Machado. Se, em *Dom Casmurro*, a mente mórbida e problemática de Bentinho engendra uma profusão de ilações acerca da suposta infidelidade de Capitu, num nível denso de obsessão que fustiga tanto a si mesmo como a sua relação com Capitu, sendo a difidência do narrador uma das engrenagens ficcionais mais basilares do romance, em *Leite derramado* temos um contexto análogo em que o narrador, Eulálio de Assumpção, adotará postura similar a Bentinho, pondo em dubiedade a lealdade de sua esposa, Matilde, aventando possíveis traições, expressando um ciúme demasiado, quase doentio, além de passar boa parte de seu relato tentando, de maneira difusa e especiosa, justificar o desaparecimento de Matilde e a causa de sua morte. A fórmula do enigma literário que *não é* dilucidado na tessitura ficcional do romance, ou seja, se Capitu teria ou não traído Bentinho, reverbera com ressonância admirável em *Leite derramado*, visto que o discurso de Eulálio se impregna de inferências capciosas e pouco confiáveis e também da senilidade⁵⁵ ineludível de um homem de cem anos que narra seu ‘compêndio existencial’ eivado de lapsos, distorções e confusões característicos de uma memória combalida. Chico e Machado, por

⁵⁵ As vicissitudes deflagradas pela senilidade de Eulálio representam um artifício narrativo de demasiada relevância para a coesão do universo ficcional de *Leite derramado*. Para Diuvânio de Albuquerque, por exemplo, “um dos traços da narrativa é a senilidade do narrador” (BORGES, 2017, p. 62)), o que endossa a distinção que elas têm na configuração da narrativa.

consequente seus ciosos narradores, não regalam seus leitores com a chave interpretativa que dirime esse imbróglio narrativo, provavelmente porque, no âmago do universo ficcional inerente a cada romance, a elucidação da conjectural aleivosia feminina não seja um elemento significativo para a interpretação de ambas as obras. E realmente não é. Contudo, o desaparecimento de Matilde e os arroubos de ciúme do narrador de *Leite derramado*, elementos de ‘sensação’, constituem o ponto nevrálgico do romance de Chico Buarque e proporciona uma confluência narrativa com *Dom Casmurro*, como indigita Schwarz:

O núcleo romanesco da intriga— o seu elemento de sensação— é o desaparecimento inexplicado de Matilde. Ela se foi com o engenheiro francês? Fugiu aos ciúmes do marido? Caiu na vida? Pegou uma doença e quis morrer fora da vista dos seus? Morreu num acidente de carro, acompanhada de um homem? Ao sabor da oportunidade, as explicações são adotadas pelo próprio marido, pela sogra, pela mãe adotiva, pela filha, pelas coleguinhas desta, pelo pároco da Candelária, que veio tomar chá, e pela voz anônima da cidade. Como em *Dom Casmurro*, não há resposta segura para o traiu-não-traiu, e o livro é construído de maneira a alimentar o ânimo fofoqueiro dos leitores. (SCHWARZ, 2012, p. 147)

A estruturação do romance buarquiano fomenta, com excelência, esse anelo exaltado pela resolução da aporia, que aparentemente parece ser agradável aos leitores, propiciando discussões acaloradas e opiniões antitéticas e controversas sobre o caráter de Matilde. Embora a dúvida trair-não-trair sempre irá persistir, renitentemente, consolidando-se como uma das marcas emblemáticas de *Leite derramado*. E essa incerteza “faz com que Matilde se transforme na linha condutora da narrativa, passando a significar na vida de Eulálio uma eterna sombra, assim como Capitu, para Bentinho” (MATSUDA, FANINI, OLIVEIRA, 2013, p. 8).

No que concerne ainda às confluências existentes no processo de construção da figura feminina em *Leite derramado* e *Dom Casmurro*, apontando para uma relação de intertextualidade e de influência apodíticas, Diuvânio de Albuquerque também coteja as obras a partir da figura feminina. Segundo ele, no romance de Chico Buarque, outrossim temos um narrador autodiegético que reconstrói seu passado consoante esculpe a imagem da mulher que amou, embora esse processo de reconstrução memorialística sempre se desenvolva sob o faccioso jugo da sua perspectiva distorcida e tendenciosa, que o levará a narrar seu relato de acordo com o que lhe for conveniente. Para Diuvânio, ao abordarmos o narrador de *Leite derramado*

Não há como não nos remetermos ao narrador de *Dom Casmurro* e à constante construção da figura feminina. Em *Leite derramado*, também temos uma narrativa a partir da fala, em primeira pessoa, de um homem que, ao reconstruir seu passado,

constrói a imagem da mulher tanto como figura marcada por sua paixão, quanto responsável por sua infelicidade e decadência, apesar do curto espaço de tempo em que Matilde esteve presente de forma concreta. Esse convívio entre leitor e a mulher amada do narrador passa pelo seu crivo de contar conforme seus interesses. (BORGES, 2017, p. 63)

Narrar ‘conforme seus interesses, seus ‘esquecimentos voluntários’, haver a presença de uma figura feminina, que representa concomitantemente a realização amorosa e a decadência do narrador, são aspectos e convergências que tendem a aproximar *Leite derramado* e *Dom Casmurro*, sendo praticamente impossível negar a presença de Machado na obra buarquiana. Levando em consideração essas similitudes entre as obras e seus narradores, há autores que viram na pusilanimidade, na natureza frouxa, um elo que coaduna não só Bentinho e Eulálio, mas também incorpora Brás Cubas, formando um ternário de narradores que são imbuídos de características similares entre si. Lohana Machado, em um artigo sobre *Leite derramado*, realiza diversos apontamentos sobre a frouxidão e a ausência de compleição que conciliam ambos os narradores supracitados, frisando, contudo, que Bentinho e Eulálio seriam mais próximos, posto que estão unificados por uma ‘força’ em comum:

Brás Cubas e Santiago, célebres narradores machadianos, também foram homens de pouco vigor, mas entre esses, Bento guarda ainda maiores semelhanças com o narrador de Chico Buarque. A única vontade forte sentida por Bentinho foi a de possuir Capitu, um desejo intenso e concentrado que fatalmente derivou em ciúme. Assim foi também Matilde para Eulálio, de uma posse ainda mais sexual e primitiva. (MACHADO, 2015, p. 146)

Uma ‘força’, uma vontade pujante e virulenta que, principalmente no caso de Eulálio, é depreendida, por alguns estudiosos, como o motivo de sua decadência, onde tudo começou a derruir na vida do narrador. Consequentemente, o matrimônio com Matilde, e todo ciúme exacerbado que acoitava a figura de Eulálio, representaria a sua ruína, em outros termos, “a união com Matilde seria, então, o motivo de o leite ter se derramado” (DUSILEK, 2013, p. 9); No entanto, com o desaparecimento subitâneo de Matilde, o dilaceramento tortuoso deflagrado pelos ciúmes logo seria substituído por um vazio existencial na vida de Eulálio, por uma pesada e densa tristeza que o acompanhou durante toda sua malograda existência. As agruras provocadas pela partida da mulher amada estariam arraigadas e refletidas na narrativa desesperada, confusa, repetitiva e espiralada do narrador sempre que tenciona explicar não apenas as causas do desaparecimento de Matilde, mas também seu hipotético destino; assim, a derrocada de Eulálio *também* “está associada à perda de Matilde” (PEREZ, 2017, p. 226).

Consoante ao que vimos acima, não seria audacioso, nem temerário, assinalar que *Leite derramado*, conscientes da proposta estética e temática que rege cada obra, pode ser lido

como um *Dom Casmurro* do século XXI. Em sua estruturação romanesca é possível, sem dificuldade alguma, entrever uma umbrosa sombra de Capitu pairando ironicamente sobre a personalidade e sobre os traços mais característicos de Matilde, sendo esta legatária da irreverente indolência, da desfaçatez, da sensualidade e da sagacidade atinentes à mulher que possui os afamados olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Contudo, ainda que exista um conjunto vasto e fecundo de textos analíticos, provenientes da crítica literária, que não hesitam em desvelar a influência do romance machadiano sobre *Leite derramado*, o próprio autor titubeia e recorre a circunlóquios e a evasões, mantendo-se reticente, quando seu romance é cotejado ao *Dom Casmurro*. Chico Buarque, a princípio, enjeita uma relação de influência *direta* com Machado de Assis e declara, não obstante ser um leitor inveterado, não estar cômico de todas as influências que incidem em sua criação literária e, surpreendentemente, não ter muita afinidade com a obra de Machado: “vou ter que dizer que não tenho consciência de tudo o que são as minhas influências. Tão-pouco sou um conhecedor da obra de Machado de Assis” (BUARQUE, 2009).

Embora recuse uma inspiração direta advinda de Machado, Chico não abdica a uma possível influência *indireta*. Em 2008, um ano antes da publicação de *Leite derramado*, o autor diz ter lido muitos artigos e textos jornalísticos acerca do centenário da morte de Machado de Assis, o que eventualmente pode ter influenciado a sua escrita literária, ainda que tenha fruído de poucos romances do Machado e nunca tenha lido *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), como também já admitira em entrevista concedida em 2009. Sendo assim, sobre essa hipotética influência machadiana, Chico assinala: “não recuso isso, não. Pode ser que seja muito mais forte do que eu possa imaginar. E talvez a leitura dos jornais sobre Machado, sobre “Dom Casmurro”, tenha reavivado no meu inconsciente a presença de Machado de Assis” (BUARQUE, 2009). No que concerne, em contrapartida, à tipologia dos vínculos sociais estabelecidos, ao estudo da engrenagem social de um período histórico, Chico avia uma concessão e confessa que alguns momentos de seu romance transitam pela época pertinente a Machado: “as relações sociais de parte do meu livro são mais ou menos aquelas que estão na obra de Machado. O meu livro passa pelo tempo de Machado de Assis” (2009). Ora, ainda que o autor não assuma essa relação intertextual consciente, ela é perceptível na tessitura textual de seu romance, diríamos mesmo, inegável; e a extensa fortuna crítica que se respalda nessa rede de influência corrobora nossa perspectiva, como foi possível aferir em alguns trechos de análise literária sobre *Leite derramado* que aqui expusemos.

Leite derramado, no zênite de sua fecundidade literária, também foi interpretado como uma “metáfora de um Brasil agonizante”, em que poderíamos revisitar a história nacional por meio de seus personagens e da ambientação sobre a qual a diegese é construída. A trajetória e o descenso da família Assumpção operam, neste caso, como uma finória alegoria ficcional para representar a sociedade brasileira, embora haja certa primazia para o estamento atinente à elite social. A obra é discernida, então, como uma reflexão histórica deliberada, em que os valores sociais de outrora seriam perscrutados, sob o véu do artifício ficcional, e, por conseguinte, cotejados com os que preponderam atualmente, ou seja, registrar alguns aspectos da sociedade, “inserindo fatos e acontecimentos históricos passados, com o intuito de confrontá-los com o presente, revelando assim o esmaecimento de todos os valores contemporaneamente” (MATSUDA, FANINI, OLIVEIRA, 2013, p.11), ensejando estabelecer ou propiciar uma conscientização histórica proficiente. Trata-se de uma engenhosa amálgama entre fatos históricos, caracterizados por personagens ou conjunturas célebres e factuais, e o componente ficcional, formando um objeto estético híbrido, uma ficção histórica ou romance histórico. No artigo intitulado *Leite de ramado: uma narrativa da decadência do Brasil (2013)*, o romance de Chico Buarque é categorizado precisamente como romance ou ficção históricos. A fim de ser mais específico, os autores do artigo inoculam *Leite derramado* num conjunto genérico que reúne o que chamam de novo romance histórico que despontou a partir da década de 1980. Os escritores pertencentes a esse gênero, o que inclui o romance de Chico Buarque,

ao criarem personagens que evocam as suas lembranças familiares, pretendem levar os leitores a revisitarem a história nacional, induzindo-os a refletirem tanto sobre o passado, quanto os valores contemporâneos. Nesses romances buscam-se polemizar questões que envolvem a identidade nacional brasileira, transformando-se em ficção histórica, ao mesmo tempo em que procuram dar aos leitores subsídios para repensarem a nossa época e nossas raízes. Esse gênero de romance (...) pretende fazer uma revisão da história oficial do Brasil, escrita por vencedores e dominadores. (MATSUDA, FANINI, OLIVEIRA, 2013, p. 4)

Num romance que é amiúde aquilatado como uma alegorização da sociedade brasileira desde seus primórdios, não nos surpreende que o associem ao gênero do romance histórico. Em sua configuração estrutural, não temos a presença de uma egrégia persona histórica como cerne da narrativa, cadenciando e guiando a diegese, posicionando-se como o epicentro de toda a ação e dinâmica da obra, possibilitando uma releitura do passado através de sua perspectiva, contudo o universo fictício de *Leite derramado* passeia por momentos icônicos da história do Brasil, havendo menção a algumas personagens cuja natureza é histórica e

verificável. Eulálio avia a função, para o leitor, de quase um senil historiador, ainda que de memória difusa, intermitente e caótica, posto que o percurso histórico de sua família é basicamente uma densa metáfora da própria nação brasileira, e dialoga frequentemente com momentos cruciais da história de nosso país.

Essa natureza histórica, caucionada pela estrutura do romance que coaduna história e ficção, faz com que a narrativa extrapole “a sua fábula para inserir em seu *corpus* todo um externo histórico-social, com o qual o leitor se identifica” (MATSUDA, FANINI, OLIVEIRA, 2013, p. 6), o que significa dizer que, em meio ao tecido textual da ficção, assomam fragmentos de realidade histórica e factual com os quais o leitor se identifica ou vê neles vestígios da sua própria realidade e identidade nacionais imiscuídas à obra. Contudo, esse efeito estético propiciado pelo romance, de identificação pela referencialidade histórica e de reflexão crítica, seria gravemente estiolado, caso o leitor não fosse idôneo em reconhecer esses vestígios factuais, o que tolheria a plena fruição da obra literária, pois “os rastros históricos presentes na narrativa impedem o leitor de prescindir dos dados externos, visto que esses se transformam em condições *sine qua non* para a compreensão do interno da obra” (MATSUDA, FANINI, OLIVEIRA, 2013, p. 7). O romance, destarte, para esses leitores menos atentos, transformar-se-ia em uma mera frívola história de uma família Assumpção narrada fortuitamente por um velho de cem anos.

Discrepâncias teóricas enriquecem e diversificam as abordagens analíticas e as leituras reflexivas de obras literárias, são de natureza hígida, benévolas para o aprofundamento do debate crítico. Eis aqui, sendo assim, nossa dissensão teórica, que erigimos sob a necessidade de impugnar uma categorização talvez estouvada: *Leite derramado* não é um romance histórico. Ainda que estejamos em consonância com o fato de a narrativa de Chico Buarque ser imbuída de variegados fragmentos históricos verificáveis, de incutir uma reflexão sobre conceitos como identidade nacional e formação da nação, possibilitar a desconstrução de perspectivas ideológicas difusas e arraigadas no imaginário popular e proporcionar um passeio lúdico, mas não ingênuo, pelas vias históricas do Brasil, ele não é um romance histórico; menos ainda a não identificação dos vestígios históricos salpicados pela obra tolheriam a sua plena fruição. A confusão genérica, envolvendo *Leite derramado*, fora sagazmente observada por Roberto Schwarz. Em seu admirável artigo *Cetim laranja sobre fundo escuro* (2012), o autor enjeita a classificação da narrativa de Chico como romance histórico, aventando a existência de alguma confusão engendrada pela estrutura do romance. Para ele, “pelo foco nos Assumpção, pelo arco de tempo abarcado e pelas questões de classe e raça, *Leite derramado* pareceria ser um romance histórico ou uma saga familiar, coisas que

não é” (SCHWARZ, 2012, p. 148), e indigita que o pano de fundo contemporâneo, a conjuntura hodierna em que Eulálio existe, seja o verdadeiro personagem principal da obra; contemporaneidade à qual Eulálio se integra como um anônimo qualquer. É o processo de modernização em sua variante brasileira, em que toda a trajetória de decadência de Eulálio perpassa, em que tudo desagua, que se configura como persona fulcral para a estrutura do romance. Não obstante Schwarz não aviltar um *locus* genérico para *Leite derramado*, é nítida a sua impugnação à categorização da narrativa como romance histórico. *Leite derramado* é um romance, substantivo que, neste caso, prescinde de adjetivações.

A relação intrincada que *Leite derramado* estabelece com aspectos históricos nacionais suscitou análises em que Chico Buarque, por intermédio da engrenagem ficcional de seu romance, fora considerado “um intérprete do Brasil” (MATSUDA, FANINI, OLIVEIRA, 2013, p. 18), assim como também houve quem aventasse a existência de uma possível influência direta dos escritos de seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, cujas algumas de suas obras insignes, como *Raízes do Brasil* (1936) e *Visão do Paraíso* (1958), avalizam-nos a inseri-lo entre os grandes historiadores brasileiros. À guisa de exemplo: em um conciso artigo intitulado *Filho desenvolve e amplia ideia do pai* (2009), Thiago Nicodemo apregoa que “Chico deixa transparecer alguns traços evidentes da crítica social de seu pai” (NICODEMO, 2009, p. 1), como se a fecunda e significativa obra de Sérgio Buarque reverberasse conscientemente, e de maneira inconcussa, na estrutura fictícia de *Leite derramado*. Para Nicodemo, o processo de caracterização do narrador buarquiano, a sua performance diegética e a sua ideologia externada assemelham-se em demasia às análises críticas aviadas por Sérgio que estão, por exemplo, presentes em *Raízes do Brasil*. O ensejo obsessivo de Eulálio por ‘títulos honoríficos’, a apreciação da ‘prosperidade sem custo’ ou a ‘ojeriza ao trabalho’ seriam vestígios presentes já na idiosincrasia dos colonizadores portugueses e que, de maneira pervasiva, foram se sedimentando na sociedade brasileira. A persona de Eulálio incorporaria eficientemente o conceitualismo atinente à ideia do ‘homem cordial’, ou seja, em sua difusa psicologia, poderíamos identificar nítidos rastros daquilo que Sérgio Buarque categorizou como ‘cordialidade’: “a hipertrofia das relações, privadas e familiares sobre o bem público e a racionalidade burocrática, que caracterizam os traços históricos de nossa sociedade desde os senhores de engenho” (NICODEMO, 2009, p. 1). O narrador de *Leite derramado*, então, reifica o homem cordial, cujo perfil problemático resiste em nossa sociedade, imbuído de seus valores controversos, da emotividade profusa, da ‘cordialidade’ que não tolhe comportamentos truculentos e de seus preconceitos de origens históricas. Nicodemo ainda assinala que “Eulálio não é uma espécie em extinção” (NICODEMO, 2009,

p. 1), sua morte no fim do romance não representa a dilapidação derradeira da figura do homem cordial, pois, na verdade, toda a trajetória do narrador buarquiano serve como embasamento para propugnar a inadequação, a dissonância, desse estereótipo de indivíduo na sociedade coeva. Assim, dialogando com elementos históricos, moldando a silhueta do homem cordial na ‘massa verbal’ de seu narrador, segundo Nicodemo, Chico, o filho, “desenvolve o aparato crítico pensado pelo pai, e produz um novo diagnóstico sobre a realidade brasileira tão lúcido que se torna bem mais desolador que o original” (NICODEMO, 2009, p. 1).

Todavia, tal como Chico Buarque relega uma influência incisiva e expressa da obra de Machado de Assis em *Leite derramado*, o autor também enjeita, sem reбуço, a possibilidade de haver uma ressonância consciente, oriunda da obra de seu pai, incidindo em seu romance. Chico argumenta, em uma entrevista, que os escritos de Sérgio Buarque são livros ‘para historiadores’ e, tal como negou ser um conhecedor inveterado da obra de Machado, admite que, apesar de obviamente conhecer os livros do pai, não se considera um estudioso dos escritos sociológicos de Sérgio: “eu conheço o que o meu pai escreveu, mas não sou profundo conhecedor” (BUARQUE, 2009). Para o autor de *Leite derramado*, apenas pequenos laivos textuais indicariam a presença de Sérgio em seu romance, e eles se compenetrariam estritamente em informações pilhéricas que seu pai lhe contava fora do formalismo e da austeridade de seus estudos. Esses vestígios seriam histórias e relatos, quase sempre anedóticos e informais, que não tinham espaço nos livros de Sérgio, mas que ‘vazavam’ no dia a dia da família Buarque de Holanda, em forma de uma conversa despojada ou de um chiste narrado. Os ‘despojos’ do processo de escrita crítica, sociológica e historiográfica de Sérgio Buarque naturalmente arraigaram no imaginário e na memória do Chico, fazendo com que assomassem eventualmente no romance *Leite derramado*, quase sempre proferidos pelo narrador Eulálio e em tom de galhofa. Em entrevista concedida, Chico Buarque comenta a possibilidade de haver uma influência direta advinda de seu pai:

Conscientemente não há influência dos livros de meu pai. Há a presença do meu pai porque ele é um historiador e os estudos e o trabalho dele normalmente vazavam para a conversa do dia-a-dia. Não que se fosse conversar sobre a história do Brasil o tempo todo. Inclusive eu citei lá coisas anedóticas que ele gostava muito. O que ele não podia usar, porque não cabia no tom dos livros dele, os restos dessas histórias, a pequena história, eram assuntos lá em casa. Pequenas coisas sem importância que nas pesquisas ele descobria, que eram engraçadas, mas não faziam parte do repertório dele oficial, do que era escrito. Mas que ele comentava. Eu naturalmente sou interessado em História, em História do Brasil especialmente, mas não sou um grande estudioso nem sequer da obra do meu pai. (BUARQUE, 2009)

Outrossim, Chico rejeita a alcunha dada a ele por alguns estudiosos que analisaram *Leite derramado*, a de ‘interprete do Brasil’. Seu romance, segundo ele mesmo, não possui o ensejo de realizar uma interpretação do panorama da sociedade brasileira desde seus primórdios: “não sou um estudioso. Não tenho a pretensão com o meu livro de estar interpretando a história do Brasil” (BUARQUE, 2009). Côncios de que um texto literário “suscita uma infinidade de interpretações” (RAVOUX-RALLO, 2005, p. 23), é possível inferir que o romance de Chico não se cerceie a ser *apenas* um documento histórico embalsamado pelos eflúvios melífluos e atrativos da ficção, com o escopo de oferecer um retrato diacrônico da sociedade brasileira, a ‘força de *Leite derramado* não está em ser espelho da realidade” (BORGES, 2017 p. 61). A narrativa transcende essas limitações extrínsecas e factuais para se firmar como um monumento literário que permite densas reflexões, sobre variados aspectos, recorrendo à ironia e à provocação como elementos que instilam esse movimento crítico por parte do leitor. Das intempéries e mazelas de nossa sociedade brasileira à ridicularização crítica do pensamento reacionário, *Leite derramado* nos apresenta diversas situações que podem incitar o surgimento de uma reflexão crítica acerca daquilo que é narrado.

