

VIVIAN CRISTINA ALVES DE CARVALHO

**O ROMANCE DE CHICO BUARQUE:
UMA LEITURA DE *ESTORVO*, *BENJAMIM* E *BUDAPESTE***

**PORTO ALEGRE
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA,
PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS**

**O ROMANCE DE CHICO BUARQUE:
UMA LEITURA DE *ESTORVO*, *BENJAMIM* E *BUDAPESTE***

VIVIAN CRISTINA ALVES DE CARVALHO

**Dissertação apresentada
como requisito parcial
para obtenção do título de
Mestre em Literatura
Brasileira.**

ORIENTADOR: PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER

PORTO ALEGRE, JUNHO DE 2009.

Para meus pais e meus irmãos.

AGRADECIMENTOS

Para que pudesse concluir este trabalho, o apoio de algumas pessoas foi fundamental. Não posso deixar de agradecer de modo especial a:

Mercedes Andretta Alves de Carvalho, minha mãe, por estar sempre presente em minha vida e por ter sido minha maior influência no gosto pela leitura e no amor a Chico Buarque;

José Gil Alves de Carvalho, meu pai, que, junto com minha mãe, me proporcionou educação de qualidade e sempre me incentivou aos estudos. Além disso, agradeço por um dia ter gravado, contra a minha vontade, canções de Chico Buarque na minha fita cassete das Paquitas da Xuxa. Hoje reconheço sua intenção por trás desse gesto;

Ana Elisa Alves de Carvalho, irmã e grande amiga, por estar sempre ao meu lado e por me ajudar a perceber que um pouco de descontração só vem a contribuir para a realização dos trabalhos mais sérios;

Eduardo Alves de Carvalho, meu irmão, grande exemplo de inteligência e persistência, por sempre ter acreditado em mim e pelo seu apoio incondicional, mesmo que à distância;

Paulo Henrique Alves de Carvalho, tio e amigo, pelos conselhos sempre impecáveis e pelas conversas que, de alguma forma, sempre me fazem ver que a vida não é assim tão complicada;

Marcelo Frizon Guadagnin, amigo querido, pelo apoio constante e pelas incontáveis horas de discussão e troca de idéias, além da revisão de cada detalhe deste trabalho e de alguns puxões de orelha;

Escola Don Luís Guanella, instituição em que tenho o prazer de trabalhar e que me deu a primeira oportunidade de ser professora de literatura;

Meus alunos, que me mostram dia a dia que vale a pena ensinar literatura;

Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFRGS, em especial ao Sr. Canísio Scherer, pela disposição, pela gentileza e pelo competente trabalho que desenvolve.

Entre os professores do Instituto de Letras, agradeço de modo especial a:

Homero Vizeu Araújo, Antonio Sanseverino, Paulo Seben e Márcia Ivana de Lima e Silva, que, cada um à sua maneira, contribuíram para a minha formação acadêmica e me apresentaram diferentes facetas da literatura;

Luís Augusto Fischer, professor e orientador deste trabalho e da monografia que deu origem a ele, por ter sido tão compreensivo com a minha dificuldade em escrever, pelas reflexões brilhantes que enriqueceram meu trabalho e por ter me concedido a honra de ser sua orientanda duas vezes consecutivas.

No romance, assim como na canção e no teatro, Chico não está para brincadeira: está para nos ajudar a viver com a cabeça sobre os ombros, nesse equilíbrio precário que sua arte diagnóstica, desconstrói mas também repõe, a favor de nossa humanidade.

Luís Augusto Fischer, *Chico Buarque por extenso*,
Zero Hora, junho de 2004.

RESUMO

O presente estudo se propõe a fazer uma leitura de três romances de Chico Buarque, *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*. Para tanto, foram selecionadas três categorias para análise – o narrador, o personagem e a sociedade –, que foram estudadas a partir da análise das narrativas e, paralelamente, de alguns textos teóricos.

O objetivo principal é investigar a visão do autor acerca da sociedade brasileira urbana atual e, além disso, identificar características que indicam unidade na obra do romancista. Para a realização dessa investigação, os três aspectos selecionados foram analisados com base em textos de Theodor W. Adorno, Roberto Schwarz, Edu Teruki Otsuka, entre outros.

Após as pesquisas, foi possível perceber que a obra literária de Chico Buarque, embora não deva e não possa ser limitada a uma mera tentativa de retratar as mazelas da vida urbana contemporânea, nos faz refletir sobre seus diferentes níveis e aponta para uma visão pouco otimista a respeito do destino da sociedade.