Para findar nosso passeio pela fortuna crítica de *Leite derramado*, é importante ressaltar que o perorar incessante e prolixo do narrador do romance suscitou a elaboração de conceitos e expressões interessantes como ‘memória não confiável’. Para Lohanna Machado, parte da força irônica da qual o romance de Chico é imbuído se concentra no fato de estarmos diante de uma narrativa de natureza “memorialista cuja memória não é confiável” (MACHADO, 2015, p. 154). A confiabilidade do discurso de Eulálio já se insere num estado de suspeição se nos atentarmos às páginas exordiais do romance, em que a desorientação caótica de sua narrativa, as retificações acerca de reminiscências imprecisas e as suas exposições atarantadas podem fazer com que o leitor lance um olhar enviesado e identifique, em Eulálio, o modelo ideal de narrador não confiável. Ora, imerso em “um fluxo de (in)consciência de uma memória já demente” (MACHADO, 2015, p. 144), um narrador memorialista que narra suas experiências constantemente sob efeito de morfina tende a pôr em dúvida a precisão e a veracidade de seu discurso:

Romance em primeira pessoa, em que fica patente, mesmo para leitores menos experientes, que se está diante de um narrador não confiável, pois, ora, que narrador memorialista que (pode-se questionar já na sequência das três primeiras páginas) narra, sob o efeito de morfina, ou que promete fazenda e casarão para uma das enfermeiras do hospital onde se encontra e, logo depois, se lembra de que a fazenda,

desapropriada, virou rodovia e o casarão também já não mais lhe pertencia?
(MACHADO, 2015, p. 144)

Lohanna Machado assinala a existência de uma “relação contígua entre memória e imaginação” (MACHADO, 2015, p. 152) na caracterização do narrador de *Leite derramado*, cujos discursos proferidos, por melhores que sejam as intenções, devem sempre ser questionados e ponderados, postos à prova. A fidedignidade e a lisura da narrativa de Eulálio são eivadas por duas conjunturas distintas. A senilidade do narrador, significativa em um idoso de 100 anos, influencia desfavoravelmente a confiabilidade de seu discurso. Além de elencar suas lembranças e memórias de forma fortuita, gerando um caos verbal no tecido textual do romance, Eulálio frequentemente as repete, seja de forma idêntica à recordação já narrada, seja apresentando a reminiscências sob uma nova roupagem ou perspectiva, realizando pequenas e inconscientes alterações. Sob o jugo de uma ‘memória demente’, obnubilada e combalida, o ‘compêndio’ de uma existência modorrenta e apática, narrada pelo idoso centenário, não soa muito fidedigna ao leitor. E também há o mórbido ciúme. Consumido por um ciúme mordaz, Eulálio narra diversas situações em que se deixa levar por suas efusões ciumentas, que reverberam dilacerantemente na figura de sua esposa, Matilde, ainda que não haja provas indefectíveis dos fundamentos de seus arroubos de ciúme. Ora, conjecturando um amante, ora imaginando uma cena de adultério, Eulálio narra sua relação com Matilde sob a ótica distorcida e tendenciosa que concerne à sua própria mundividência. Imerso nesse sentimento odioso, não seria incomum que o narrador mesclasse memória, o que de fato ocorreu e ele registrou, e imaginação, aquilo que seus ciúmes infundem em sua mente mórbida. Assim, “a memória de Eulálio, no que tange a Matilde, sempre foi um tanto manipulada, se pensarmos no caráter alucinatorio de seus ciúmes” (MACHADO, 2015, p. 153), pondo em plena dubiedade não apenas as suas memórias narradas, como também a sua própria postura enquanto narrador, concedendo-lhe o epíteto de ‘não confiável’, visto que seu “poder estaria pautado na possibilidade de manipulação do discurso conforme suas conveniências” (BORGES, 2017, p. 61).

Esse fenômeno das memórias não confiáveis, ‘memórias sobre o que não ocorreu’, que agracia nosso Eulálio como um narrador não confiável, carrega em si uma funcionalidade executada com proficiência em *Leite derramado*: desconstruir o discurso memorialista. Em outros termos, essa memória extenuada de Eulálio e as suas constantes falhas representam “uma forma de desconstrução do romance memorialista” (PEREZ, 2017, p. 211). A configuração estrutural do romance, sobre a qual é feita a caracterização do narrador de *Leite derramado*, tem como escopo concitar reflexões críticas atinentes à composição do discurso

memorialista, tal como também enseja propiciar algumas rumações acerca do papel do supracitado discurso no âmbito da arte literária. Por intermédio do paradoxo de um narrador memorialista não confiável, o romance impele o leitor a reconsiderar e a revisar suas supostas certezas diante da narrativa memorialista, desestabilizá-lo conceitualmente e aferir sua perspicácia. O excerto do artigo de Lohanna Machado auxilia-nos a depreender essa questão:

Mas a ficcionalização de um narrador memorialista, explicitamente caduco e manipulador, em *Leite derramado*, também obriga a uma reflexão sobre o próprio discurso de memórias, seu papel na literatura e nosso atilamento crítico, enquanto leitores, diante desses discursos. (MACHADO, 2015, p. 155)

Assim, findamos nosso trajeto teórico que tencionou elencar e demonstrar algumas reflexões acerca do romance *Leite derramado*. Como já expusemos, trata-se do romance de Chico Buarque com a fortuna crítica mais multifária e extensa entre as narrativas buarquianas. Destarte, compilamos as que consideramos mais significativas, fecundas, e, claro, seguindo o próprio *modus operandi* do narrador de *Leite derramado*, as análises críticas mais consentâneas e convenientes àquilo que pretendemos trabalhar em nossa própria análise da figura de Eulálio. Dito isso, prossigamos ao encontro do mais machadiano dos narradores de Chico Buarque.

5.2 *Nem tudo o que digo se escreve, você sabe que sou dado a devaneios: O narrador clássico buarquiano e o ‘monstro de olhos alaranjados’.*

Leite derramado é, sobretudo, uma sinuosa narrativa acerca da decadência. Todos os eventos narrados emanam um lugente processo de dilapidação, estando Eulálio d’Assumpção, o narrador, no *epicentro* dessa diegese de malogros e de uma sucessão ininterrupta de infortúnios. Não obstante estarmos diante de um monumento literário arraigado de um tom burlesco inegável (jocoso, porém jamais ingênuo, não olvidemos), em que o narrador, no paroxismo de seu pedantismo, não raramente parece-nos um pândego contador de histórias, todo o emaranhado de casos e de histórias que compõem *Leite derramado* exalam um odor acrimonioso, mesmo azedo, como o de um leite estragado, putrefacto. Possível postular que, no quarto romance de Chico Buarque, o leitor é colocado diante de lamentos bem-humorados, proferidos por uma voz anciã e resignada, que troça, com sofreguidão, de sua própria tragédia

peçoal. Aos leitores de natureza mais perscrutadora e reflexiva, àqueles que suplantarem a tênue camada lúdica que reveste a obra e que pode obnubilar a visão de leitores mais desatentos para a ferina crítica social empreendida por *Leite derramado*, a trajetória existencial de Eulálio poderá engendrar um complacente sentimento de piedade a partir de uma perspectiva empática estabelecida após a ponderação morosa e significativa acerca das vicissitudes vivenciadas pelo narrador. Se nos fosse avalizado definir o supracitado romance, diríamos que *Leite derramado* é uma narrativa especiosamente cômica e anedótica, contudo profundamente trágica e plangente: é a ilustração de uma existência rota, derruída, tomada, por sua vez, como objeto alegórico para a representação da decadência de toda uma elite nacional.

Grosso modo, *Leite derramado* é um romance memorialístico em que um idoso centenário, no ocaso iminente de sua existência, e em uma profusão desarrazoada de palavras que atordoam o leitor, narra a história de sua vida paralelamente à de sua decadente linhagem, aduzindo fatos que abarcam desde sua tenra infância à sua velhice. Circunlóquios, digressões, repetições e ausência de ordem cronológica são traços narrativos que caracterizam *Leite derramado*. A narrativa pode ser seccionada em dois planos diegéticos que servem de esteio para a estruturação do romance. Tais planos não podem ser dissociados, visto que realizam um diálogo recíproco, constituindo a substância da obra, concedendo-lhe uma congruência formal e orgânica.

O primeiro plano se organiza em torno das histórias concernentes à linhagem e à estirpe do narrador, outrossim à sua trajetória existencial. São precisamente as efemérides de Eulálio d'Assumpção. Neste plano, encontramos os extremos da árvore genealógica do narrador, desde o perorar contumaz acerca dos feitos de seu bisavô, nomeado barão por Dom Pedro I, até seu tataraneto, que sobrevive às expensas do tráfico de drogas. Trata-se de um discurso narrativo que, enquanto recorda ostensiva e pedantemente os ancestrais e a estirpe aristocrática, com pomposo e irritante orgulho, involuntariamente ilustra o deplorável retrato decadentista de uma família que outrora pertencera a uma elite pernóstica, preconceituosa e parasitária. Uma vultosa parte do tom burlesco do romance é oriunda desse contraste: da empáfia proveniente do discurso do narrador, que exalta a origem e o *status* de sua classe social, embora ela tenha se deteriorado e ele nem esteja mais verdadeiramente incluído nela. Sobraram-lhe as pompas aristocráticas e os devaneios de uma época que não existe mais, inúteis em uma contemporaneidade embasada no capital. O criativo título do artigo de Adriana Dusilek, *Retrato de uma elite quando velha*, exemplifica com perfeição a dinâmica

narrativa presente nesse primeiro plano em que as lamentações, a nostalgia dilacerante e as antinomias entre passado opulento e presente parco se sobressaem e preponderam.

O segundo plano constrói-se ao redor da persona-solar Matilde Vidal: a Capitu buarquiana. Pujante e excêntrica, apreciadora inveterada dos tons alaranjados, Matilde é um caractere presente na maior parte do discurso de Eulálio. Em teoria, a esposa do narrador morreu precocemente, aos 17 anos, contudo sua influência permaneceu densa, estendendo-se dilacerantemente até os derradeiros momentos de sua existência, o que podemos notoriamente perceber ao nos atentarmos ao espaço que a mulher ocupa na diegese. Enquanto narra difusa e fortuitamente fatos atinentes à sua história pessoal, Eulálio esculpe e molda uma Matilde a fim de propiciar uma convergência ótica, um consenso entre as partes, ou seja, que o leitor compartilhe não apenas a mesma visão que Eulálio, mas que também tenha uma opinião sobre Matilde que seja similar à do narrador.

No romance, o narrador, amiúde, põe em dúvida a lisura e a integridade da esposa, delineando-a como uma pessoa de gostos prosaicos, simplórios, provenientes de uma educação vulgar e exígua, além de externar ingente aversão à natural e contagiante alegria de Matilde, indivíduo, como dissemos, de natureza solar, que atrai, enleva, contamina com sua esfuziante energia, enfim, “a história toda gira em torno dela”, já assinalara o próprio autor em entrevista. (BUARQUE, 2009). Os ciúmes ‘eulalianos’, mais um traço potente da diegese, podem ser cotejados à torrente virulenta dos ciúmes de Otelo ou à perversidade enervante dos ciúmes de Bento Santiago, devido à sua robustez, e eles alimentam, num faustoso banquete de inseguranças, a renitente obsessão do narrador, estando ela absorta totalmente em Matilde. Também é possível vislumbrar certo embaraço ou recato, por parte de Eulálio, acerca da cor de Matilde. A narrativa nos aventa a possibilidade de que depreendamos que a esposa de Eulálio seja negra, todavia, não obstante os discursos *ingenuamente* racistas proferidos pelo narrador, um racismo arraigado e atávico, no que tange à Matilde parece haver uma postura mitigadora e vexada. Eulálio enjeita termos que vinculem Matilde aos negros, sejam eles vindos de sua mãe ou de sua filha. O narrador recorre a expressões eufemísticas como ‘tez acastanhada’ ou ‘mais moreninha da classe’, repele a definição de Matilde como mulata, dita por Maria Eulália, filha do narrador: “Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata. Teria quando muito uma ascendência mourisca (...) talvez algum longínquo sangue indígena” (BUARQUE, 2009, p. 149). Ainda que Matilde seja o amor da vida de Eulálio, e a imensurável dimensão que ela tenha em sua vida, mesmo após seu desaparecimento, isso não é suficiente para elidir o sentimento de vergonha, o opróbrio de se casar com uma negra, o narrador se ressentia da cor de sua esposa.

Prostrado e miserável em sua cama de hospital, Eulálio narra desde o momento do primeiro encontro com Matilde, até as inferências acerca de sua morte. Se Matilde pode ser considerada a força motriz de *Leite derramado*, o elemento primacial⁵⁶, que prepondera e se destaca na tessitura textual do romance, isso se reflete no vigor dos ciúmes irradiados pelo narrador e, assaz relevante, no inextrincável encadeamento de enigmas em torno da personagem: se ela traiu ou não Eulálio; qual fora o fim que ela teve, após desaparecer. Assim como ocorre em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o mistério acerca da traição se apresenta incognoscível, sendo impossível dilucidar o caso. Para o desaparecimento de Matilde, o narrador expõe cinco possibilidades, contradizendo-se constantemente, turvando a verdade, talvez com o escopo de que a versão verdadeira permaneça recôndita. Sobre essas versões, discutiremos mais à frente.

No entrelaçamento dos dois planos diegéticos inerentes a *Leite derramado*, o romance finda com a morte ineludível do narrador, imerso em mais um de seus delírios oníricos, imiscuídos entre a aristocracia da família e o destino de Matilde, onirismo que é um aspecto recorrente, como sabemos, na prosa do narrador, assim como a morte outrossim é assaz presente nos romances de Chico Buarque, visto que quatro de seus seis narradores morrem.

Ao realizarmos a contextualização concisa daquilo que estrutura *Leite derramado*, nossa primazia recai na figura do narrador, voltando-se, por ora, à questão de sua categorização tipológica. Em *Leite derramado*, há a ocorrência de um narrador autodiegético. Como já destrinchamos a conceptualística em torno desse tipo de narrador, acreditamos não ser necessário resgatar o aporte teórico com o escopo de expender suas singularidades estruturais. Cerceamo-nos a lembrar que o narrador do tipo autodiegético narra a história a partir de si mesmo, e, enfeitando a terminologia ‘primeira pessoa’, a sua ‘atitude narrativa’ o posiciona no *locus* de protagonista da diegese, cujo relato estará inevitavelmente circunscrito à sua mundividência, estando a narrativa limitada ao que ele vê ou sabe. O autodiegético diferencia-se e afasta-se do caráter de demiurgo e da aura numinosa que moldam, por exemplo, o narrador heterodiegético, assim como distingue-se substancialmente da posição de mero espectador/observador, na qual se encontra a tipologia do narrador homodiegético, ainda que compartilhe com este a mesma atitude narrativa ou focalização. Os narradores buarquianos são preponderantemente autodiegéticos, o que indica a predileção do autor por essa orientação

⁵⁶ Uma das formas de se corroborar essa prevalência de Matilde, que reverbera durante toda a diegese, requereria que nos atentássemos à cor da capa do romance: ela é *laranja*, tal como os objetos de predileção da personagem, sendo laranja sua cor favorita, e o lacre da carta reveladora nunca aberta por Eulálio. Essa singularidade será abordada mais à frente.

narrativa que, decerto, é mais propensa às digressões, às anacronias, aos onirismos e às torrentes de especulações nas quais os narradores mergulham.

Ao passear pelos meandros romanescos de Chico Buarque, deparamo-nos com um narrador esquizoide, um narrador ex-modelo fotográfico, um narrador bifurcado e escritor-fantasma e, agora, no quarto romance, o que avulta diante de nós é o que aparenta ser a configuração de um narrador clássico, sendo este o elemento que se sobressai e mais caracteriza o narrador de *Leite derramado*. Ao recorrer à expressão do filósofo Walter Benjamin, depreendemos ter encontrado a terminologia idônea para categorizar o narrador de *Leite derramado*, visto que ele reproduz estritamente a fenomenologia lídima daquilo que Benjamin discerne como um narrador clássico.

Como sabemos, Eulálio d'Assumpção narra suas memórias de maneira aleatória para aqueles que estão em seu derredor, sejam enfermeiras, médicos, outros pacientes ou mesmo a sua filha. O narrador está no leito de um hospital e sua trajetória existencial é compartilhada oralmente, numa transmissão de experiência de vida um tanto quanto peculiar para os dias hodiernos, cuja oralidade das memórias narradas reverberam na estética da prosa, refletindo os esquecimentos, as repetições e alguma coloquialidade mesclada ao arcaísmo natural à geração do narrador. É interessante ressaltar que *Leite derramado* é um romance de cunho memorialista, ainda que sua estrutura e o *modus operandi* do narrador atuem como um processo de desconstrução do discurso supracitado. Não nos parece surpreendente o fato de que o romance dissemine, em sua essência, porém de forma inusitadamente sediciosa, uma temática cuja relevância e recepção estão em voga atualmente: as memórias. Nos estudos literários coevos, há uma profusão de pesquisas e reflexões teóricas acerca da questão da memória, assim como sobejam, igualmente, as tendências culturalistas em teoria da literatura. Congressos, simpósios, seminários: é praticamente impossível não encontrarmos tópicos que versem sobre esses temas. Gagnebin chama atenção para esse curioso fenômeno que, segundo ela, estende-se para além dos estudos em literatura:

Existe hoje grande preocupação com a questão da memória: assistimos a um *boom* de estudos sobre memória, desmemória, resgate, tradições. Nos cursos de História estuda-se uma história dos lugares de memória, dos usos da memória. Da relação entre memória e história. Em literatura comparada não se contam mais os colóquios organizados sobre as relações entre escrita e memória, autobiografia e memória, trauma e memória. Belos livros, cheios de erudição, são publicados sob a égide de Mnemosyne. Na história, na educação, na filosofia, na psicologia o cuidado com a memória fez dela não só um objeto de estudo, mas também uma tarefa ética: nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens. (GAGNEBIN, 2009, p. 97)

A luta contra o esquecimento, a preservação do passado por intermédio de uma reflexão crítica e profunda, o resgate de tradições, as relações entre memória e trauma, enfim, as pesquisas sobre o conceito de memória abrangem esses tópicos e muitos outros que ainda poderíamos citar. Todos esses exemplos mantêm certa confluência com o papel exercido por Eulálio em *Leite derramado*. Narrar sua história familiar é um resgate às suas tradições e, nesse percurso, traumas arraigados em sua natureza avultam diante do leitor; a preservação do passado, em Eulálio, não decorre de uma reflexão crítica, mas sim de um tentame vago e controverso de sustentar prerrogativas e a aura social que a família do narrador perdera, assim como manter ativa as memórias sobre sua mulher. Já a luta contra o esquecimento é o embate que o narrador vetusto trava durante todo o romance. Recorrendo a Gagnebin, é interessante observar que a autora assinala que a ‘guerra contra o esquecer’, a fim de manter a glória dos heróis, é a tarefa do poeta épico por excelência. Seria o narrador de *Leite derramado*, no seu leito hospitalar, revolvendo e narrando suas memórias, um simulacro do poeta épico que luta contra o esquecimento, difundindo suas experiências com os circundantes? Um litígio tão rigoroso e hercúleo que o próprio narrador se perde e se confunde, entre emaranhados de lembranças e memórias, em sua alteração constante contra o esquecimento: “são tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória estou agora” (BUARQUE, 2009, p. 138-139). A experiência de luta é laboriosa e austera, afinal, como o próprio Eulálio profere, angustiado, “a memória é deveras um pandemônio” (BUARQUE, 2009, p. 41), uma perspectiva em pleno contraste com a assertiva de Walter Benjamin, que postula que a “memória é a faculdade épica por excelência” (BENJAMIN, 2012, p. 226).

Como podemos observar, o labor de se pelejar contra o esquecimento constitui-se impreterível devido ao seu efeito deletério em nossas existências. Olvidar é ‘ato passivo’ nocivo, um óbice aos ensejos cognitivos e culturais que regem nossa vida em sociedade. O histórico e o social são infensos ao esquecimento, assim como o esquecer é avesso à formação de uma memória coletiva, imprescindível para o convívio social. Somos animais que lembram e recordam, formados pela totalidade de nossas reminiscências, sejam elas jubilosas, reconfortantes, acerbadas ou traumáticas. Todavia há quem aventou a ideia de que o esquecimento atue como uma força benevolente aos homens. O corifeu da vontade de potência, do conceito de *übermensch*, do *amor fati*, do niilismo, sicário inclemente de deuses e de ídolos, homem-dinamite propalador da filosofia do martelo, Friedrich Nietzsche, propugna a tese de que o esquecimento seja uma força imbuída de suas benesses e de seus apanágios aos homens. Esquecer é um poder ativo que nos ajuda a mitigar as vicissitudes da

vida, segundo o filósofo. Seria extremamente benigno se pudéssemos “fechar as portas e janelas da consciência, permanecer insensível às ruidosas lutas do submundo dos nossos órgãos” (NIETZSCHE, 2013, p. 57). Nietzsche endossa o esquecimento como uma força ativa, mantendo-se antípoda ao lugar-comum que discerne o esquecer como improlífero e pernicioso: “o esquecimento não é só uma *via inertiae*, como creem os supérfluos, antes é um poder ativo, uma faculdade moderadora, à qual devemos atribuir tudo quanto nos acontece na vida, tudo quanto absorvemos” (NIETZSCHE, 2013, p. 57). A memória, para o filósofo, surgiu com o papel de tornar o homem regular, homogêneo e, o mais relevante, confiável, passível de viver em sociedade. Destarte, a memória foi impingida ao homem, ser de inteligência efêmera e compleição obtusa, tencionando a beatitude de suas relações sociais, mantendo-as híidas e seguras. Nietzsche questiona como ocorreu esse processo:

Como pode fazer-se o homem animal com uma memória? Como é que se pode imprimir no animal homem, nesta inteligência de momento, obtusa e turva, nesta encarnação do esquecimento, algo com caracteres tão fundos, que sempre permaneçam presentes? ” (NIETZSCHE, 2013, p. 61)

Nietzsche reconhece que se trata de um problema antigo, cuja solução não fora oriunda de respostas suaves; na verdade, o filósofo desvela que o processo fora tortuoso, proveniente de um lancinante processo de mnemotécnica. ‘Imprimiu-se’ a memória no homem por meio da dor, pois o que fica arraigado na memória é “somente o que sempre dói” (NIETZSCHE, 2013, p. 60). Com a implantação da memória, a sociedade tornou-se mais pacífica, e a vivência humana mais serena, contudo, os benefícios da memória foram erigidos em cima de processos cruentos e perversos, segundo Nietzsche.

Não obstante os ensinamentos nietzschianos, O narrador de *Leite derramado* perfaz um fatigante esforço para não esquecer. Em sua conjuntura singular, esquecer-se é a causa primacial da dor. Ele quer lembrar e preservar suas memórias. Para tal, recorre ao método mais clássico, aquele concernente à tipologia do narrador por excelência, ao menos, sob a perspectiva benjaminiana, a de narrar oralmente a sua existência. A experiência transmitida por intermédio da oralidade é o que caracteriza o narrador clássico, cujas origens provêm de dois grupos, segundo Benjamim, sendo eles os marinheiros comerciantes e os camponeses sedentários, ambos representantes de estilos de vidas que engendraram as linhagens dos narradores. A tradição oral é a força motriz desses narradores que retiram de sua própria experiência, ou de alheias, o relatado narrado, disseminando sua sabedoria e seu conhecimento respaldando-se em suas existências como ponto de partida. Todavia, se “contar

algo significa ter algo especial a dizer” (ADORNO, 2012, p. 56), vivemos num momento histórico em que comunicar algo singular tem se tornado vertiginosamente mais escasso. Esse arquétipo estrutural do narrador clássico que compartilha suas experiências às pessoas à sua volta, de forma oral, parece esmorecer ou ter entrado em estado de derrelição; a figura do narrador clássico é “para nós algo distante, e que se distancia cada vez mais” (BENJAMIN, 2012, p.213), está em vias de extinção.

Para Walter Benjamin, os indivíduos foram perdendo gradualmente a capacidade de comunicar experiências, de narrá-las e transmiti-las para outros indivíduos. O advento da Guerra Mundial teria colaborado intensamente no desenvolvimento da perda de experiência, na dificuldade e no embaraço gerados no momento da transmissão. Benjamin assinalou que os “combatentes voltavam mudos do campo de batalha” (BENJAMIN, 2012, p. 214), curiosa e antinomicamente mais pobres de experiência do que prolíferos dela, como era de se esperar. O trágico e cruento confronto, o áspero contraste entre o pré e o pós-Guerra e a vida de sofreguidão nas trincheiras embotaram e traumatizaram toda uma geração, e o reflexo do trauma reverberou perniciosamente na idoneidade de compartilhar experiências. Essa “forma artesanal” de comunicação, como definiu Benjamin, a narrativa oral, então, fora tornando-se mais rara e insólita, desaparecendo do meio social, sua prática outrora comum e padrão, fez-se exceção, um ato esquizoide e observado de modo enviesado, como um arcaísmo mantido por um número ínfimo de sujeitos. Narrar e grassar experiências pela oralidade são atos que estão em processo de contínuo aniquilamento, o que antes nos parecia natural, a faculdade de intercambiar nossas experiências, hoje nos parece distante e, até mesmo, estrambólico. O excerto seguinte é primacial a fim de clarificar o âmago de nosso argumento:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 2012, p. 213)

Ao recorrer às reflexões de Benjamin, podemos asseverar que o declínio da faculdade de compartilhar experiências deflagrou o desaparecimento dessa forma tradicional da narrativa respaldada na oralidade, sua transmissibilidade foi severamente comprometida porque ela requer uma “experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (GAGNEBIN, 2009, p. 10). E as “ações da experiência estão em baixa. E tudo indica que continuarão caindo em um buraco sem fundo”

(BENJAMIN, 2012, p. 214), visto que a experiência fora desintegrada (ADORNO, 2012). Ou seja, a possibilidade de que haja uma reversão do recrudescimento da precariedade de trocas de experiências é ínfima e nada alvissareira.

É necessário ressaltar que, quando Gagnebin apregoa que não há condições de transmissibilidade de experiência na sociedade capitalista moderna, ela se refere a alguns fenômenos que ocorrem na atualidade e atuam como empecilhos para a comunicabilidade da experiência. À guisa de exemplo, ela cita o célere avanço e desenvolvimento do capitalismo que tende a mudar, de forma apressurada e arrebatadora, a sistemática e o padrão das relações sociais entre os indivíduos, afastando-os, isolando-os e tornando-os estranhos uns aos outros. A experiência disseminada precisa ser comum ao narrador e ao ouvinte, contudo a maneira como a máquina capitalista se estrutura e se expande, como medra em ritmo frenético, avulta como um grande estorvo na criação de uma interseção, de um ponto comum, entre narrador e ouvinte, entre as diferentes gerações. Enquanto o capitalismo impinge indiferentemente, aos sujeitos que (sobre)vivem a ele, um pressuroso ritmo de mudanças e atualizações, impelindo-os a se adaptarem ou perecerem na obsolescência, ele concomitantemente catalisa uma extensa lacuna entre grupos de indivíduos, mormente entre aqueles que eram, por tradição, portadores da transmissibilidade da experiência, os mais velhos, e os mais jovens, incumbidos, por sua vez e em seu próprio tempo, de propalarem a experiência recebida em forma de relato e a que eles vivenciarão em suas existências. Abrolha uma ‘distância’ geracional, rebento do capitalismo, que tolhe e dificulta a transmissão da experiência:

Essa distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto, no passado, o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil. (GAGNEBIN, 2012, p. 10)

Outro fator que concitou o ocaso da narrativa oral seria, segundo Benjamin, a profusão desenfreada das informações. Para o filósofo, “a cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em história surpreendentes” (BENJAMIN, 2012, p. 219). As informações nos chegam impregnadas de explicações pormenorizadas e que amainariam o resplendor e a amplitude da narrativa; em contrapartida, o escopo da arte narrativa concentrar-se-ia em comunicar alguma história evitando explicações. E ela não se esgota em nenhum momento: fecunda, mantém suas forças narrativas por um longo período e permite variados desdobramentos e perspectivas. Já a informação só teria “valor no momento em que é nova” (BENJAMIN, 2012, p. 220), sua vida estaria cerceada a esse momento, tendo de se entregar

totalmente e explicar-se nele, sem perda de tempo. Como as informações, em tempos hodiernos, sobejam e preponderam, elas arrogaram o espaço da arte de narrar e, por consequência, fomentaram o declínio da narrativa oral.

Walter Benjamin também avia uma distinção entre o narrador do romance e o narrador da tradição oral, o que muito nos interessa no que tange à constituição do narrador de *Leite derramado*. Aliás, para o filósofo, é o gênero romanesco um dos responsáveis pelo ocaso da narrativa, o primeiro indício de um processo que conduziria a tradição oral ao arcaísmo irreversível. O romance está estritamente vinculado ao livro, ao texto escrito, suas maneiras de transmissão estão cerceadas a esses meios e sua difusão só fora totalmente possível com o advento da imprensa. O que distingue o romance de todas as formas de prosa, incluindo, por exemplo, os contos de fadas e as lendas, é o fato de que ele não é oriundo da tradição oral da narrativa, menos ainda a alimenta; na verdade, ele avulta como um gênero simetricamente oposto.

A conduta e a postura do romancista e do narrador clássico discrepam com veemência: normalmente, o narrador oral extrai de si mesmo a experiência narrada, sua história está embasada em sua vivência, no empirismo da vida, seja ela acerba ou ditosa; ou ele recorre a relatos alheios, incorporando-os à experiência de seus ouvintes. O narrador oral fala para alguém, para um público, ele é uma figura exemplar, cuja narrativa tem algo especial e prático a exprimir. Seu mister requer um grupo de indivíduos disposto a ouvi-lo. Ele é uma espécie de sábio e conselheiro, difundindo sua sapiência entre os interessados. Quando pensamos no narrador do romance, no romancista *sui generis*, estamos diante de um sujeito que não recebe conselhos e nem é idôneo a concedê-los, trata-se de alguém que “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes” (BENJAMIN, 2012, p. 217). Na origem de seu discurso, de seu mister, está o isolamento, o ostracismo. O indivíduo deliberadamente isolado é a sua quintessência, o cerne e o imprescindível do discurso romanesco. A escrita de um romance é um ato solitário que enjeita um público ao seu redor, escrever um romance “significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus limites” (BENJAMIN, 2012, p. 217). A necessidade e a função de um público somente surgem num estado pós-escrita, quando a obra toma forma do livro e o discurso se reifica, o que difere em demasia das características de um narrador clássico.

Embora sejamos cômicos de que Eulálio é o narrador de uma obra literária do gênero romance, criado, moldado e findado sob a conjuntura do ostracismo daquele que escreve a narrativa, ele é um representante lídimo da tradição oral dos narradores clássicos. Prostrado e decrépito numa cama de hospital, Eulálio narra suas vivências aleatoriamente, num rompante

ininterrupto que ocasiona um longo, difuso e caótico solilóquio acerca de fatos de sua vida, formando, como dissemos mais acima, as suas efemérides. Atarantado e anacrônico, numa profusão de histórias que são externadas desorganizadamente, com o agravante da memória falha e repetitiva do ancião, o narrador nos relata suas origens familiares, que coincidem com recortes episódicos concernentes à história do Brasil, e, por consequência, expõem a decadência da mesma, além de nos contar os infortúnios com sua mulher, Matilde. Simulacro indubitável da tradição oral da narrativa propugnada por Benjamin, Eulálio mantém uma verborragia intensa que só é sustada no instante derradeiro de sua morte. Seu nome é formado por eu + lalio, oriundo do grego *lalein*, e sua acepção é a de falar bem, falar muito, ter boa dicção, ser oralmente articulado, ter fluência verbal. Ou seja, Eulálio é *aquela que fala*. E, no caso do nosso narrador, fala em demasia, a todos que estão à sua volta. O nome Eulálio também soa como um extenso eco em tom decrescente, cujo descenso sonoro opera como metáfora para a decadência da própria família do narrador. São vários os Eulálíos, “desde Dom Eulálio, em terra lusa, passando pelo general abolicionista, pelo pai senador, pelo filho até a última geração, o tataraneto envolvido com outro poder: o do tráfico de drogas em tempos atuais. São todos Eulálíos” (PEREZ, 2017, p. 138). E não olvidemos sua filha, Maria *Eulália*. O próprio Chico Buarque descende de um tetravô chamado Eulálio, mesmo nome de um tio seu distante; o autor, no entanto, nega a influência e defende a isonomia onomástica como produto inusitado de uma coincidência verbal. O relevante é erigir a ideia de que Eulálio, imbuído de suas características formais, possa ser definido como um representante moderno dos narradores clássicos, um narrador benjaminiano por excelência. Desde o limiar da obra, ele narra oral e desvairado, pouco preocupado com congruências narrativas ou com a harmonia da continuidade. Apenas a morte pôde sustar a força torrencial de sua verborragia que, às vezes, decai em uma logomaquia prosaica. Há diversos traços ou laivos textuais, no interior do romance, que demonstram e asseveram o teor oral de sua narrativa. O próprio Eulálio, em algumas passagens, endossa a ideia de que ele está a falar, narrando abertamente para aqueles que estão em volta de si, ora enfermeiras, ora pacientes, ora sua filha. Vejamos um excerto:

Antes de exhibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados. E não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não Assunção, como em geral se escreve, como é capaz de constar aí no prontuário. (BUARQUE, 2009, p. 18)

Com esse excerto, além de podermos observar que o narrador, em *Leite derramado*, comunica-se por meio de sua fala, pela oralidade, ainda podemos notar o quão ele é pernóstico. E, se for permitida alguma desfaçatez de nossa parte, ainda apregoaríamos que o narrador é arrogado por uma ingente empáfia, formada por orgulho e vaidade em vão, vazios e infundados. Isso sem esquecer que o narrador, não obstante possuir uma preocupação esmerada com a gramática e inferiorizar os circundantes por supostamente não dominarem os ditames gramaticais, perpetra ele mesmo um desvio gramatical ao errar a regência verbal do verbo esquecer. Claro que, por se tratar de uma expressão oral, cuja natureza dúctil e dinâmica sempre avia alguns deslizos em relação aos dogmas da gramática, e não há problema algum nisso, é estranho que um narrador tão aticista cometa um erro basilar como o relatado. De todo jeito, ainda há outras passagens que corroboram a oralidade da narrativa como “E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa” (BUARQUE, 2009, p. 7), além de não tomar notas das coisas que falo” (BUARQUE, 2009, p. 61), entre outras que pululam na obra. É notório e inconcusso que o narrador de *Leite derramado* conduz sua narrativa recorrendo à tradição oral, ainda que a exemplaridade e o paradigma da sabedoria, inerentes a essa tradição, estejam subvertidos no romance na fala racista, preconceituosa e arcaica de Eulálio.

Mais um aspecto, presente em *Leite derramado*, endossa a natureza correspondente à tipologia narrativa típica da tradição oral benjaminiana: a conjuntura lúgubre, a iminência ominosa da Morte. A morte é uma figura onipresente na tessitura textual de *Leite derramado*: ela circunda, espreita, vigia diligentemente o narrador que, ao encetar a narrativa, já está na linha fronteira entre viver e morrer, num aziago entre-lugar; ela também reverbera em demasia no discurso de Eulálio, absorto em suas elucubrações acerca do desaparecimento e da causa da morte de Matilde. Indo além, podemos discernir as falhas de memória de Eulálio, o seu renitente esquecimento, como uma forma de morte: “é possível perceber os diferentes níveis de morte que aparecem no romance, não só a do narrador moribundo em sua hora derradeira, mas também o esquecimento se apresenta como uma espécie de morte em nível de memória” (SANTOS, 2010, p. 73).

A proximidade da morte é, segundo Benjamin, uma das características que compõem a estrutura do narrador clássico. Faz-se interessante a ressalva de que a morte, durante os séculos, segundo o filósofo, “vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação” (BENJAMIN, 2012, p.223). Quando pensamos na Idade Média, à guisa de exemplo, a experiência de morte era um espetáculo, constituía-se como um episódio público, as pessoas se reuniam ao redor do indivíduo em seu leito de morte, com o ensejo de ouvir

suas histórias, suas últimas palavras, sorver a sabedoria de suas experiências de vida. O véu soturno da morte concedia um halo de autoridade e de exemplaridade para o sujeito. Contudo, o desenvolvimento da burguesia, durante o século XIX, extirpou a solenidade e a relevância social desse evento, morrer tornou-se detestável e repugnante, um malogro do qual temos que eludir e nos esconder e deve ser rigorosamente evitado: “a sociedade burguesa produziu, com as medidas higiênicas e sociais privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte” (BENJAMIN, 2012, p. 223). Desde então, a morte tem sido veementemente expulsa do universo dos vivos. Hoje, os indivíduos se depuram da experiência de morte, temem-na imersos em sua estultice e em seu pueril medo. Seus moribundos parentes são postos em estado de derrelição em hospitais e sanatórios para que a morte os devore solitários e isolados, sem que engendrem algum constrangimento social, sem que precisem lidar diretamente com ela.

É um fenômeno excêntrico que fora aferido por Benjamin. Não obstante a esse processo de depuração da morte, ela é “a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 2012, p. 224). O filósofo apregoa a ideia de que é no ato dessa experiência de morte que a sabedoria, o conhecimento e a substância da vida vivida afloram no moribundo com maior autoridade e exemplaridade e se tornam *transmissíveis*:

Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida— e é dessa substância que são feitas as histórias— assumem pela primeira vez uma forma transmissível (...) o inesquecível aflora de repente também em suas expressões e olhares, conferindo a tudo o que lhe dizia respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui, ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 2012, p. 224)

As experiências de vida, a totalidade da existência de um indivíduo, adquirem um caráter de integralidade que lhe outorgam a autoridade e a admiração necessárias a fim de tornar sua narrativa exemplar; em outras palavras, “morte e narrativa cruzam caminho, abrindo espaço para uma concepção do devir humano em que a experiência da vida vivida é fechada em sua totalidade” (SANTIAGO, 2019, p. 420).

Ora, em *Leite derramado* há a ocorrência de um narrador autodiegético que narra as suas experiências de vida, entre reminiscências embaralhadas e memórias turvas, em seu leito de morte. A imagem de Eulálio, moribundo e roto, numa cama de hospital, contando, na modalidade oral, suas histórias enquanto luta contra o esquecimento, opera como uma representação da tradição da narrativa clássica em que o indivíduo está invólucro por uma

aura de autoridade e de exemplaridade que só a iminência da morte pode lhe conceder, como vimos em Benjamin. Ademais, podemos depreender a narração prolixa, difusa e torrencial de Eulálio como um *modo de sobrevivência*. Ele narra tresloucada e ininterruptamente para (sobre)viver, como se sentisse, por alguma intuição ou vaticínio, que sua existência estiolava e estava prestes a findar. Assim, o litígio constante contra o esquecimento, aviado pelo narrador, avulta, ainda mais, como uma forma de luta tenaz contra a morte. E não podemos olvidar que Eulálio fenece concomitantemente à dilapidação de sua narrativa. Quando o discurso, a palavra, morre, o indivíduo perece junto a ele. A intelecção que esse inusitado fenômeno nos propicia se concentra no conceito definido pela sentença ‘contar é viver’. O narrador de *Leite derramado* aparentemente é cômico do paralelo que emparelha a finitude de sua existência à finitude de seu relato, de sua narração; em outros termos, ele sabe que seu tempo de vida se estica e se retesa, como um fio na iminência de se romper, de acordo com a sua verborragia, o que levará *Leite derramado* a se tornar, praticamente, um extenso solilóquio do narrador. Talvez isso justifique as diversas repetições de reminiscências ou as histórias que Eulálio conta novamente, porém, sob um molde ou perspectiva distintos, isso, claro, sem esquecermos da idade secular de nosso vetusto narrador que, como já dissemos, contribui para os lapsos e as reincidências de memórias e de histórias. Asseveramos que Eulálio é consciente da relação discurso-narrativa/morte porque ele mesmo, numa passagem emblemática do romance, revela já ter invocado, algumas vezes, a morte, mas ‘confia’ que ela aguarda o término de sua narrativa para descer sua foice e ceifar sua vida:

Muita vez de fato já invoquei a morte, mas no momento mesmo em que a vejo de perto, confio em que ela mantenha suspensa a sua foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência. Então começo a recapitular as origens mais longínquas da minha família, e em mil quatrocentos e lá vai fumaça há registro de um doutor Eulálio Ximenez d’Assumpção, alquimista e médico particular de dom Manuel I. (BUARQUE, 2009, p.184)

Em seguida, mergulhado em devaneios, o narrador repete, pela terceira ou quarta vez, a narrativa em que diz ter conhecido Matilde na missa do seu pai. Narrar, então, é viver. Em os *Homens-Narrativas*, Todorov aduz um conceito de que os homens sejam puramente discursos, narrativas, o que se aplica consentaneamente ao caso de Eulálio, narrador cuja existência findou simultaneamente à sua narração. O teórico afirma que “o homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer” (TODOROV, 2013, p. 129). Não havendo narrativa, o relato encerrado, não há motivos para que a foice permaneça suspensa: ela desce, dilacerante e arrebatadora, ineludível. A folha em branco é

envenenada, ela mata, a “narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (TODOROV, 2013, p. 128). O autor ainda cita a conjuntura de Sherazade, de *Mil e Uma Noites*, cuja continuidade de sua existência depende estritamente de sua narrativa, de sua capacidade contar histórias. Não as encontrando, não as possuindo, não havendo narração, seu destino é a execução. Inexistência de narrativas deflagra, conseqüentemente a inexistência do ser. Isso explicaria, de modo perficiente, a fluência verbal e o aspecto torrencial e desesperado do discurso do narrador de *Leite derramado*.