Não se pode deixar de lembrar que, sendo a literatura atravessada pela história de seu país, não há possibilidade de dissociar a obra de ficção do processo social que lhe dá forma. E, assim, identificamos a posição de destaque de Chico Buarque no quadro da literatura brasileira atual.

ABSTRACT

The present study offers a close reading of three novels by Chico Buarque, *Estorvo*, *Benjamim* and *Budapeste*. So, three categories were selected to be analyzed – the narrator, the character and the society –, which were studied through narrative analysis and, in a parallel way, theoretical texts.

The main objective is to investigate the author's view towards the present urban Brazilian society and, besides, to identify features that could indicate unity in the novelist's work. In order to accomplish that, the three selected aspects were analyzed based on texts by Theodor W. Adorno, Roberto Schwarz, Edu Teruki Otsuka, among others.

The research made possible to see that Chico Buarque's literary work, although it should not be limited to a mere attempt to picture the wounds of the contemporary urban life, makes us reflect upon its different levels and points to a not very optimistic view about society's destiny.

We must remember that, being the literature crossed by its country's history, there is no possibility of dissociating a work of fiction of the social process that gives it form. And, consequently, we identify Chico Buarque's distinctive position in Brazilian literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / 10

CAPÍTULO I – O NARRADOR / 14

Estorvo / 15

Benjamim / 22

Budapeste / 30

CAPÍTULO II – O PERSONAGEM / 41

Estorvo / 42

Benjamim / 50

Budapeste / 57

CAPÍTULO III – A SOCIEDADE / 66

Estorvo / 68

Benjamim / 74

Budapeste / 82

CONCLUSÃO – Chico Buarque e o retrato do Brasil contemporâneo / 88

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / 94

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, me proponho a fazer uma análise de diversos aspectos de três romances de Chico Buarque, *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995) e *Budapeste* (2002). A idéia partiu de uma preferência pessoal e determinou a escolha do orientador, o Professor Luís Augusto Fischer, que contribuiu enormemente para a sua execução. Muitas idéias por ele sugeridas foram cuidadosamente aproveitadas, analisadas e desenvolvidas ao longo dos três capítulos que compõem o texto.

É importante ressaltar que esta dissertação é fruto de um trabalho realizado em 2005, defendido como monografia de conclusão de curso. A idéia inicial era simplesmente analisar a narrativa de Chico Buarque, buscando identificar os traços que poderiam indicar um estilo próprio do autor e garantir seu posto no rol dos grandes escritores da literatura brasileira. Para tanto, foram selecionadas quatro categorias para estudo: o narrador, a personagem, a linguagem e a sociedade. O que baseou a escolha foi a leitura do artigo de Roberto Schwarz, “Um romance de Chico Buarque” (1999, publicado originalmente em 1991, na revista *Veja*), que foi minha principal fonte de pesquisa para a monografia. Dessa forma, o trabalho de 2005 era composto de três capítulos, um para cada romance, divididos em quatro subcapítulos, correspondentes às categorias analisadas.

Para a construção desta dissertação, reestruturei o trabalho de conclusão da graduação e acrescentei análises teóricas que transcorrem paralelamente à leitura dos romances. O trabalho ainda é constituído por três capítulos, mas agora dedicados aos aspectos que optei por analisar, e os subcapítulos, por sua

vez, são dedicados a cada um dos romances. O primeiro capítulo é dedicado ao narrador, o segundo ao personagem, e o terceiro à sociedade. A linguagem não mais aparece separadamente como categoria, mas é abordada ao longo do texto, especialmente na análise da forma de narrar.

O objetivo deste trabalho é fazer uma leitura dos três romances e, paralelamente, compor alguma teoria acerca dos aspectos selecionados para análise. Dessa forma, começo o estudo observando o narrador porque me parece muito intrigante que narradores pertencentes a universos tão diversos consigam nos apresentar de maneira tão eficaz um retrato tão atual do Brasil e do mundo contemporâneo. Acompanhando as observações sobre o narrador, utilizo algumas das idéias propostas por Theodor W. Adorno, em “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”; também abordo as categorias Norman Friedman, conforme apresentadas por Ligia Chiappini, em *O Foco Narrativo*; e, ainda, aproveito o estudo de Anatol Rosenfeld em “Reflexões sobre o romance moderno”.