Por fim, voltamo-nos para o fenômeno que caracteriza substancialmente o perfil dos narradores buarquianos: o elemento obsessivo presente em todos os romances e o discurso que desliza entre o onírico e o especulativo.

Como já externamos de forma amiúde, os romances de Chico Buarque são imbuídos de uma estética diegética própria e peculiar. Esse estilema autoral é constituído por aspectos formais em comum que, juntos, moldam as narrativas e compõem o universo ficcional de Chico. Grosso modo, os romances buarquianos seguem um padrão narrativo que singulariza significativamente o autor e que pode ser aferido ao se perscrutar as figuras dos narradores. A observação e a análise desses padrões nos levaram a identificar confluências na tessitura textual de Chico Buarque e a coligir que seus romances são povoados por narradores oníricos e especulativos, cuja força motriz de suas diegeses é um elemento obsessivo que rege a pujante volição desses narradores. A fuga a esmo e sem rumo, *Ariela*, o idioma húngaro e as palavras em si representam as obsessões dos narradores de *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*, respectivamente. Em *Leite derramado*, a volição do narrador se compenetra, mais uma vez, numa figura feminina: Matilde é a força motriz, a obsessão indefectível, que fomenta a narrativa do romance.

Já analisamos anteriormente como se sucedem as narrativas oníricas e especulativas tão caras e recorrentes na prosa buarquiana: ao mergulhar num profundo monólogo, beirando o fluxo de consciência, os narradores de Chico Buarque sustam a continuidade da diegese para realizar digressões extensas, num élan desvairado. Essas digressões avultam em forma de narrativas ora oníricas, ora especulativas, em que o narrador relata, abusando em demasia dos verbos no futuro do pretérito e futuro do presente, situações e passagens que se localizam entre o sonho e a ilação, muitas vezes tão vultosas e frementes que o leitor não consegue depreender se ocorreram de fato ou se são veleidades das mentes mórbidas e obsessivas dos narradores. Não seria exagero se apregoássemos que a maior parte da ‘ação’ da narrativa buarquiana se desenvolve no plano psicológico de seus narradores do que no plano pragmático em si. Inferência, onirismo e obsessão são traços constitutivos da prosa de Chico

Buarque. Em *Leite derramado*, no entanto, obsessão e onirismo/ilusão se apresentam imbrincados, plasmados no corpo da narrativa. É o movimento obsessivo em torno dos ciúmes por Matilde que deflagram os momentos de lídima especulação e onirismo de Eulálio.

Eulálio é um agente verbal fictício que se encontra no mesmo estrato de morbidez e de obsessão ciumenta em que estão presentes caracteres insígnies como Otelo, Bentinho e Félix, todos são vítimas do monstro de olhos verdes shakespeariano, a ignominiosa e abjeta criatura que “debocha da carne que o alimenta” (SHAKESPEARE, 2011, p. 78). Todavia, se os olhos do Ciúme são de um esmeralda vívido e intimidador, a sua cor é a laranja, gritante e excêntrica; pelo menos é isso que a narrativa buarquiana sussurra aos leitores mais argutos.

Ora, o ‘objeto’ do ciúme tenaz de Eulálio, sua esposa Matilde, tem como cor de predileção o abóbora ou laranja. Seja num vestido de cetim, num tailleur, num turbante ou mesmo no selo da carta que guardava o verdadeiro destino de Matilde, é o tom laranja que prepondera em todos esses itens. Em precisas *sete* passagens do romance, a cor laranja é citada e discernida como a cor preferida de Matilde. Também a exasperação do narrador, sua fúria ciumenta e irracional, é pintada vistosamente pela cor alaranjada. Numa passagem em que Eulálio anuncia, à Matilde, que eles vão ao cais do porto receber Dubosc, o engenheiro francês, o narrador é acometido pelo seu primeiro acesso de ciúme. É o momento exordial em que o ciúme assoma, já dando indícios inegáveis acerca da postura mórbida e exacerbada de Eulálio em relação à sua mulher. Ao notar que Matilde estava bem vestida demais, ornamentada em demasia, no zênite de sua beleza e vivacidade, o narrador deprecia a atitude de sua mulher, admoestando o excesso de ‘luxo’, sua irradiante alegria, e a impede de ir com ele, de lhe fazer companhia na recepção ao francês.

E quando vi sua mãe naquele estado, falei, você não vai. Por quê, ela perguntou com voz fina, e não lhe dei satisfação, peguei meu chapéu e saí. Nem parei para pensar de onde vinha a minha raiva repentina, só senti que era *alaranjada* a raiva cega que tive da alegria dela. E vou deixar de falação porque a dor só faz piorar. (BUARQUE, 2009, p. 12. Grifos nossos)

O furor alaranjado de Eulálio desconcerta e arrefece Matilde. Não há nada mais áspero, no romance, do que o contraste vigoroso entre a alegria ingênua de Matilde e o desabrido humor de Eulálio, sempre embriagado de ciúme e de rancor. Parece-nos relevante ressaltar que a capa do romance é imbuída de um tom alaranjado. Por ser uma espécie de paratexto, a capa de uma obra literária também está carregada de significado. São significações e implicações que o autor pode sutilmente inocular logo no ‘cenho’ do romance, revelando dicas, indícios ou chaves verbais que auxiliam na decodificação do texto literário. Para nós, o

fato de a capa ser totalmente alaranjada é um reflexo inconcusso da força e da intensidade do ciúme de Eulálio amalgamado ao caráter primacial que a persona de Matilde possui no romance. São duas mensagens que, provavelmente, o autor quis transmitir ao leitor: o aspecto solar, irradiante e vívido da personalidade de Matilde representado pela cor vibrante do tom laranja e a pujança do sentimento de ciúme oriundo de Eulálio, berrante, excêntrico e igualmente rutilante como a cor laranja. O ciúme e a raiva de Eulálio são alaranjados, assim como a vivacidade concernente à índole de Matilde.

Leite derramado gira em torno de Matilde, o que endossa a caracterização dela como um *caractere solar*. Ainda que o narrador nos revele as origens e a decadência de sua família e de toda uma elite social, a maior parte da diegese é arrogada pelos relatos sobre a sua esposa, indo desde como ele a conheceu até às conjecturas sobre seu desaparecimento e morte. Passagens e recortes que ressumam o mais deletério do veneno produzido pelo Monstro do ciúme. Obsessão ciumenta que se desloca, e se projeta, além de outros seres humanos, sendo observável também nos animais, visto que o narrador sente uma ‘pontada de ciúme’ ao acreditar que o cavalo em que Matilde cavalgava sentia desejo pela personagem, a cena o deixa atormentado, ainda que seja uma conjuntura surreal e inverossímil: “mas no casarão de mamãe a gente mal parava, Matilde não fazia questão. Preferia ir à fazenda porque adorava montar, e eu ficava perturbado ao trotar na sua cola, sentia quase um desejo do cavalo” (BUARQUE, 2009, p 63).

É claro que há uma sutil e sagaz conotação sexual na imagem de Matilde cavalgando num animal viril como o cavalo. O movimento que a personagem perfaz em cima do animal, mesmo involuntário, alude inevitavelmente a uma imagem sexual, ao menos na mente mórbida do narrador. Essa imagem fescenina inflama os ciúmes doentios de Eulálio, malogrando-lhe os ânimos, e ilustra apropriadamente quão intensos e vorazes eram os ciúmes do narrador. Ainda permanecendo nessa temática, no interior do romance, encontramos uma definição de ciúme, proferida por Eulálio, que parece ter o ensejo de justificar ou atenuar a postura do narrador e que tenciona romantizar ou conceder uma aura poética à obsessão engendrada pelos ciúmes:

Com o tempo aprendi que o ciúme é um sentimento para proclamar de peito aberto, no instante mesmo de sua origem. Porque ao nascer, ele é realmente um sentimento cortês, deve ser logo oferecido à mulher como uma rosa. Senão, no instante seguinte ele se fecha em repolho, e dentro dele todo o mal fermenta. O ciúme é então a espécie mais introvertida das invejas, e mordendo-se todo, põe nos outros a culpa de sua feiura. (BUARQUE, 2009, p. 61-62)

A imagem poética erigida pela definição acima é, decerto, bela e verbalmente admirável, contudo oculta um aspecto umbroso dos ciúmes: sua propensão à morbidez, quando desmedido e exorbitante. O narrador propugna a ideia de que os ciúmes devem ser externados, expostos e assumidos assim que nascem, pois são um ‘sentimento cortês’, uma manifestação de amor cuja natureza precisa ser exteriorizada, oferecida como uma flor para a mulher, um regalo, uma forma inusitada de se dizer que se ama e que se teme perder o ‘objeto’ amado. Não havendo a expressão dos ciúmes, eles se fecham em si, maturam morosamente, fermentam com vigor e, por fim, voltam-se contra o sujeito ciumento: consomem-no, fustigam-no, geram dor e sofreguidão agudas. Fenômeno que nos recorda vagamente a concepção de má consciência nietzschiana: “todos os instintos que não descarregam para fora voltam para dentro” (NIETZSCHE, 2013, p. 81), ou seja, os instintos que não abroham, não expurgam e se consolidam, voltam-se contra o sujeito, alojam-se em seu interior, causando-lhe uma dilacerante dor moral, adoecendo-lhe; e não é o ciúme desmesurado uma espécie de doença da mente? Na percepção do narrador, os instintos em forma da histeria ciumenta, quando não externados, fermentam e retornam ao interior do indivíduo, ocasionando todas as dúvidas, as turbulências e as dores que o assolam. O ciúme torna o homem mentalmente enfermo. Nada mais congruente, para um narrador obsessivamente ciumento, que uma definição acerca do ciúme se concentre numa defesa de sua expressão e de sua existência, num direito de sentir e exteriorizar o Ciúme, ainda que não haja algum motivo ou causa plausível para sua expressão ou existência, afinal, como já escrevera Shakespeare, “não é por causa que se tem ciúme, só se o tem porque se o tem; é um monstro que é gerado e parido por si mesmo” (SHAKESPEARE, 2011, p. 98).

Em *Leite derramado*, como já dissemos, é o elemento obsessivo de Eulálio, os ciúmes por Matilde, que vai suscitar as narrativas oníricas/especulativas mais densas do romance. É válido ressaltar que toda a diegese, por si só, já se configura como um extenso solilóquio do narrador entre seus devaneios, sua megalomania e empáfia, suas memórias relapsas, embaralhadas e repetidas. Como se toda a obra soasse como um distúrbio, um lampejo ou um longo arroubo oriundo da mente difusa do narrador, sendo bastante difícil distinguir realidade, sonho, ficção e reminiscência combalida e esburacada—preenchida provavelmente com elementos ficcionais pertinentes ao narrador. Talvez seja possível que boa parte da diegese esteja imersa em delírios e alucinações da mente vetusta de Eulálio. Não obstante o romance se fundamentar nesse rompante de frenesi do narrador, em que a veracidade do relato se submete a engenhosidade das memórias difusas e relapsas, arrolamos ao menos duas passagens em que podemos observar a narrativa especulativa/onírica de Eulálio. Tal como nos

outros romances, há uma miríade de passagens similares, todavia, por pragmatismo e contundência, separamos aquelas que representam perfeitamente o fenômeno relatado.

No início do capítulo 21, o narrador recorre a uma prolepse para antecipar um fato que se sucederá na diegese posteriormente. Exasperado pelos ciúmes e pelas dúvidas acerca de Matilde e Dubosc, Eulálio persegue o engenheiro francês e invade o Palace Hotel incitado pela certeza de encontrá-lo na cama com Matilde. Nesse momento, o leitor é informado— ou ludibriado—de que Matilde teria traído Eulálio, visto que o narrador diz tê-la encontrada na cama, após um Dubosc suado e tenso abrir a porta do quarto:

E no fundo do quarto, à luz vermelha do abajur, vi minha mulher deitada de pernas cruzadas, seu vestido cor de laranja jogado numa cadeira. Vi Matilde com as faces coradas na cama de Dubosc, nua estática, tão exatamente como eu a imaginava, que eu talvez a estivesse imaginando ainda. (BUARQUE, 2009, p. 155)

No final do excerto em destaque, o discurso de Eulálio nos concede uma pista arguta que concita o leitor a questionar a veracidade do que fora narrado, algo que evidencia a força atroz de sua imaginação, em simbiose com a de seu ciúme truculento, e se resume a essa expressão: “tão exatamente como eu a imaginava, que eu talvez a estivesse imaginando ainda”. Não olvidando o detalhe da cor do vestido frisado pelo narrador, que endossa o que apregoamos sobre a significação da cor laranja no romance, percebemos como a diegese de Eulálio é impregnada por seus delírios e por sua imaginação, insuflados, quase sempre, pela virulência do ciúme que o acomete. Num élan, o narrador crê ter visto sua esposa na cama do engenheiro, quando, na verdade, como é revelado mais adiante, tratava-se da mulher do médico, um amigo que Eulálio e Dubosc tinham em comum: “eu estava certo de desmascarar Matilde, e foi com repulsa que deparei com as carnes moles da mulher do médico” (BUARQUE, 2009, p. 160). A obsessão fomentada pelos ciúmes configurava-se tão violenta e intensa que impelia o narrador a situações extremas e mórbidas como a do excerto. Contudo, é no intervalo entre o delírio de Eulálio ao apregoar que viu Matilde na cama de Dubosc e a verdadeira revelação da identidade da mulher adúltera que ocorre uma das narrativas oníricas/especulativas do narrador.

Após construir a imagem mental de uma Matilde sórdida e infiel, no início do capítulo, Eulálio susta o desenvolvimento da narrativa para encetar mais uma de suas digressões e especulações. Nesta, em específico, ele, “como num sonho” (BUARQUE, 2009, p. 115) narra as consequências da traição perpetrada por Matilde, numa profusão de verbos no futuro do pretérito. Matilde embarca no Lutétia, de braços dados com o francês, que a exhibe e desfruta

de sua companhia, sendo alvo de inveja e de admiração alheia por ter uma parceira bela e atraente, até o momento em que ele se enfada dela, por considerá-la uma mulher aquém, vulgar, de modos e educação questionáveis, e, entre uma ou outra missão proveniente de sua profissão, ao lidar com outras mulheres, iria repatriar Matilde, mandando-a de volta para o Brasil, onde retomaria sua rotina com sua filha, logo após receber a remissão de seu marido. Tudo ocorre apenas na mente do narrador, como um parêntese onírico que interrompe a narrativa para construir e ratificar uma imagem adúltera de Matilde para, findando o delírio e retomando a diegese, desconstruir essa imagem e voltar o constrangimento e a vergonha para o próprio narrador, que encontrara outra mulher na cama, mantendo, assim, o caráter intemerato de Matilde. Vejamos o excerto:

E de manhãzinha ela pretendia embarcar no Lutétia de braço dado com o francês, que aos seus olhos era um cavalheiro notável, um cidadão do mundo (...) *Seria* exibida pelo amante nos salões de Paris, como séculos atrás uns índios tupinambás na corte francesa, *encantaria* a metrópole com seu maxixe, seu francês esdrúxulo e sua beleza mestiça. E tome bateaux-mouches, torre Eiffel, Mona Lisa, uns flocos de neve, em pouco tempo ela *acreditaria* ter visto praticamente tudo na vida. Aí o inverno se *estenderia*, os dias ficariam curtos, e Matilde, espírito simples, no Jardim de Luxemburgo se *pegaria* a sonhar com a pracinha dos brinquedos em Copacabana (...) Dubosc na certa se *revelaria* um amante avaro, de regular as carícias e a calefação, e que mesmo na cama a *trataria* por vós. Mas para ele tampouco seria fácil conviver com uma mulher que assobiava para chamar garçom, saltava a cancela do metrô e teimava em tomar banho todo dia. Designado pela Companhia para nova missão, em algum país de idioma complicado, e costumes estranhos, de mulheres enigmáticas, Dubosc *entenderia* que era hora de repatriar a brasileira. E Matilde não se *incomodaria* de voltar em terceira classe de sua aventura inconsequente, confiando no pronto perdão do marido. Já *chegaria* pondo ordem na casa, *comandaria* uma faxina, *coibiria* mexericos na cozinha e despacharia a ama-de-leite. (BUARQUE, 2009, p. 156-157, grifos nossos).

Todo o processo de ida e retorno de Matilde, após o ato adúltero, sucede-se estritamente no psicológico delirante do narrador, construindo uma diegese especulativa/onírica, repleta de verbos no futuro do pretérito, que, a princípio, tende a ludibriar o leitor, persuadindo-lhe acerca da aleivosia perpetrada por Matilde. Em seguida, o próprio narrador reverte a situação, findando a especulação, saindo dos sonhos, retomando a diegese e revelando a verdade ao leitor. Antes de desvelar a verdade, ainda é possível identificar outra digressão especulativa aviada pelo narrador, desta vez, acerca de um flerte entre Dubosc e Matilde, no qual o engenheiro demonstraria um desejo pujante pelos seios viçosos da esposa de Eulálio. O narrador interrompe a diegese para encetar mais um fluxo de inferências e especulações digressivas que descrevem como um sufocante e inconveniente Dubosc, após pressionar em demasia, chega a tocar os seios de Matilde, como vemos a seguir:

Aposto que o caso começou assim, Dubosc embevecido com a surpreendente alvura dos seios de Matilde, brotando de um colo tão moreno. Daí suas visitas ao chalé à minha revelia, quando a *abordaria* com louvores e atrevimentos. Não lhe *daria* trégua, *julgaria* uma birra infantil ela lhe ocultar o par de joias que ele já havia apreciado noutras circunstâncias. Para dar um basta na aperreação, suponho que um dia Matilde tenha afinal concedido em lhe abrir a blusa num canto da sala. E pronto, não lhe custou tanto assim satisfazer aquele francês sem-vergonha, com idade para ser seu pai, que por alguns segundos fitou com exclusividade seus seios cândidos, redondos e viçosos. Matilde era vaidosa deles, e não veria maior inconveniente em mostrá-los mais uma ou outra vez, nem pôde evitar que ocasionalmente ele os tocasse de leve, para confirmar a consistência. (BUARQUE, 2009, p. 158-159, grifos nossos.)

O que se inicia numa concessão tímida e temerária, torna-se uma prática constante: cada vez mais Dubosc e Matilde se envolvem em suas brincadeiras lascivas até que os encontros culminam no ato sexual que o narrador acredita ocorrer no quarto de hotel invadido por ele, porém, como sabemos, Eulálio encontra outra mulher na cama de Dubosc. Ora, a maneira como o narrador constrói sua narrativa é assaz interessante, pois ela é erigida sagazmente por elementos especiosos e persuasivos. Eulálio narra a suposta ação das personagens como se *estivesse ocorrendo* de fato, e, às vezes, o rompimento da diegese prática é tão sutil que o leitor pode não notar que já está imerso no plano das ilações, não da ação em si. O que é narrado, quase sempre, só se sucede na mente do narrador, num plano onírico e especulativo que, na diegese, está representado por um parêntese, uma pausa ou uma digressão. Esse fenômeno tão recorrente na prosa e na estética buarquianas exige, por consequência, uma espécie de leitor esmerado, atento e cético diante do discurso dos narradores, a fim de que não seja ludibriado ou mesmo engolido pela densidade da narrativa de Chico. Reiteramos que essa narrativa onírica e especulativa, respaldada na digressão e nas inferências, não é um mero acaso na prosa de Chico Buarque, posto que é frequente e abarca a natureza de todos os seus narradores, sem exceção, ainda que em graus de intensidade distintos, tal como também é frequente o elemento obsessivo que move a volição desses narradores.

Por fim, ainda necessitamos discorrer sobre o enigma por trás do desaparecimento da persona solar de Matilde. A personagem, cuja ausência, desde o início, é a marca primacial de sua onipresença no romance, não tem voz própria, seu discurso inexistente, e tudo que depreendemos dela provém do discurso unilateral, o solilóquio, do narrador. Sabemos que a esposa de Eulálio desaparecera e, conseqüentemente, falecera, porém, a maneira ou o modo como ela morreria não é revelado ao leitor: o mistério não é dilucidado em *Leite derramado*. Assim como não sabemos se Capitu traiu ou não Bentinho (tal como não sabemos se Matilde traiu Eulálio, ou se sua difidência é oriunda apenas de seus ciumentos mórbidos), não podemos ter conhecimento do verdadeiro fim de Matilde. Numa performance diegética difusa

e obscura, Eulálio, no decorrer do romance, aduz algumas prováveis hipóteses para explicar o desaparecimento de Matilde e sua posterior morte. Em um cenário, ela morre num acidente de carro; em outro, ela morre num sanatório, no qual se internou para se restabelecer de uma tuberculose, doença que a impediu de amamentar e lhe causou profunda frustração e angústia, o que também explicaria a cena emblemática em que ela está no banheiro, chorando, enquanto o leite vaza em profusão através de seu vestido e respinga melancolicamente na borda da pia, resgatando a ideia primordial presente no título, o do leite derramado; outra possibilidade apresentada pelo narrador é a que Matilde morre afogada, num suicídio fomentado por um pensamento extremo diante do avanço da tuberculose. Outro cenário exposto ao leitor é aquele em que Matilde morre no parto de Maria Eulália, utilizado pelo narrador durante a infância da filha, a fim de justificar a ausência da mãe. Por mais que depreendamos que o narrador seja assolado por uma memória claudicante, relapsa e pouco confiável, ainda nos parece estranho que Eulálio apresente tantos finais, e assaz distintos, para explicar o desaparecimento e a morte de Matilde. No romance, Eulálio também nos informa sobre uma carta, destacada com um selo *laranja*, enviada pelo médico, amigo de Dubosc, que supostamente revelaria o verdadeiro paradeiro de Matilde, explicitando o seu fim a contento. A pusilanimidade característica da índole de Eulálio o impede de abrir a carta. Sua postura é covarde, ele é cômico de que deveria abrir, “talvez eu devesse me inteirar do paradeiro de minha mulher” (BUARQUE, 2009, p. 189), todavia, adotando um comportamento ligeiramente *bartlebian*, ele preferiu não fazer.

Enquanto leitores de um romance regido por um narrador autodiegético, temos de nos manter estritamente vigilantes e pirrônicos, afinal, todos os fatos e relatos aduzidos são expostos sob a perspectiva de uma personagem, estando submetidos à sua idiossincrasia, impregnados ou distorcidos pela subjetividade. Então, são, ou podem ser, em suma, veementemente facciosos. A descrição e caracterização de Matilde como uma mulher vulgar, de educação limitada e exígua, bastante efusiva e excêntrica, pode operar, na diegese, como uma ferramenta discursiva, um artifício, do narrador para ludibriar o leitor, num malabarismo linguístico com o escopo de amainar o perfil ciumento e ranzinza do próprio Eulálio.

Um narrador autodiegético deverá sempre ser mantido num estado de constante suspeição, seu discurso propende a ser tendencioso e pertinente aos seus desígnios. Alguns narradores “são inconfiáveis a ponto de serem trapaceiros” (EAGLETON, 2019, p. 93). A credibilidade deles é friável, seus discursos tendem a ocultar, a mentir e a inventar informações que podem auxiliá-los ou ser convenientes a eles. Cômicos disso, todo o discurso do narrador de *Leite derramado* deverá ser observado e analisado com desconfiança

e ceticismo, as suas múltiplas e variegadas explicações acerca das mortes de Matilde, talvez, funcionem como uma forma de ocultar ou anuviar a verdade. As mortes distintas desconcertam e confundem o leitor, atordoado com tantas possibilidades e sem poder se fixar em uma versão que se constitua tal como uma verdade incontestável. Na mixórdia proteiforme de possibilidades, o leitor se perde, não alcança a verdade e imputa à idade avançada e à memória falha do narrador a não resolução do enigma, isentando Eulálio, depurando relativamente sua imagem. Contudo, sabemos que “romances inteiros podem tratar seu tema com uma tendenciosidade notável” (EAGLETON, 2019, p. 101), e *Leite derramado* se enquadra nessa categoria de obras literárias que se debruçam sobre seus temas de forma tendenciosa e pouco confiável. Há a possibilidade de que a imagem de Matilde tenha sido propositadamente conspurcada a fim de o narrador se sobressaia como a figura injustiçada e oprimida. Talvez, numa inferência, todas as suspeitas de traição sejam infundadas e oriundas somente do psicológico perturbado e mórbido do narrador. Ou talvez não. Isso, nunca saberemos ao certo. Não descartamos nem a probabilidade plausível em que Eulálio assassina Matilde e recorre a essa construção pérfida da imagem dela como um finório subterfúgio para alçar-se como inocente e desrespeitado, depurando sua própria imagem. Ainda que seja uma ilação muito sutil e minuciosa, nascida de uma brecha narrativa que o romance nos propicia, há uma passagem em que o narrador, exasperado pelos ciúmes após uma dança sensual entre Dubosc e Matilde, adota uma postura truculenta contra sua esposa que pode ter culminado num homicídio:

De repente não sei o que me deu, agarrei-a com violência pelas costas. Joguei-a contra a parede e ela não entendeu, começou a emitir gemidos nasais, o rosto achatado nos ladrilhos. Prendi seus punhos na parede, ela se debatia, mas eu a controlava com meus joelhos atrás dos seus. E com meu tronco eu a apertava, eu a espremia a valer, eu quase a esmagava na parede, até que Matilde disse, eu vou, Eulálio, e seu corpo tremeu inteiro, levando o meu a tremer junto. (BUARQUE, 2009, p. 67)

A cena do excerto acima é radicalmente truculenta, pautada numa violência excessiva e unilateral. Num acesso de exasperação e de ciúmes, não seria inverossímil pensar que Eulálio teria perdido a noção de sua força e de sua razão e, num lampejo de raiva, perpetrado um fatídico assassinio, ao ceifar a vida de Matilde. Observemos que Matilde não completa sua fala, provavelmente ofegante, imprensada pelo corpo de Eulálio, ela não tem vigor nem fôlego para findar sua frase que poderia ser um aziago “eu vou morrer, Eulálio”. A cena finda sem que o narrador se afaste de Matilde, sem que a retire daquele estado de sofreguidão e de martírio, sob o virulento ataque de seu marido, o que nos avaliza a discernir, nas entrelinhas,

que o narrador a esmagou até sufoca-la, até matá-la. No fim, os dois corpos tremeram, mas, eventualmente, um deles talvez tenha tremido pela última vez, e Eulálio tenha recorrido às múltiplas e confusas mortes apenas para confundir e ludibriar o leitor, afastá-lo da verdade umbrosa por trás da trama amorosa envolvendo Matilde e o narrador.

Obviamente, esse cenário se concentra e se cerceia no plano puro das conjecturas, não havendo indício claro de que Matilde fora assassinada. Todavia, não é inverossímil que esse tenha sido o seu fim. O destino de Matilde avulta como um enigma inextrincável, estará arraigado na história literária tal como se encontra a aporia da traição entre Bentinho e Capitu. O mais machadiano dos narradores de Chico Buarque é também um dos mais complexos, interessantes e densos entre sua coleção admirável de narradores, talvez o único que possa ser definido, concomitantemente, como lúdico e reflexivo, cômico, mas não ingênuo; um perfil construído com a destreza minuciosa de Chico, capaz de (re)criar um Bentinho e uma Capitu modernos. Eulálio é um narrador acabrunhado pelos ciúmes e pela consciência de sua decadência familiar, uma analogia, como já dissemos, para a decadência de toda uma elite social brasileira. Devorado pelos ciúmes, pela derrelição, pela decadência vertiginosa, um estereótipo lídimo da perempta elite social, um conjunto representativo de preconceitos sociais e de raça personificado numa pessoa, Eulálio é, sem hesitar, o narrador mais intrigante e singular de Chico Buarque. Agora, nosso passeio literário pelos narradores de Chico Buarque se compenetra em seu último narrador, o único que mantém uma intensa simbiose com o autor, sendo quase uma ficcionalização de Chico: Ciccio, de *O irmão alemão*.

6 PREFIRO CONTINUAR A VER MEU IRMÃO EM SONHOS, COM SUA CARA AINDA SEM ACABAMENTO: O NARRADOR DE *O IRMÃO ALEMÃO*.

No mirífico conjunto de romances escritos por Chico Buarque, *O irmão alemão* (2009) é uma das obras em que as características onívoras e heterodiscursivas do gênero romanesco mais se sobressaem e avultam, numa amostra generosa da complexidade da estrutura do romance e de sua natureza açambarcadora (Só não suplantando *Essa gente*). Ao lado de *Estorvo* e *Budapeste*, *O irmão alemão* se posiciona entre as narrativas mais densas e profundas do autor. E, sem que aparentemos açodados ou exagerados, podemos apregoar que se trata da narrativa mais anfibológica e difusa de Chico. Em *O irmão alemão*, o autor produz uma diegese andrógina que transita e se desloca vertiginosamente entre os espaços nebulosos da ficção e da autobiografia, a ponto de turvar a inteligência do leitor, de desnorteá-lo e de o levar ao questionamento incômodo, mas esperado, acerca do verdadeiro teor da obra que tem em mãos: se ficcional, se autobiográfica, se uma mixórdia que contempla os dois espaços textuais. Essa amálgama entre gêneros deflagra uma miríade de discussões acerca da natureza da obra e engendra algumas confusões ou equívocos taxionômicos que levam a dificuldades para catalogar o romance de acordo com o gênero que lhe é pertinente, não é incomum vislumbrar a lombada de *O irmão alemão* numa seção de livros de cunho autobiográfico em livrarias, por exemplo, não obstante sua estrutura *preponderantemente* ficcional.

Exatamente por identificarmos e deprendermos *O irmão alemão* como um representante peculiar no romanceiro de Chico, adotamos um método distinto de análise, se o cotejarmos às análises anteriores. Diferentemente dos demais romances, em que a fortuna crítica antecede à nossa reflexão teórica, neste capítulo, mesclamos fortuna crítica e reflexão teórica de modo que tencionamos deliberadamente refletir a essência igualmente moxinifada do romance, além de sermos mais concisos e contundentes, a fim e não estender em demasia o nosso estudo e coligirmos a tese em questão. Primeiramente, necessitamos discernir em que consiste o elemento fabular na composição do romance, em outras palavras, do que se trata a diegese de *O irmão alemão*?

O romance enceta com o narrador-protagonista, Francisco de Hollander, ainda adolescente, abrindo um livro a fim de lê-lo. A obra em questão é *O Ramo de Ouro* (1890), de James Frazer, um clássico incontestado da antropologia. Olvidada entre as páginas da obra, uma edição inglesa, o narrador encontra uma carta endereçada a seu pai, Sergio de Hollander,

datada de 1931, que se transforma no mote do romance, o elemento visceral que, como uma engrenagem, propiciará o desenvolvimento do romance:

Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo de farmácia, bula de sonífero, de sedativo, de analgésico, de antigripal, de composto de alcachofra, há de tudo ali dentro. E cinzas, sacudir um livro de meu pai é como soprar um cinzeiro. 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 remente Anne Ernst, Fasanenstrasse 22, Berlim. (BUARQUE, 2014, p. 8)

O trecho, marcado pelos assíndetos e pelo ritmo que não nos deixa esquecer a destreza do autor no campo da poesia, marca o emblemático início da obra e também nos permite perceber a presença do pai do narrador precisamente pelos objetos que remetem a ele esquecidos no livro inglês. É por meio da descoberta dessa carta, datilografada por Anne Ernst, que o narrador conhece a existência de um irmão perdido cuja origem é alemã, trata-se do limiar de um impulso obsessivo que predominará durante toda a diegese. Após estar cômico da existência, ainda que obscura e umbrosa, de um irmão alemão, o narrador avia uma série renitente de investigações com o escopo de encontrar ou saber do paradeiro do irmão perdido. O fluxo de ação da diegese, seja a que ocorre no plano pragmático dos acontecimentos, seja a que se desenvolve apenas na mente do narrador por intermédio dos devaneios e das especulações, compenetra-se, com esmero, na busca desenfreada de Francisco pelo seu irmão. A narrativa, cujo início sugere os anos 1960 e finda no ano de 2013, estende-se como um longo processo de buscas, de inferências e do perscrutar, que coincide com o amadurecimento do narrador e com a passagem do tempo, sendo este sempre demarcado por acontecimentos históricos que podem ser aferidos e fornecem a chave para a delimitação do espaço temporal na tessitura textual do romance.

A narrativa de *O irmão alemão*, a partir da perspectiva autodiegética de seu narrador, apresenta a longa e morosa busca de Francisco de Hollander por pistas que o levem até seu irmão germânico, contudo, o romance suplanta a aparentemente univocidade desse eixo temático e, também, revela-se como uma portentosa e elegante ode ao monumento literário, à literatura em si. Imbuída de toda a erudição literária de Chico Buarque, ostensivamente presente na tessitura textual do romance, a narrativa é profusa em citações e menções a outros livros e autores, o que estabelece um denso e hermético conjunto de diálogos e de intertextualidade que reverbera nemiamente em sua estrutura: são discursos intertextuais que se interpenetram e se comunicam no âmago da diegese a fim de formarem um belo panegírico

à literatura. Ao lembrarmos que o narrador-protagonista também é um escritor e que ele cresceu em uma casa-biblioteca, cujos milhares de livros se espalhavam por todos os cômodos do recinto, é possível apregoar que *O irmão alemão* também é um romance sobre outros romances, em que Chico Buarque trabalha, com diligência, a arte literária como uma herança recebida por meio de seu contato frequente e tenro com as obras literárias. Num processo de labor e de meticulosidade, que exigiu atenção constante, auferimos e arrolamos alguns nomes de autores que foram citados no romance. Seja por meio da intertextualidade plena e direta, quando um discurso literário avulta num outro, quando o hipotexto irrompe no hipertexto, seja por intermédio das alusões e menções a obras e a seus criadores, elencamos os nomes ‘literários’ que encontramos em *O irmão alemão*: Vladimir Nabokov, Vladimir Maiakovski, Luigi Pirandello, Henry Miller, Pablo Neruda, Marquês de Sade, Mihai Eminescu, , James Joyce, Arthur Rimbaud, Vírgilio, Dante, Fausto, Luís de Camões, Charles Darwin, Miguel de Cervantes, , Fiódor Dostoiévski, Rainer Rilke, Wolfgang Goethe, Francis Ponge, Ernest Hemingway, Santo Agostinho, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Scott Fitzgerald, Zeldá Fitzgerald, Franz Kafka, Schiller, García Lorca, Antonio Gramsci, Nicolás Guillén e W. G. Sebald, Nikolai Gogol, Padre Antônio Vieira, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Hans Staden, Sófocles, Homero, Thomas Mann, Jorge Amado, Karl Marx, Friedrich Engels, João do Rio, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Albert Camus, Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Victor Hugo, André Gide, Santo Agostinho, Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Immanuel Kant, Miguel de Unamuno, Constantin Stanislavski, Jean de La Fontaine, James Frazer, Honoré de Balzac, Manuel Bocage, Liev Tolstói.

É como se, consciente de seu repertório literário, de seu horizonte de leituras, de sua fecunda e íntima relação com os livros, Chico Buarque discernisse a literatura como uma herança que necessita ser preservada e enaltecida. Leyla Perrone-Moisés discorre sobre esses autores que tomam a ‘literatura como herança’, propugnando que a recorrência amiúde desse fenômeno é uma das características da literatura coeva. Para ela, alguns autores “sentem mais intensamente o peso da herança e procuram ser dignos daqueles que a legaram” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 50), o que, conseqüentemente, engendra uma infinidade de narrativas metaficcionalis que tencionam elaborar um encômio aos mais insignes nomes da literatura mundial.

A referência à nomenclatura metaficcional, junto à natureza intertextual do romance, poderá incutir o especioso e açodado ensejo de categorizar *O irmão alemão* como uma lídima

metaficção, ou, ao menos, impor uma concorrência vigorosa às categorizações que levam ao gênero autobiográfico, postura comum no que tange ao romance supracitado. Embora seja uma exegese provável e verossímil para a obra, no caso da perspectiva metaficcional apenas, a estrutura de *O irmão alemão*, a configuração de seus componentes romanescos e a sua temática, numa coalescência graciosa e pertinente entre forma e conteúdo, apontam para outro fenômeno teórico como o mais consentâneo para classificarmos o romance: a teoria da autoficção. O que defendemos, neste capítulo, é a tese de que *O irmão alemão* pertence à categoria de narrativas que chamamos autoficcionais. Todavia, antes de adentrarmos a análise desse peculiar narrador buarquiiano e demonstrarmos sua natureza autoficcional, é necessário que tenhamos algumas elucubrações sobre o estatuto da autoficção.

6.1 Eu, o autor, vou contar uma história, cujo protagonista sou eu, mas que nunca aconteceu comigo: o anfibológico estatuto da autoficção

A frase que compõe o título deste capítulo é oriunda de Gérard Genette, em sua obra *Ficção e Dicção* (1991). Trata-se de uma sentença-mote que caracteriza e representa, com proficiência, a quintessência do gênero autoficcional, uma tipologia narrativa concernente às escritas de si que, não obstante seu estatuto polêmico, nebuloso e ambíguo, tornou-se bastante recorrente nas práticas literárias hodiernas. Numa tentativa arguta de sintetizar o âmago do fenômeno da autoficção em outra sentença, o teórico espanhol Manuel Alberca elaborou uma das frases mais pertinentes para definir a estrutura autoficcional, a que reflete, outrossim, a nossa predileção: “éste soy y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo” (ALBERCA, 2007, p. 129). O ludismo verbal e ontológico contido nessas construções paradoxais e dicotômicas, que assumem e negam uma identidade textual, exprime a natureza problemática de um gênero controverso, vilipendiado por alguns, aos quais a autoficção se apresenta “como o pior dos gêneros” (LECARME, 2014, p. 77), admirado por outros, pois preenche “um vazio terminológico sideral que deixava sem nome uma parte considerável da produção literária” (GASPARINI, 2014, p. 183). Ora, depreendida como um artifício exorbitantemente egótico, ora como uma oportunidade de avalizar socialmente uma ficção que se volta para o próprio autor, num ato verbal e literário de se autorrepresentar ambigualmente. Enfim, entre os detratores e os aficionados “há os que acreditam na autoficção e os que não acreditam. Os que sabem o que é, e os que não fazem a menor ideia do que seja.

Os que gostam e os que detestam. Os que mudam de definição a cada reunião” (LEJEUNE, 2014, p. 28).

Raramente podemos assinalar o momento do nascimento de um gênero literário, o que inclui a data de sua origem, as conjunturas e as motivações que engendraram a sua prática e a sua disseminação. O gênero autoficcional é uma feliz exceção que possibilita um acompanhamento cerrado que vai desde sua origem, seu desenvolvimento, até o seu estado atual dentro dos gêneros literários. O neologismo autoficção aparece, publicamente, pela primeira vez, na orelha do romance *Fils*, em 1977, seu ‘pai’ é o professor e escritor francês Serge Doubrovsky. A estrutura de *Fils* foi elaborada e premeditada a fim de se apresentar como uma forma de réplica, ficcional e teórica, a uma questão levantada por Lejeune em seu insigne *O pacto autobiográfico* (2014):

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que tal coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente. (LEJEUNE, 2014, p. 37)

Doubrovsky, ao ler o ensaio de Lejeune, sentiu-se intrigado e escreveu, então, *Fils*: um romance em que o protagonista compartilhava o mesmo nome de seu autor. Em seguida, definiu aquela narrativa como uma autoficção, chamando-a de “ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120). Curiosamente, a definição de Doubrovsky não é a que mais se popularizou ou a que fora discernida como um parâmetro para se categorizar o gênero autoficcional, ela é, indiscutivelmente, um marco para o estatuto da autoficção, sendo sempre mencionada ou lembrada em artigos, dissertações ou teses acerca do tema. No entanto, sua acepção primordial se cerceia, em demasia, a uma narrativa respaldada rigorosamente em fatos biográficos, numa propensão à autobiografia, não permitindo muito espaço para a ficcionalização, a qual se tornaria um elemento fulcral para o gênero no decorrer de seu desenvolvimento. A formulação inicial de Doubrovsky tornou-se perempta, mormente quando, em 1989, Vincent Colonna escreve a tese *A autoficção. Ensaio sobre a ficcionalização de si em literatura*. Aqui, Colonna amplia, aprofunda e sistematiza as reflexões sobre o gênero autoficcional, aventando a existência de quatro tipos de escritas autofissionais: a biográfica, a fantástica, a especular e a intrusiva, cada uma com suas próprias configurações e sua especificidade, todavia mantendo uma definição como a principal ou característica do gênero: “a autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu

nome verdadeiro)” (COLONNA, 2014, p. 27); ou seja, para ele, é a ficcionalização da figura autoral o elemento fundamental para a prática autoficcional, sem prescindir, claro, da identidade onomástica. Após os estudos de Colonna, a autoficção não se definiria apenas pela categorização de Doubrovsky, os estudos literários incorporariam duas acepções distintas e infensas, normalmente depreendidas como sentido *estrito* da autoficção, embasada rigorosamente na preponderância de fatos biográficos, propugnada por Doubrovsky; e sentido *amplo* da autoficção, em que a ficcionalização da existência do autor é defendida, por Colonna, como fator visceral para o gênero. A definição de Colonna é, decerto, a mais propalada e, provavelmente, a mais consentânea para pensarmos o fenômeno autoficcional, visto que, no que tange a esse gênero, é a ficção que deve ter prevalência sobre os fatos biográficos, estes irrompendo na narrativa, dispersos e esporádicos, como fragmentos de existência que engendram a ambiguidade e a indecidibilidade diante daquilo que se lê. Ainda compilamos mais duas definições que dialogam mais harmonicamente com a acepção de Colonna, afastando-se, um pouco, daquela categorização erigida por Serge Doubrovsky: “a autoficção é inicialmente um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (LECARME, 2014, p. 68) e uma “autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (ALBERCA, 2007, P. 158), sendo esta a de nossa predileção.

Agora que sabemos o que é uma autoficção, necessitamos saber quais são os critérios para que uma narrativa seja considerada como autoficcional, e não são diversos, embora sejam largamente preteridos em prol do modismo. A princípio, é “preciso constatar que a autoficção se tornou, hoje, o nome de todos os tipos de textos em primeira pessoa” (GASPARINI, 2014, p. 214), constituindo um fatídico processo de vulgarização do gênero autoficcional. Independentemente de seus admiradores ou detratores, é inconteste que o termo autoficção se popularizou e, atualmente, é utilizado em profusão, não raramente de maneira incongruente e sem critério teórico algum, “basta que se percebam traços da pessoa do autor em um romance para que se trate de uma “autoficção” (POZUELO, 2010, p. 20)⁵⁷. A

⁵⁷ No âmbito dos estudos sobre os romances buarquianos, encontramos exemplos do uso indiscriminado e sem rigor do termo autoficção que são contraproducentes e tendem a vulgarizar esse fenômeno teórico. Em um ensaio denominado *Raízes do estrangeiro*, há a alegação de que *Leite derramado* teria ‘flertado’ com o gênero autoficcional: “Se em *Leite derramado* Chico Buarque flertou com a autoficção...” (TARDIVO, 2021, p. 181), o que constitui uma colocação incoerente e estouvada, já que não há nada de autoficcional no supracitado romance. Já em *Alegorias da agoridade em Essa gente, de Chico Buarque*, mais uma vez, deparamo-nos com o uso incongruente e leviano do neologismo ao notarmos que um dos capítulos se intitula ‘autoficção e crise’. Nele, o autor postula que “ficcionaliza-se um elo biográfico do escritor-narrador no enredo do romance” (FONSECA, 2021, p. 203). Ora, então, basta encontrarmos um resquício ou uma pista biográfica, por mais

existência de traços do autor em uma narrativa ficcional não necessariamente a torna uma autoficção (afinal, poderíamos estar diante de uma ficção autobiográfica apenas), pois trata-se de uma prática literária deliberadamente compenetrada na autorrepresentação ambígua por parte do autor em sua narrativa⁵⁸. Um dos critérios mais relevantes de uma diegese autoficcional é a sua relação de identidade onomástica explícita:

El signo clave o la cifra textual e la propuesta autoficticia, sin el cual ésta pierde su especificidad, es la correspondencia nominal inequívoca entre autor, narrador y personaje. Otras interpretaciones que tienden a considerar como autoficción cualquier relato novelesco en el que sean reconocibles materiales o contenidos autobiográficos, pero sin ninguna señal textual que acredite, sugiera o utilice el concepto de identidad nominal, me parecen demasiado generales y vagas. (ALBERCA, 2007, p. 158)

Ou seja, para que, de fato, um romance possa ser categorizado como uma autoficção, há a imprescindibilidade de haver uma relação de identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, em outras palavras, eles precisam compartilhar o mesmo nome. Essa identidade dividida entre o autor e sua personagem é indispensável, visto que é ela que deflagra a ambiguidade, a indecidibilidade e a hesitação no âmago da narrativa autoficcional, e o gênero “só existe na medida em que produz no leitor certa hesitação” (JEANELLE, 2014, p. 150), seja ela incitada pelas informações sobre o autor encontradas no livro ou sobre a natureza da narrativa em si. Por fim, vale ressaltar que a identidade onomástica tende, no âmbito da autoficção, a “confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor” (ALBERCA, 2007, p. 32). Se o autor e seu narrador não possuírem o mesmo nome, não obstante ser possível observamos informações concernentes à biografia deste autor, não estaremos diante de uma diegese autoficcional, mas, sim, talvez, diante de uma ficção autobiográfica.

Outro critério para a demarcação de uma narrativa como autoficcional é a alegação de ficção, marcada, em geral, pelo subtítulo romance” (LECARME, 2014, p. 85). Trata-se de um requisito simplório, que pode ser aferido facilmente, ao recorrermos aos paratextos do livro: ficha catalográfica, orelha, epígrafe etc. Se estivermos diante de uma narrativa que seja assumidamente um romance, predominantemente ficcional em que podemos identificar

ínfima que seja, para estarmos diante de uma manifestação autoficcional? E a especificidade desse gênero, os critérios e requisitos? Aparentemente, há algum desejo de depreender quaisquer escritas de si, ou em ‘primeira pessoa’, como autoficcional, infelizmente... Podemos afirmar que os supracitados romances de Chico Buarque se distanciam do conceito de autoficção.

⁵⁸ “Auto-representarse de manera ambigua” (ALBERCA, 2007, p. 130)

‘pedaços’ da vida do autor dispersos nela como indícios de referencialidade, e houver uma identidade de relação onomástica, indubitavelmente estaremos lendo uma autoficção. Contudo, sob o escopo de ser proficiente em seu objetivo primacial, não esqueçamos, incutir a indecidibilidade e a hesitação no leitor, o gênero autoficcional depende que o leitor esteja imbuído de conhecimentos biográficos prévios sobre a vida do autor. Vejamos, se a autoficção se respalda na amálgama deliberada e lúdica entre ficção e autobiografia, e enseja infundir o efeito anfibológico no leitor, que nem sempre saberá se o que é narrado ocorreu ou não com o autor, se este mesmo leitor não for capaz de discernir o que é real e o que é fictício, o gênero autoficcional estiola e seu principal objetivo falha, o que o levaria a ler a autoficção como uma simples ficção ou um relato autobiográfico, uma leitura unilateral, mas não como a coalescência ambígua, formada exatamente pela ficção e pela autobiografia, tão característica da autoficção:

Se os leitores não tivessem a possibilidade de distinguir o factual do fictício, a autoficção se veria condenada a ser lida como uma autobiografia clássica – ou, poderíamos acrescentar, como uma simples ficção, segundo a ideia que cada geração faz do grau de implicação pessoal de um autor em suas obras (JEANNELLE, 2014, p. 148).

Por fim, ainda nos resta a questão da historicidade do fenômeno autoficcional. Dissemos, mais acima, que raramente temos a afortunada possibilidade de demarcarmos precisamente o nascimento de um gênero literário e de acompanhar diligentemente todo o processo de seu desenvolvimento, o que inclui as querelas conceituais, as ramificações das teorias que se debruçam sobre ele, enfim, todo o seu transcurso histórico enquanto fenômeno teórico. Sabemos que a autoficção ‘nasceu’ em 1977, com *Fils*, neologismo criado por Doubrovsky, o que nos parece ser ineludível. Entretanto, quando pensamos no gênero autoficcional, será que estamos diante de um fenômeno literário originado na década de 1970, existindo estritamente apenas após o ímpeto demiúrgico do teórico francês? Ou seja, devemos acreditar que a autoficção é um gênero que sempre existiu na história da literatura, sempre estando entre nós, ou que surgiu de chofre e do nada, sem uma gênese estruturada, sendo resultado de uma formação súbita, célere e casual? Em suma, o gênero autoficcional nasceu, numa conjuntura peculiar, concomitantemente à sua prática e Serge Doubrovsky pode ser considerado o criador simultâneo da prática e teoria? Vejamos:

“En el caso de la autoficción se afirma que fue la primera vez en que la teoría nació al unísono de la práctica, cuando Serge Doubrovsky, con su novela *Fils*, inventó al mismo tiempo el término, el concepto y la práctica de la autoficción. Craso error”.

La práctica autoficticia, si no exactamente con la misma función, al menos formalmente ya existía, aunque hay que reconocerle al escritor francés el mérito y el acierto de ser el creador del neologismo que hizo fortuna y bautizó algo ya existente. (ALBERCA, 2007, p.141)

No zênite de todo o hermetismo em torno da terminologia autoficção, ainda nos atreveremos a inocular mais complexidade à sua estrutura genérica: o gênero autoficcional, enquanto conceito e terminologia, é bastante recente, neófito no campo da teoria, datando pouco mais de 40 anos, todavia, a prática característica de seu fazer literário se mostra longeva e antecede à sua epistemologia. Diversas outras obras literárias estão imbuídas dos aspectos intrínsecos ao texto autoficcional, um grupo textual que precede, às vezes em demasia, o ano de 1977, mas que podem ser consideradas atinentes ao estatuto da autoficção. Escreviam-se autoficções antes mesmo da criação de algum conceito que as delimitasse, estamos pensando em obras que, outrora, devido à densidade estrutural e à ambiguidade, permaneciam num limbo da taxionomia dos gêneros e representavam uma incógnita incômoda nos estudos literários. Atualmente, no entanto, mesmo obras magnas e distantes no tempo como *A divina comédia* (1304) podem ser interpretadas como manifestações autoficcionais *avant la lettre*, visto que têm configurações e moldes que caracterizam o que depreendemos atualmente como uma autoficção.

Doubrovsky, de fato, não fora o inventor da prática autoficcional, o próprio teórico francês endossa essa ideia em seu ensaio *O último eu*: “não sou de modo algum o inventor dessa prática, da qual já citei inúmeros exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito” (DOUBROVSKY, 2014, 121), o que não dilapida o mérito de seu feito. Afinal, Serge Doubrovsky, por meio da criação do neologismo autoficção, concedeu materialidade a um conjunto de obras tidas como inclassificáveis, sobretudo devido à natureza antitética, embasada na tênue fronteira entre ficção e realidade, que forma a configuração heterogênea e híbrida desses textos. Não havia uma consciência genérica nem teórica aplicada a essas manifestações literárias, vistas como objetos insólitos e incompreensíveis na teoria dos gêneros. A relevância e o engenho do francês consistem, precisamente, no fato de ele ter assinalado um campo, ter o colocado em evidência, que estava à vista de todos, mas sem que ninguém o tivesse notado... Ou o compreendido.

6.2 Que sonho é esse de que não se sai/ E em que se vai trocando as pernas/ E se cai e se levanta noutra sonho: o narrador autoficcional de *O irmão alemão*

Após nos embevecermos na aporética e ambígua teoria da autoficção, chegamos ao narrador buarquiano cuja construção narrativa é deliberadamente autoficcional. *O irmão alemão*, “borrando as fronteiras entre ficção e realidade” (MONTEIRO, 2021, p. 179), avulta no cenário da literatura contemporânea como um representante lídimo dos textos pertencentes ao estatuto da autoficção. Não podemos olvidar que o simples ato narrativo de ‘borrar’ ou se interpenetrar entre os campos sinuosos da ficção e da realidade, sobrepondo-os ou os imiscuindo, não é um critério *suficiente* e *definitivo* para chegarmos à taxionomia tão famigerada da autoficção, é necessário um projeto consciente de autorrepresentação ambígua que desencadeia, por sua vez, um processo de autofabulação e de mitificação do autor na encenação de sua figura autoral, num texto preponderantemente ficcional. Destarte, conscientes do antitético conjunto de diretrizes que envolve o conceito genérico criado por Doubrovsky, necessitamos aduzir, laconicamente, o porquê de *O irmão alemão* ser considerado uma manifestação autoficcional.

Quando pensamos em traços autoficcionais, logo nos vem à mente a ideia de fragmentos de existência, visto que são eles os responsáveis pela autorrepresentação ambígua observada na estrutura da entidade ficcional, o narrador, que compartilha não apenas o nome do autor, mas também alguns lampejos de sua existência. O pacto ambíguo, característico das narrativas autoficcionais e infenso aos pactos romanescos e autobiográficos, consiste no ensejo de instilar uma sensação de hesitação e de indecidibilidade no leitor, conforme ele avança na leitura de um texto autoficcional. Ao reconhecer um fato atinente à vida do autor, um indício de referencialidade inconteste, na tessitura textual, mas se deparar com uma variedade imensurável de outros ‘fatos’, os quais não podem ser aferidos quanto à sua autenticidade biográfica, a diegese autoficcional irá deflagrar um mordaz desconforto, a famigerada indecidibilidade que tolherá quaisquer certezas por parte do leitor, tornando o texto ambíguo e ancípite.

Em *O irmão alemão*, o primeiro e mais evidente traço autoficcional é possível ser identificado logo na capa da obra, representado pela expressão ‘irmão alemão’. Trata-se de fatos biográficos que narrador e autor compartilham. A narrativa se compenetra na busca do narrador pelo seu irmão germânico perdido, e creio que todos saibamos que Chico Buarque realmente teve um irmão alemão. A distinção entre ficção e realidade se estabelece, porém, na

forma da descoberta dessa inusitada informação: enquanto o narrador, o eu ficcionalizado de Chico Buarque, torna-se consciente da existência de um irmão na Alemanha aos 17 anos, ao abrir um livro e encontrar uma indiscreta carta; Chico descobre a existência desse irmão, fortuitamente, em 1967, aos 23 anos, ao ser questionado por um desavisado Manuel Bandeira. Numa conversa poeticamente descontraída entre Chico, Manuel Bandeira, Tom Jobim e Vinicius de Moraes, o autor de *Libertinagem* (1930) pergunta, ao Chico, sobre seu irmão alemão. A reação do compositor se resume a uma mescla entre constrangimento e perplexidade: “Chico tomou um susto. Nunca ouvira falar que o pai tinha um filho alemão. Vinicius perguntou: ‘Você não sabia?’ ‘Não’, disse ele” (ZAPPA, 2011, p. 375), sendo desta forma que Chico tomou conhecimento da existência de um irmão germânico. Sergio Günther, irmão alemão o Chico, nasceu em dezembro de 1930, sendo adotado por uma família que o batizaria como Horst Günther. Ao saber sobre sua verdadeira identidade e origem, aos 22, o jovem irmão de Chico adotou novamente o prenome Sergio. Curiosamente, trabalhou na televisão alemã e gravou alguns discos. Falecera de câncer em 1981.

Outro aspecto autoficcional presente no romance constitui um dos elementos basilares do gênero: a relação de identidade onomástica. O narrador autodiegético, aquele que narra de sua própria perspectiva, em ‘primeira pessoa, e é o protagonista do eixo fabular, chama-se Francisco de Hollander. Num processo de construção narrativa peculiar como é a de *O irmão alemão*, notamos que o nome do narrador só fora revelado ao leitor na página 106, “foi um prazer conhecê-lo, monsieur... monsieur... Faço uma pausa à espera de seu olhar: Hollander, monsieur Francisco de Hollander” (BUARQUE, 2014, p. 106), permanecendo ignoto até então. Se permanecesse no anonimato, como é o caso do narrador esquizoide de *Estorvo*, não obstante todos os fatos biográficos dispersos na obra, é curioso ressaltar que não teríamos uma narrativa autoficcional, mas, sim, uma ficção autobiográfica, visto que, como já externamos amiúde, “la identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales” (ALBERCA, 2007, p. 128). Embora seja popularmente reconhecido como Chico Buarque, sabemos que seu nome verdadeiro é Francisco Buarque de Hollanda, o que ratifica a convergência nominal entre autor, narrador e personagem, ainda que haja a ínfima alteração atestada por Hollander em vez de Hollanda, podendo ser facilmente justificada como uma lúdica adesão à corruptela Hollander, que é como aparenta a grafia do nome numa edição de *Grande Sertão: Veredas* (1956), autografada por Guimarães Rosa e que está presente em *O irmão alemão*.

Entre a miríade de lampejos da vida do autor imiscuídos à tessitura textual de *O irmão alemão*, selecionamos uma passagem assaz peculiar, a fim de coligir definitivamente o

romance supracitado como uma manifestação literária autoficcional. Ela se encontra no primeiro capítulo da obra, em seu ponto exordial, provavelmente sob o escopo de infundir, logo no início, algum desconcerto no leitor, cuja difidência já o mantém num estado de suspicácia quanto ao gênero da obra que tem em mãos, após notar que a expressão ‘irmão alemão’ propicia uma convergência biográfica entre autor e personagem. O que o leitor encontra no primeiro capítulo concita ferozmente um estado de hesitação proporcionada pelo inevitável efeito anfibológico que o texto engendra: o narrador-protagonista narrando, sem pudor algum, porém de forma minuciosa, um dos furtos de carro que ele perpetrou junto a um de seus amigos de infância, Thelonious. Os furtos eram tomados como ‘brincadeiras’ típicas da idade para aquela época, sobretudo para a classe social à qual as personagens pertenciam. O narrador e seu amigo não compunham o quadro de alguma abjeta quadrilha de roubos e furtos de carros, os adolescentes simplesmente escolhiam aqueles que lhe pareciam mais interessantes, roubavam e andavam até a gasolina findar, num ato pândego e imprudente. A seguir, a passagem-flagrante em que um dos furtos é relatado:

Vagamos pelas ruas arborizadas do bairro, até que ao cair da tarde topamos com um Skoda estacionado bem a jeito, numa esquina em declive sem muita iluminação. Colo as palmas das mãos feito um par de ventosas na janela, faço pressão para baixo e o vidro cede uns dez centímetros. O suficiente para o Thelonious enfiar o arame ali dentro, enganchar e puxar o pino da porta, no que ele é craque. Peço para tomar o volante, destravo o freio de mão, deixo o Skoda rolar a ladeira e antes mesmo que eu encoste no meio-fio, o Thelonious já está quase deitado aos meus pés com a lanterna acesa entre os dentes e a cabeça metida atrás do painel. Remove umas peças que não vejo direito, junta uns fios, e depois de uns estalos e umas faíscas o motor pega (BUARQUE, 2014, p.11).

Talvez muitos não sejam conscientes de que a *primeira vez* que Chico Buarque apareceu numa mídia, ou seja, seu debute numa manchete de jornal, não fora pelo seu brilhantismo poético ou musical, mas, sim, por causa de furtos de carros perpetrados por ele e um amigo. Tal qual Francisco de Hollander, o narrador de *O irmão alemão*, Chico Buarque aviava furtos de carros em sua adolescência, fomentado pelo mesmo motivo que o seu narrador: o comportamento estroina e estouvado característico da sua faixa etária. No entanto, diferentemente de seu narrador, Chico chegou a ser preso. Aos 17 anos de idade, sua imagem fora divulgada pelo jornal *Última Hora*, no fim de dezembro de 1961, com as famigeradas tarjas negras nos olhos, pois tanto chico, quanto seu amigo, eram menores de idade. A manchete que acompanhava aquela edição era categórica: “*Pivetes furtaram um carro: presos*”. O episódio fora relatado por Regina Zappa:

Com amigos, andou roubando uns carros para dar umas voltas. Até que um deles enguiçou e foram todos parar na delegacia, debaixo de pancadaria. Com direito a foto na primeira página do jornal paulista *Última Hora*, com a incriminadora tarja preta nos olhos. (ZAPPA, 2011, p. 83)

Num documentário intitulado *Roda Viva* (2006), Chico confessa que a graça para a juventude de sua época era roubar os carros e andar neles até que a gasolina terminasse. E nada mais, não havendo nenhuma ligação com quadrilhas ou organização criminosa.

Côncios de que nada é meramente fortuito no campo literário, é possível depreender a presença de um breve relato autobiográfico, como um lampejo, no interior de uma narrativa que se apresenta como ficcional: deflagrar um efeito de ambiguidade e de hesitação no leitor. Afinal, estamos lendo uma ficção, mas nos deparamos com um fragmento da vida do autor sendo vivida por um narrador que possui o mesmo nome que ele. Essa interseção entre ficção e realidade/biografia instaura um pequeno caos na narrativa, pois, aparentemente, ela se fundamente no oxímoro *o autor é e não é concomitantemente o narrador-personagem*. A autoficção, seu mote e quintessência, constitui-se em cima de um paradoxo ontológico necessário à existência do gênero.

No que tange a *O irmão alemão* ainda poderíamos elencar vários desses fragmentos de existência, esses pedaços da vida do autor presentes na obra. Interseções várias como a similitude entre a casa do narrador do romance e a casa do autor: ambos cresceram numa residência em que as paredes eram ‘recheadas’ de livros como consta na biografia de Zappa, num momento em que ela discorre sobre o pai de Chico Buarque: “com a casa forrada de livros a ponto de ter livro guardado até no banheiro” (ZAPPA, 2011, p. 32), e, no romance, “até então, para mim, paredes eram feitas de livros, sem o seu suporte desabariam casas como a minha que até no banheiro e na cozinha tinha estantes do teto ao chão” (BUARQUE, 2014, p. 16). A relação difícil e obscura que o adolescente Chico Buarque tinha com seu pai, para o qual este era um som de máquina de escrever, reverbera em *O irmão alemão* ao percebermos que Francisco de Hollander tem a mesma dificuldade em se relacionar com seu pai, Sergio de Hollander, e os livros, a literatura, foram o meio pelo qual ambos, autor e personagem, recorreram para se aproximar do pai, seja lendo as obras que ele exortava, seja mostrando alguns escritos e rascunhos com pretensões literárias. Até a ostentação pernóstica de obras autografadas é possível ser observada no comportamento de ambos, ao recorrermos a uma biografia sobre o Chico e nos atentarmos a passagens do romance em que vemos o *narrador*, no ápice de sua empáfia, ostentando exemplares autografados, “meus colegas não me perdoavam por ostentar os livros autografados do meu pai nos corredores da faculdade de

letras” (BUARQUE, 2014, p. 47), tal como *Chico Buarque* fazia na faculdade, “o que era uma atitude um pouquinho esnobe. Talvez para me valorizar dentro de casa ou talvez para agradar meu pai” (ZAPPA, 2011, p. 32). Na diegese, Francisco de Hollander é um renomado professor de Língua Portuguesa; fora da obra, ainda que Chico não tenha se graduado em Letras, sua formação inicial era em Arquitetura, mas a abandonou nos primeiros períodos, ele lecionou português num curso preparatório: “ainda no cursinho para entrar na faculdade, foi por um curto período professor de português” (ZAPPA, 2011, p. 87). Enfim, as confluências entre biografia e ficção, entre autor e narrador, existem em profusão no romance e, junto aos critérios que especificamos como necessários para a categorização de uma obra como autoficcional, formam o conjunto de especificidade que nos permite avaliar *O irmão alemão* como uma lídima autoficção.

Mas não nos esqueçamos o cerne desse trabalho. Já sabemos que, em *O irmão alemão*, temos um narrador autodiegético e autoficcional, mas que, nem por pertencer a essa insólita categoria, abdica das características frequentes e comuns na constituição dos narradores buarquianos. Assim como pudemos observar nos romances anteriores, em *O irmão alemão*, também identificamos um narrador que conduz sua narrativa em meio a devaneios, onirismos, especulações e digressões, além, claro, de ser fomentado por uma volição obsessiva no decorrer da diegese. O quinto romance de Chico Buarque, aliás, parece alcançar o zênite na estética onírica/especulativa característica do autor, sendo a narrativa, junto a *Estorvo*, em que mais avultam esses fenômenos estéticos, esse modo narrativo recorrente na estética dos narradores buarquianos.

São diversas passagens em que vemos Francisco de Hollander sustando a narrativa para mergulhar numa profusão de ilações sobre algum evento, determinada personagem ou situação em que esteja envolvido. Não é incomum haver uma abrupta interrupção da diegese, e o narrador encetar uma digressão que perdurará por páginas, sendo retomada após um longo período de inferências e onirismo. O discurso narrativo de Francisco de Hollander, o Ciccio, é sinuoso, tão chafurdado em sonhos e especulações que, havendo alguma desatenção ou ausência de argúcia, pode confundir o leitor, visto que algumas passagens são tão difíceis de se discernirem, se são sonhos ou ações ocorrendo de fato, que podem atordoar e engendrar algumas confusões. Neste aspecto, ao pensar numa narrativa onírica e nebulosa, os narradores de *Estorvo* e *O irmão alemão* são bastante próximos. A impecabilidade e a destreza da narrativa buarquiana em refletir, no texto, a atonia e o desconcerto da mente de Ciccio por meio da tergiversação frequente e da nebulosidade de uma narrativa impregnada pelos sonhos, é inquestionável e admirável.

Quando pensamos no elemento obsessivo que move a volição dos narradores de Chico Buarque, no caso de *O irmão alemão*, é inevitável apregoar que esse elemento é o irmão germânico e toda a busca obsedada que o narrador empreende durante o romance. Algumas passagens sutis corroboram isso, como “o meu interesse obstinado pela história de Sergio Ernst” (BUARQUE, 2014, p. 117) e “o paradeiro de Sergio Ernst que andei investigando com tamanho afínco” (BUARQUE, 2014, p.157) ainda que não sejam tão necessárias, soando quase adíáforas, diante da pujança de obviedade ostentada pelo próprio título do romance que já nos dá a dica de qual é o aspecto mais insigne da obra. O eixo temático do romance se respalda precisamente nessa trajetória quase epopeica de Francisco de Hollander pelo seu irmão germânico, o que toma não apenas boa parte do seu tempo, mas também se estabelece indubitavelmente como o grande objetivo de vida, trata-se de uma busca-jornada que consome, também, boa parte de sua existência.

A morbidez obsessiva deflagra uma penetração exacerbada na busca pelo irmão que, por conseguinte, catalisa uma coalescência cerrada entre realidade e sonhos em que o narrador irá mergulhar, inebriando sua racionalidade em prol dos frequentes devaneios e fantasias. O romance pode ser definido como um longo conjunto de inferências oníricas sobre o paradeiro do irmão perdido, conjecturas que são elididas no término da narrativa, quando Francisco de Hollander, por fim, elucida o mistério em torno de Sergio.

Assim como aviamos nos capítulos anteriores, arrolamos alguns exemplos dessa narrativa onírica/especulativa buarquiana, desta vez, recorrente em *O irmão alemão*. O primeiro exemplo selecionado ilustra o exato instante em que o narrador se desliga de sua realidade para se entregar ao campo das hipóteses em torno da vida de seu irmão. Nesta passagem, enquanto o narrador observa algumas pessoas em um restaurante, ele fixa o olhar em um indivíduo específico, encetando suas ilações a partir dele. Doravante, a diegese se desconecta do plano da ação objetiva e se inclina às conjecturas compostas por uma possível vinda do irmão germânico ao Brasil, em busca do paradeiro do pai, o que ironicamente subverte os papeis, sendo que, neste caso, é o rapaz alemão que vai atrás do pai:

De qualquer maneira me parece natural que a certa altura da vida ele se mostrasse inquieto, indagasse da mãe a procedência do seu nome, invocasse o direito de conhecer a identidade do pai. E reunindo algumas economias, mesmo sem a bênção dela *aportaria* cedo ou tarde no Rio de Janeiro com o endereço da casa paterna no Jardim Botânico. Facilmente *averiguaria* que Sergio de Hollander, mal refeito das perdas consecutivas de Arnau de Hollander e Clementina Moreira de Hollander, fora contratado como supervisor geral do Cambesp, Conselho Administrativo de Museus e Bibliotecas do Estado de São Paulo. Na lista telefônica da capital paulista constava um Hollander Sergio de, mas antes de discar 518776 ele *relutaria* bastante, pois o diálogo se *anunciaria* duro. O telefone de casa *tocaria* enfim, e daquela língua

estranha mamãe só *poderia* entender o nome repetido do outro lado da linha: Sergio de Hollander! Sergio e Hollander! *Passaria* o aparelho para meu pai, que num primeiro momento *perderia* a voz, depois *embatucaria* no idioma enferrujado, depois *ficaria* com os olhos úmidos, e nesse meio-tempo mamãe já *teria* compreendido tudo e *choraria* também. E na certa se ofereceria para preparar uma lasanha em casa, onde o enteado seria acolhido como um filho, se fosse o caso o hospedaria por uns tempos no quarto de um dos meios-irmãos. Pelo bem do jovem, mamãe seria capaz mesmo de mandar vir de Berlim a própria Anne, que talvez passasse necessidades num país afetado pela guerra (BUARQUE, 2014, p.25-26, grifos nossos)

O devaneio é sustado por aplausos no restaurante, após o término de uma apresentação musical. O narrador *desperta* e retoma o fluxo objetivo da narrativa. Como já expusemos, é comum o autor recorrer ao uso dos verbos no futuro do pretérito ou futuro do presente para dar forma aos devaneios e às especulações de seus narradores, como ocorre no exemplo acima. São delírios que abrolham na mente do narrador e se mesclam quase indistintamente à diegese, o que, mais uma vez, pode ludibriar o leitor incauto, já que, em alguns casos, não fica claro se o fato narrado ocorrera ou não, se fora oriundo estritamente da verve do narrador. No segundo exemplo, há uma maior incidência de verbos no futuro do presente formulando outra especulação do narrador. Francisco está no quarto de seu amigo Christian ouvindo-o perorar sobre poetas russos. Mais uma vez, a diegese perfaz um deslocamento abrupto, saindo do campo do discurso objetivo e se direcionando às hipóteses, local em que se movimenta em espiral: o narrador encena mentalmente como encontrará seu pai morto em casa e como se sucederão os fatos a partir desse evento funesto:

E quando lhe conto do meu pai agonizante, engasgo. Pareço adivinhar que logo mais, ao ouvir meus passos na sala de entrada, mamãe se *debruçará* no guarda-corpo da escada e me *dirá* para subir depressa: súbito!, súbito! Vai arregalar seus olhos verde-garrafa, ligeiramente como jamais a vi, e *cairá* no choro: è morto!, tuo papa è morto! *Chorará* ao me dar a notícia talvez muito mais do que se a recebesse, *pegará* a tatear minha cara feito uma cega. Então a *estreitarei* em silêncio contra meu peito e *beijarei* seguidamente sua cabeça. Quando eu a embalar de leve, ela por instantes vai se distrair, para recobrar o pranto no arranco da própria voz: tuo papà, figliolo!, è finito! No escritório, o dr. Zuzarte e um sujeito obeso me *darão* os pêsames e *voltarão* a confabular de costas para meu pai. *Espiarei* uns livros, *pensarei* em girar a estante giratória, *resistirei* a encarar meu pai na espreguiçadeira quase tal qual estava ainda agora, de olhos fechados como tantas vezes ficava ultimamente (...) *Permanecerei* um tempo em estupor a um passo daquele pai defunto, que mamãe ainda afagará nas faces e nos cabelos. Quando ela descer para providenciar água e café, vou querer beijá-lo como nunca me permiti, mas *sentirei* repulsa a sua testa gelada. E ao recuar *esbarrarei* no gordo, um agente funerário que *terá* acabado de receber do doutor o atestado de óbito para adiantar os papéis no cartório amanhã cedo. (BUARQUE, 2014, p. 170-17, grifos nossos)

A impressão que temos, enquanto leitores, é a de que essa sequência narrativa só ocorrera na mente do narrador, oriunda de seus delírios e devaneios. O que provavelmente é verdade, todavia, no que concerne ao complexo universo narrativo dos narradores de Chico Buarque, a certeza sempre nos parece uma alternativa friável. É interessante ressaltar que a condução da diegese de *O irmão alemão* é realizada intermitentemente entre plano objetivo e plano especulativo-onírico, como se já não bastassem as sutis transições entre ficção e realidade protagonizadas pelo texto autoficcional, transformando o romance num texto literário de fruição, incômodo e denso em sua proposta. O terceiro exemplo selecionado representa o fastígio da divagação desatinada do narrador, pois se trata de uma passagem em que ele narra sua hipotética morte. Narrativas de morte são assíduas na prosa buarquianas, não olvidemos que o narrador anônimo de *Estorvo* relata a hipotética morte de sua mãe. O narrador de *Benjamim* narra os momentos derradeiros de sua vida. Em *Leite derramado*, há inúmeras versões da morte de Matilde. Em *Essa gente*, numa sequência onírica, o narrador outrossim narra sua morte ao sofrer um acidente aéreo e se suicida no fim do romance. A diegese buarquiana não nos deixa esquecer a tétrica figura da morte, lançando-nos um frequente *memento mori*, por meio da figura de seus narradores, sempre envolvidos, de alguma forma, com o aniquilamento pleno que nos recorda nossa terrível finitude. No excerto abaixo, Francisco de Hollander devaneia com a conjuntura na qual é capturado pelos agentes da ditadura militar e é morto durante os atos de tortura:

Só me viriam à cabeça os segredos de minha infância com Pernalonga, o Capitão Marvel, o Homem Borracha e que tais, e ao ouvir meus balbucios o major enfurecido aceleraria a manivela de modo a intensificar a corrente elétrica, o que me provocaria vômitos, convulsões e inopinadamente uma parada cardíaca. Olha que cagada você me aprontou, seu débil mental, diria o coronel, e o major débil mental ainda tentaria me reanimar com nova sessão de choques, antes de mandar vir o médico que já não teria o que fazer. Ao me ver ali com a cabeça torta e os olhos vidrentos, o dr. Zuzarte diria: mas eu não avisei que o rapaz era cardiopata? E agora? E agora deitariam meu corpo numa viatura com placa fria, que por quatrocentos quilômetros de estrada me conduziria a uma praia ao alvorecer. E só assim eu chegaria à Copacabana de que a Maria Helena tanto me falava, com o cheiro da maresia que ela descrevia como o hálito das ondas, contaminado embora pelos odores do meu e de outros corpos estendidos na areia. Os urubus seriam espantados a golpes de remo por um barqueiro, que depois de arrancar de nossas bocas os dentes de ouro que remunerariam sua labuta, nos carregaria nas costas, nos empilharia em sua balsa e em alto-mar nos serviria de alimento a seus irmãos peixes (...) Mas esses absurdos só podem ser produto dos meus sonhos doentios. (BUARQUE, 2014, p. 188-189)

É curioso que o narrador reconheça o absurdo contido em seus devaneios. É um dos escassos momentos em que o narrador faz alguma concessão e admite que aquele devaneio específico é um produto de seus sonhos, de seu delírio desvairado. Os sonhos em *O irmão*

alemão intensificam sua surrealidade e onirismo quando notamos que, no limiar do capítulo treze, Ciccio narra um sonho consciente de que o seja. O aspecto insólito dessa conjuntura é que, diferentemente da maioria dos relatos de sonhos que são narrados, obviamente, após eles terem acontecido, com prevalência, normalmente, dos verbos no pretérito imperfeito, Francisco narra o sonho consoante ele se desenvolve e o experimenta, utilizando verbos no presente do indicativo: “e só sei que a Maria Helena está no alto porque vejo sua calcinha branca por baixo da saia. E de repente Maria Helena menstrua, em sua calcinha surge como que um botão de flor vermelha que logo desabrocha” (BUARQUE, 2014, p. 140). Essa passagem textual nos remete inevitavelmente à bela e onírica canção de Chico Buarque em que o eu lírico relata um sonho enquanto o vive, estando em seu turbulento âmago, numa sequência ilógica em que, caindo de sonho em sonho, “e se cai e se levanta noutro sonho”, ele visita várias cidades pelo mundo. A canção em questão é *Sonhos sonhos são*, e parece ter inspirado não somente a passagem citada do romance, mas como boa parte da narrativa, visto que ela se desenvolve entre os sonhos e devaneios do narrador.

Por fim, ainda poderíamos citar outros momentos em que Francisco de Hollander susta a diegese e mergulha profundamente em suas especulações e sonhos, dissipando as fronteiras entre plano objetivo da ação e plano hipotético das digressões, configurando uma conduta singular do modo narrativo das prosas buarquianas e endossando nossa tese sobre os narradores oníricos e digressivos, contudo só insuflaríamos desnecessariamente o texto. E os exemplos, coadunados aos já aduzidos em capítulos anteriores, servem com proficiência e mantêm a organicidade narrativa que tanto queremos corroborar na diegese de Chico Buarque. Ainda nos falta tecer, porém, breves considerações finais sobre nosso estudo, além de uma menção necessária ao romance *Essa gente*, publicado após a idealização original deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES DERRADEIRAS: *ESSA GENTE* E O ESQUEMA PARADIGMÁTICO DOS NARRADORES BUARQUIANOS

Após analisarmos estritamente os narradores buarquianos, algumas considerações são imprescindíveis a fim de corroborarmos nossa tese, embora acreditemos que as reflexões aviadas durante as análises, os apontamentos e as demonstrações feitas no texto, já sejam, de certo modo, suficientes para ratificar o que propugnamos desde o começo. Antes, no entanto, assoma a necessidade de tecer lacônicas linhas acerca do único narrador que não pudemos analisar profundamente. Quando elaboramos o projeto primordial, que serviu de arcabouço para esse estudo, o romance *Essa gente* ainda não havia sido publicado, o que explica a ausência de um capítulo dedicado a ele, visto que a análise dos cinco romances de Chico Buarque já estava rigorosamente fechada e já se mostrava uma tarefa laboriosa, que exigiria demasiada disciplina e dedicação. A inexistência de um capítulo formulado em prol da estrutura romanesca de *Essa gente* não se mostra contraproducente para o resultado final do estudo, porém, alguns breves comentários sobre a obra supracitada propendem, de maneira muito exemplar, a endossar nossa tese sobre a natureza dos narradores buarquianos, já que os fenômenos narrativos e estéticos presentes nos outros romances de Chico reverberam explicitamente em *Essa gente*, ratificando a ideia primacial da coesão estética e narrativa dos livros de Chico Buarque, o projeto estético de seu universo ficcional.

Essa gente, sexto romance de Chico Buarque, é um caleidoscópio vibrante de vozes narrativas entrelaçadas que se alternam constantemente, ainda que seja a voz do narrador a que detém maior espaço e se sobreponha. Mais uma vez, somos postos, enquanto leitores das narrativas de Chico, diante de um narrador autodiegético, entidade que narra e organiza as informações consoante a sua conveniência e aos seus desígnios. Apenas em *Benjamim* Chico recorreu ao narrador heterodiegético, naquela que fora sua empreitada menos afortunada, a nível narrativo e literário, o que nos faz pensar que a escolha de um narrador autodiegético se apresente como a que mais se adapta harmoniosamente ao seu estilo narrativo. Em *Essa gente*, é Manuel Duarte que narra, arrogando a forma genérica de um diário, as suas desventuras do cotidiano monocórdio, as suas não muito venturosas efemérides. Duarte é um escritor divorciado, decadente, imerso numa atonia e num enfado artístico que o tornaram menos prolífico. Sua última obra de sucesso, *O eunuco do paço real*, já fora publicada há muitos anos, e o autor parece ter inúmeras dificuldades em produzir um novo romance que o coloque de volta em evidência no mercado literário. O narrador de *Essa gente* é mais uma das

figuras problemáticas e esquizoides que permeiam profusamente o universo ficcional de Chico Buarque e herda, de outros narradores buarquianos, os mesmos problemas que os acometeram outrora: dificuldade de aproximação e diálogo com o filho, comportamento estúrdio, propensão à postura antissocial, frustração amorosa e afins.

O romance em si, temporalmente, transcorre entre 2016 e 2019, abordando temas atuais e dialogando com questões sociais e políticas que são facilmente identificáveis como hodiernas e presentes em nosso cotidiano. Desde a crítica política sutil e espezinhadora à abordagem irônica e sagaz das desigualdades entre as classes sociais e do preconceito racial, *Essa gente* se apresenta como uma narrativa consciente do momento histórico e social em que nasceu, não eludindo-se dos problemas e vicissitudes que fustigam a nossa vida social coetânea. *Essa gente* também é o romance mais heterodiscursivo de Chico Buarque. Não podemos olvidar nosso discernimento sobre a definição do gênero romanesco, de seu *specificum*, concedida por Bakhtin e que exploramos na seção inicial desse trabalho. Ao depreender o romance como um “fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2015, p. 27), pensamos no gênero romanesco como um conjunto verbalizado, imbuído de unidades estilísticas que se entrecruzam, formado por diversas vozes estratificadas e harmonizadas em uma combinação de estilos e num sistema de linguagens que se comunicam. O romance é imbuído de vozes verbais que se congeminam em profusão e de uma pluralidade de gêneros que se mesclam em seu interior. Em *Essa gente*, podemos identificar pelo menos oito vozes verbais representadas por um variegado conjunto de personagens que assumem a narrativa em algum momento; e ainda temos que ressaltar o peculiar deslocamento entre a voz autodiegética e a voz heterodiegética, visto que há passagens do romance que rompem a preponderância da ‘primeira pessoa’ e são narradas por um narrador heterodiegético clássico, na maioria das vezes, como narrativas oníricas ou como simulacros de outra narrativa fictícia, o que nos leva a endossar a riqueza do romance que sutilmente se mostra como metaficcional, em alguns momentos específicos. Não em vão, definimos *Essa gente* como um caleidoscópio vibrante de vozes narrativas que, só não sucumbe ao caos narrativo, porque há a inegável prevalência verbal do narrador Duarte.

Manuel Duarte, cuja estrutura onomástica se assemelha sonoramente a Chico Buarque, é um narrador que, como Ciccio, mantém algumas similitudes biográficas com o autor do romance, como a acusação de comunismo sofrida, o colégio no qual ele estudou, Santo Inácio, também ter sido o colégio em que Chico estivera em sua infância. A residência no Alto Leblon, as longas e produtivas caminhadas que fomentam a verve e o estro literário do narrador e do autor, entre outras minúcias. Todavia, apesar dessas convergências biográficas

existirem e persistirem na obra, não são suficientes para que possamos classificar *Essa gente* como autoficção, já que o fenômeno autoficcional possui uma especificidade narrativa que erige naturalmente alguns critérios narrativos que não são logrados pelo sexto romance de Chico Buarque.

O que há de mais relevante para assinalar acerca de *Essa gente* é o fato de que este romance mantém congruentemente a estética característica do universo ficcional de Chico Buarque, seguindo harmoniosamente a estrutura de narrativas oníricas, especulativas e obsessivas tão caras ao autor. Diferentemente dos outros romances em que o elemento obsessivo se concentrava em um único aspecto, aqui, em *Essa gente*, o movimento obsessivo da narrativa é volúvel e dúctil, movimentando-se entre a figura de uma mulher (lembramos *Leite derramado*, *Benjamim*) e a escrita de seu texto literário (lembramos *Budapeste*). No que concerne às narrativas oníricas e especulativas, sobejam passagens em que elas ocorrem. Há mesmo a reincidência da narrativa onírica em que o narrador devaneia e narra sua própria morte, como já vimos em outros romances buarquianos, como *O irmão alemão*, para citar apenas um. Outro caso singular é o capítulo em que o narrador relata como fizera um programa com um travesti. Trata-se de um onirismo consciente do narrador, cujo início da narrativa exprime essa percepção e serve como mote para todos os romances do autor: “também existe a categoria dos sonhos lúcidos, quando você sabe que o sonho é sonho, mas não consegue ver a saída” (BUARQUE, 2019, p. 53). Esta passagem resume e define, com proficiência, a natureza das narrativas de Chico Buarque, que vivem embriagadas pelos sonhos e pelas conjecturas, entre “sonhos e vigílias” (BUARQUE, 2019, p. 175), que preferem o onírico à realidade factível, à nossa realidade, pois, afinal, “aqui fora é o absurdo” (BUARQUE, 2019, p. 53). Numa reviravolta que só poderia ser oriunda dos narradores oníricos e esquizoides de Chico, o absurdo é a nossa áspera e acerba realidade, em contraste com a ‘antitética coerência’ que os sonhos proporcionam e que se mostram mais aprazíveis e seguros do que os dissabores da realidade.

Essa congruência que o narrador de *Essa gente* preserva em relação aos outros narradores buarquianos nos serve como tópico fulcral para coligirmos nossa tese e findarmos nosso estudo aduzindo alguns paradigmas que compõem a ficção de Chico Buarque. Ao transitar criticamente por todos os romances, é indubitável, levando em consideração nossos apontamentos e nossas reflexões consoante o desenvolvimento dessa pesquisa, que exista uma similitude narrativa que tende a jungir a ficção romanesca de Chico Buarque, em alguns aspectos assaz peculiares. Conforme fomos analisando os narradores, pudemos demonstrar e asseverar essas convergências ou paradigmas, capítulo a capítulo, que nos levam a crer que

exista uma estética buarquiana, um modo de se narrar e de se construir a narrativa ao qual Chico se compenetrou ao trabalhar em seus romances.

Nessas considerações derradeiras, não há como olvidarmos dois aspectos que são primaciais para a nossa tese: o *elemento obsessivo* nos romances buarquianos e a *narrativa onírica/especulativa*. Essas duas características constituem o arcabouço de nossa teoria; são, segundo nossa análise, um fenômeno comum na estética de Chico Buarque, representando, de certa forma, a especificidade do romance buarquiano.

Ora, de acordo com o que vimos nos meandros romanescos e teóricos deste trabalho, é comum que o narrador de Chico Buarque seja impelido por uma volição obsessiva que movimentará a narrativa, engendrando o seu desenvolvimento. Não importa qual seja o narrador, ele sempre estará absorto em algum elemento pelo qual se tornará obsessivo. Em *Estorvo*, como já observamos anteriormente, há uma estranha obsessão pela fuga, incitada pela sensação de perseguição. O narrador é consciente de que necessita fugir, provavelmente do sujeito que ele enxerga através do olho mágico, que nem sabemos se se trata de um homem real ou algum devaneio da mente difusa do narrador-anônimo de *Estorvo*. A diegese enceta por meio desse impulso obsessivo e todo o seu desenvolvimento é fomentado por esse sentimento angustiante. Em *Benjamim*, a obsessão do narrador se desloca morbidamente para a figura de uma mulher, Ariela, a qual ele crê ser filha da mulher que fora, no passado, o amor de sua vida. Intensamente obcecado, Benjamim concentra todos os seus pensamentos e suas ações em prol de Ariela, o que o leva à morte no fim fatídico do romance. *Budapeste* nos apresenta a um narrador cujas obsessões podem ser imputadas à palavra, à língua húngara e ao fazer poético, com a prevalência da palavra como força motriz da volição obsessiva do narrador, cuja empáfia e labor, independentemente do idioma, levavam-no ao extenuante e cirúrgico trabalho de artesão das palavras, lapidando repetidamente suas criações literárias. Em *Leite derramado*, o Dom Casmurro do século XXI, o narrador desenvolve uma doentia e deletéria obsessão por Matilde, a sua mulher, nutrindo um ciúme excessivo e mantendo-se pertinaz em seu ‘amor’ ainda décadas depois do desaparecimento de Matilde, cujo destino, camuflado sagazmente entre tantas alternativas aduzidas pelo narrador, nunca sabemos ao certo. *Irmão alemão* já carrega no título, um indicativo paratextual, o motivo da obsessão do narrador: seu irmão alemão desaparecido. Compartilhando de fragmentos biográficos com o autor, a existência sôfrega e medíocre de Francisco de Holander se respalda em uma profunda pesquisa acerca do paradeiro do irmão germânico. A obsessão, aqui, estiola-se, decerto, ao fim da narrativa quando Francisco, enfim, deslinda o destino verdadeiro de seu irmão. Em *Essa gente*, temos um narrador tão letárgico e apático quanto em *Estorvo*; entre o

conjunto de narradores buarquianos, ele é o que menos é impelido por uma volição obsessiva, embora ela exista, maleável, alternando-se entre a escrita de seu novo romance e Rebekka, uma estrangeira casada. Como vimos, todos os narradores buarquianos têm sua diegese movimentada por um elemento que o torna exacerbadamente obsessivo, não raramente levando-o a adversidades e a infortúnios.

Outra característica substancial da estética de Chico Buarque são suas narrativas oníricas e especulativas. Em todos os romances elas estão presentes e assomam como o traço estético mais vigoroso e perceptível da narrativa buarquiana. Como não colimamos repetir citações, e já fizemos tantas no decorrer de nosso estudo acerca do onirismo e da especulação, não achamos pertinente inseri-las novamente e saturar o texto com o que já expusemos e ratificamos nimiamente. O que é necessário reiterar é a profusa recorrência desse tipo de diegese nos romances de Chico Buarque. Em suma, o narrador buarquiano tende a narrar os acontecimentos da narrativa entre devaneios e digressões. Normalmente, ele susta o movimento do discurso a fim de encetar suas divagações acerca daquilo que ele está narrando. O onirismo, alicerçado em especulações, naquilo que poderia ser, é tão denso e fantasioso que, às vezes, não somos capazes de discernir se o que fora narrado de fato ocorrera no plano real e narrativo do romance ou apenas se desenvolvera na mente imaginativa do narrador. Nessa diegese delirante e especulativa, pululam, como já dissemos, os verbos no futuro do pretérito e futuro do presente, afastando-se do momento real e presente da narrativa e nos ‘laureando’ com incógnitas acerca do que acontecera (ou não!) na tessitura textual do romance. Todos os narradores tergiversam e deliram em suas diegeses, ainda que o fenômeno seja mais vultoso e acentuado em romances como *Estorvo*, *Leite derramado*, *O irmão alemão* e *Essa gente*. Os narradores de Chico Buarque são, em essência, oníricos e especulativos, cuja narrativa densa, sagaz e arguta poderá ludibriar o leitor mais incauto ou que esteja mais habituado a diegeses que sejam mais objetivas e pragmáticas.

Mesmo em gêneros que se distinguem do romance, como nos contos, identificamos essa tendência, isso, claro, levando em consideração a obra mais recente de Chico, *Anos de chumbo e outros contos* (2021). Nele, um dos narradores que se apresenta como um jovem de 16 anos, narra encontros com celebridades do mundo do cinema e da literatura, todos eles oriundos de seus devaneios e de um onirismo juvenil e consciente: “com o tempo fui perdendo a inocência de sonhar com artistas” (BUARQUE, 2021, p. 95). A estrutura do conto consiste em apresentar um acontecimento, um encontro com Neruda, por exemplo, e o desconstruir em seguida, ao confessá-lo como um sonho. O conto é imbuído de uma atmosfera obscura, oniricamente nebulosa e difusa a ponto de, no fim, não sabermos o que de

fato era real ou o que fora um devaneio. Ou se tudo era oriundo da mente delirante do narrador.

Além disso, ainda podemos estabelecer alguns paradigmas para os narradores de Chico Buarque. A morte é uma figura demasiadamente presente entre eles. Além de haver diversas narrativas oníricas nas quais os narradores narram sua hipotética morte, ou a morte de alguém próximo, *quatro dos seis narradores* de Chico Buarque *morrem* no fim de suas desditosas diegeses. Destarte, de maneira tétrica, a Morte é praticamente uma personagem recorrente nos romances buarquianos.

Outro ponto a destacar são os problemas e as vicissitudes que alguns narradores têm com sua vida matrimonial ou amorosa. O narrador de *Estorvo* é divorciado e tem uma relação acerba com sua ex-mulher; Benjamim, o segundo narrador, ocasionou, indiretamente a morte de sua namorada Catana Beatriz; Em *Budapeste*, José Costa possui uma relação problemática com sua esposa, levando-o a desposar outra, a húngara Kriska, com a qual também enfrenta adversidades. O narrador de *O irmão alemão* não chega a se casar, sua vida amorosa se resume a ser uma sombra das relações de seu irmão, buscando envolver-se sempre com mulheres que seu irmão se relacionou antes. Em *Essa gente*, mais uma vez, um narrador divorciado, mas com uma relação que, aparente e gradativamente, estava melhorando conforme o romance se desenvolvia, até o momento em que, ao que nos parece, a sua ex-mulher viaja para Portugal com uma parceira lésbica. Em suma, os narradores de Chico Buarque possuem vidas amorosas bastante turbulentas.

As situações de estupro também são recorrentes nos romances de Chico e nos desvelam um pouco do perfil agressivo e virulento da sociedade que torna as mulheres objetos/coisas que necessitam ser possuídos, independentemente da volição delas. Em *Estorvo*, o irmão do narrador é vítima de estupro quando sua casa é assaltada. Em *Benjamim*, Ariela é violentada ao apresentar um apartamento para um suposto locatário. Em *O irmão alemão*, é insinuado que uma amiga argentina do narrador fora virulentamente estuprada, quando presa como dissidente pela ditadura militar. Em *Essa gente*, é a ex-mulher do narrador que é violentada em determinado momento da narrativa.

Um último paradigma que coaduna os narradores buarquianos é a sua miserabilidade. Independentemente da classe social ou profissional deles, do nível de conhecimento ou inteligência, todos eles se apresentam, de um certo modo, como indivíduos apáticos, fleumáticos e, sobretudo, esquizoides sociais que, à margem dos padrões vigentes na sociedade, não encontram a felicidade em suas existências soturnas, e, menos ainda, encontram o seu *locus* na sociedade em que vivem, são atópicos, deslocados. Ao observar os

narradores, é possível identificar uma densa atonia que os unifica: são seres que, normalmente, são impulsionados pelo acaso— o que explica a contumaz circularidade das narrativas e Chico Buarque—, personas de compleição modorrenta e valetudinária. É como se uma miserabilidade existencial fosse intrínseca à natureza desses narradores, cujas vicissitudes e agruras suplantam quaisquer lampejos de felicidade que venham a ter em suas diegeses.

Chegamos ao fim de nosso estudo em que nos compenetrámos em demonstrar que Chico Buarque mantém uma ligação mais íntima com a literatura do que com a música— o que prevalece no senso comum—, sendo mais escritor do que cantor/compositor⁵⁹, e que existe uma estética buarquiana, um traço próprio do Chico, embasando a tese de um universo ficcional bem formulado. Nada é aleatório ou ao léu no âmbito da produção literária, sendo esta um artefato verbal intransitivo e deliberado, o que nos leva a acreditar que a recorrência das narrativas oníricas e especulativas, e do elemento obsessivo que impulsiona a volição dos narradores, compreende um projeto estético do Chico Buarque. É um fenômeno que irrompe esteticamente nas estruturas romanescas do autor, possibilitando que definamos a sua obra literária do gênero romance como onírica e especulativa. Recorremos a uma sucinta expressão, extraída de *Essa gente*, que parece, para nós, definir bem a natureza dos romances buarquianos, “*entre sonhos e vigília*”. Narradores delirantes e não-confiáveis, não apenas porque seus discursos podem impregnar-se de uma tendenciosidade suspeita— facciosos, diríamos—, mas, sim, porque seus relatos estão imersos em devaneios, em digressões difusas, em ilações, num ‘poderia ser’ que põe em risco a objetividade da diegese, já que nem sempre é possível discernir se estamos diante de um sonho ou não, ou porque, ao se desvencilhar de um devaneio, o narrador já mergulha em outro, distorcendo e comprometendo aquilo que é ‘objetivo’ e ‘real’ no cerne da diegese e tornando mais densas as camadas do sonho. Como leitores atordoados e desconfiados nessa espiral onírica buarquiana, nem sempre temos a certeza poética que o eu lírico de *Sonhos sonhos são* ostenta, ao apregoar, categórico, *Sei que é sonho*; todavia, compartilhamos a sensação de que se torna laborioso eludir da profunda e proteiforme camada de sonhos arraigada na tessitura textual dos romances,

⁵⁹ É interessante ressaltar que, em 2019, enquanto desenvolvíamos essa pesquisa, Chico Buarque fora laureado com o Prêmio Camões, o mais relevante em língua portuguesa. Uma premiação deveras merecida e que só endossa nossa tese de que a literatura sempre fora mais presente na vida de Chico, cuja faceta escritor sempre lhe fora mais apreciada e cara, chegando mesmo a se autodefinir mais como autor do que como cantor. Relembramos, aqui, um excerto de *O irmão alemão* que representa perfeitamente a relação de Chico com a literatura: “perdão, madame, como a senhora pode ver meu forte não é a música, mas a literatura” (BUARQUE, 2014, p. 105)

ficamos presos a ela e com a impressão de que cáímos e nos levantamos noutros sonhos indefinidamente, acompanhando os devaneios dos peculiares narradores buarquianos.

*“Que sonho é esse de que não se sai
E em que se vai trocando as pernas
E se cai e se levanta noutro sonho”.*

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica e la autoficción. Almagro: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. Aristóteles. Horácio. Longino. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: a estilística. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria o romance III**: o romance como gênero literário. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BARROS, Leila. **Urdidura fílmica na trama literária**: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamim. 2008. Tese (Doutorado) - UFMG, 2008.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz**: entrevistas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BORGES, Diuvânio de Albuquerque. Leite derramado, de Chico Buarque: lembranças de coisas que ainda não aconteceram— entre continuidades e rupturas do realismo brasileiro. **Revista Eixo**, v.5, n.1, 2017. Disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/464>. Acesso em: 17 out. 2020.
- BUARQUE, Chico. **Anos de Chumbo**: e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BUARQUE, Chico. **Benjamim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUARQUE, Chico. **Essa gente**. São Paulo. Companhia das Letras, 2019.
- BUARQUE, Chico. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.
- BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia as Letras, 2014.
- BUARQUE, Chico. **Os ritmos da prosa**. 2019. (29m37s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=udjD9lvzhKw&t=298s>. Acesso em: 18 out. 2020.

BUARQUE, Chico. **A primeira entrevista sobre o romance Leite derramado**. [entrevista concedida a Isabel Coutinho]. Ciberescritas, Rio de Janeiro, 18 de julho de 2009. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2009/07/18/chico-buarque-a-primeira-entrevista-sobre-o-romance-leite-derramado/>. Acesso em: 10 out. 2020.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Nilson Pereira de. **O percurso literário da literatura de Chico Buarque**. Tese (Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2008.

CARVALHO, Vivian. **Três romances de Chico Buarque**. Curitiba: Appris, 2014.

CASTELLO, José. O carrossel luminoso. *In*: DE FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004, p. 73-82.

CASTELLO, José. Chico além da realidade. *In*: CYNTRÃO, Sylvia (org.). **Chico Buarque, sinal aberto**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

CHICO: artista brasileiro. Direção e produção Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: Sony Pictures, 2015, DVD.

CHICO BUARQUE: roda viva. Direção de Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: EMI Pictures, 2006, DVD.

COELHO, Marcelo. **Benjamim se recusa a suscitar emoções**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/20/ilustrada/20.html>. Acesso em: 28 jan. 2020.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014., p.39-66.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Eduardo. Prefácio. *In*: DELMASCHIO, Andréia. **A máquina de escrita (de) Chico Buarque**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

DELMASCHIO, Andréia. **A máquina de escrita (de) Chico Buarque**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

DOS SANTOS, Joaquim. **Revela-te, Chico: uma fotobiografia** / org. Augusto Lins Soares. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**. São Paulo: Editora 34.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014., p.111-125.

DUSILEK, Adriana. Retrato de uma elite quando velha: uma leitura de Leite derramado. **Revista Investigações**, v. 26, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/385/0>. Acesso em 19 out. 2020.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista** Rio de Janeiro: Record, 2018.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. Porto Alegre: L&PM, 2019

FONSECA, Aleilton. Alegorias da agoridade em *Essa gente*, de Chico Buarque. In: DE FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque, o romancista**: ensaios. São Paulo: Garamond, 2021, p.199-209.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

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

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HELENA, Flávia. **O fabricante de textos**: uma leitura de Budapeste, de Chico Buarque. 2010. Dissertação (Mestrado) - USP, 2010.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014,. p.127-162.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.67-110.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & CIA: peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.21-37.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**: uma radiografia do nosso tempo e de nossa cultura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MACHADO, Lohanna. Memória não confiável e perdão impossível em Leite derramado, de Chico Buarque. **Revista Versalete**, v.3, n.5, 2015. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol3-05/143LohannaMachadoPRONTO>. Acesso em 20 out. 2020.

MASSI, Augusto. **Crítica de Estorvo**. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_massi.htm. Acesso em: 25/01/2020.

MATSUDA, Alice Atsuko. FANINI, Angela Maria Rubel. OLIVEIRA, Wilton Fred Cardoso de. Uma narrativa da decadência do Brasil. **Revista de Letras**, v. 15, n. 16, 2013. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2341>. Acesso em 15/10/20

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONTEIRO, Pedro Meira. O pai, lá em cima. *In*: DE FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque, o romancista**: ensaios. São Paulo: Garamond, 2021, p.177-179.

NICODEMO, Thiago Lima. Filho desenvolve e amplia a ideia do pai. **Jornal Estadão**, 28 de março de 2009. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,filho-desenvolve-e-amplia-ideia-do-pai,346102>. Acesso em 17 out. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Petrópolis: Vozes, 2012.

NUNES, Benedito. **Crítica de Estorvo**. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_nunes.htm. Acesso em 15 jan. 2020.

OLIVENNES, Armand. **Delírio e realidade**: ensaio sobre os delírios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

PAES, José. **Crítica de Benjamim**. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_paes.htm. Acesso em: 06/08/2020

PERES, Ana Maria Clark. **Chico Buarque**: recortes e passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PEREZ, Tânia Maria de Mattos. **Chico Buarque**: a alegoria e o duplo na ficção. Curitiba: Appris, 2017.

PEREIRA, Rogério. Movimentos no vasto campo das dúvidas. *In*: DE FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004, p.111-116.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POZUELO, José María. **Figuraciones del yo en la narrativa**: Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Servicio de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2010.

RAVOUX-RALLO, **Élisabeth**. **Métodos de crítica literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Carlos. Romance do simulacro. *In*: DE FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004, p.63-66.

RIBEIRO, Márcia Fernandes. Pelo olho mágico: uma visão pós-moderna da identidade em Estorvo e Budapeste. *In*: CYNTRÃO, Sylvia (org.). **Chico Buarque, sinal aberto**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

SANTIAGO, Silviano. **35 ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo: Companhia as Letras, 2019.

SANTOS, Carlos Roberto da Silva. **O narrador de Chico Buarque e Ruy Guerra**. Curitiba: Appris, 2018.

SANTOS, Elaine Cristina e Jesus. **A narração e a experiência de morte em Leite derramado, de Chico Buarque**. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/14654/1/Elaine%20Cristina%20de%20Jesus%20Santos>.

SCHWARZ, Roberto. **Em Estorvo, Chico Buarque inventa uma forte metáfora para o Brasil contemporâneo**. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_schwartz1.htm. Acesso em: 25 jan. 2020.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Otelo, o mouro de Veneza**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SUMICA, Mírian. **Velho Francisco, Leite derramado, o Brasil de Chico Buarque**. *Iberical*, n. 5, 2014. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2014/04/05-12.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

TARDIVO, Renato. Raízes do estrangeiro. *In*: DE FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque, o romancista: ensaios**. São Paulo: Garamond, 2021, p.181-184.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WERNECK, Humberto. **Tantas palavras**/Chico Buarque. São Paulo: Companhia das Letras, 2206.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**: para todos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.