Os personagens são muito bem construídos, e suas ações, mesmo que na aparência possam ser despropositadas e sem sentido, são justificadas, como procurei mostrar em minhas análises. *Estorvo* e *Budapeste* são narrados em primeira pessoa; *Benjamim* é narrado em terceira, mas há momentos em que a proximidade entre o narrador e o personagem é tão grande que a confusão se torna inevitável. E é por isso que me detive basicamente no estudo dos protagonistas de cada obra. Os textos teóricos que acompanham a análise dos personagens são basicamente *Sociologia do Romance*, de Lucien Goldmann, e “A Personagem do Romance”, de Antonio Candido.

Algumas características do comportamento dos demais personagens são mencionadas e analisadas ao longo de todo o trabalho, especialmente no que diz respeito à representação da sociedade atual, que, por este motivo, é o último aspecto que analiso em cada um dos romances. A obra literária de Chico

Buarque é uma extensa reflexão sobre os rumos que a vida moderna está tomando, e, portanto, esse aspecto não poderia ficar de fora. Os textos teóricos que mais contribuem para o estudo da sociedade nos romances são *Marcas da Catástrofe – Experiência Urbana e Indústria Cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*, de Edu Teruki Otsuka, e, novamente, “Um Romance de Chico Buarque”, de Roberto Schwarz.

Fazenda Modelo (1974) e *Leite Derramado* (2009) não foram incluídos na apreciação por motivos simples. O primeiro, por ser uma novela de caráter alegórico e significação datada, marcada pela necessidade de denunciar a repressão militar. Não se equipara ao valor literário atemporal de *Estorvo, Benjamim e Budapeste*. O segundo foi deixado de fora porque seu lançamento se deu num momento em que a dissertação se encaminhava para a fase final, e não havia mais tempo de incluí-lo nas análises.

Embora não seja meu objetivo analisar o contexto histórico em que as obras foram lançadas, vale lembrar que elas surgiram em momentos peculiares da história do Brasil. 1991 é a época do *impeachment* do presidente Fernando Collor; 1995 é o momento em que o FHC assume a presidência e reforma a economia brasileira definitivamente; e 2003 é o ano em que Lula assume a presidência. São momentos de transformação do país, que mostram que saímos de uma organização social completamente atrasada para nos transformarmos numa sociedade realmente moderna, acompanhando o ritmo das transformações no resto do mundo.

Como bem disse Luís Augusto Fischer (2004), “ninguém é brasileiro nos últimos quarenta anos sem algum naco de Chico Buarque na vida”. A obra de Chico começa na canção, passa pelo teatro e chega naquilo que Fischer (2004) chama de literatura de livro. Não há dúvidas de que a sua porção cancionista, por razões óbvias, é a mais presente na vida de todos nós. E, por isso, muitas vezes é difícil não comparar aquilo que estamos lendo com aquilo

que ouvimos desde sempre. Entretanto, considero importantíssimo separar uma coisa da outra. Canção é canção, livro é livro. O Chico que compõe não é o mesmo Chico que escreve, segundo suas próprias palavras. E, portanto, achei conveniente tomar o cuidado de jamais mencionar as canções, nem citar trechos e muito menos fazer trocadilhos, como se vê com frequência por aí. A canção é literatura também. Mas meu trabalho é, exclusivamente, sobre o romance de Chico Buarque.

CAPÍTULO I

O NARRADOR

Theodor W. Adorno, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, afirma que o romance perdeu suas funções tradicionais para a reportagem e, principalmente, para o cinema. O romance contemporâneo, segundo ele, precisa se concentrar naquilo “de que não se pode dar conta por meio do relato”. Adorno diz que a objetividade foi suprimida do romance devido à desintegração da experiência e da vida contínua e articulada. O realismo que lhe era imanente na época em que o romance era “a forma literária específica da era burguesa” tornou-se impossível diante da realidade de um mundo “administrado pela estandardização e pela mesmice”:

O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

O narrador, que antes narrava os fatos da vida burguesa com certa distância, agora precisa mergulhar na subjetividade, num mundo interior, renunciando ao impulso de fazer mera representação da realidade como se esta fosse facilmente apreensível de forma objetiva. Ou seja, a representação fiel do mundo burguês dá lugar a um anti-realismo decorrente de uma sociedade em que os indivíduos estão alienados, desencantados do mundo.

Estorvo

Estorvo é narrado em primeira pessoa, de maneira esquisita e desconcertante: 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. Já na primeira frase do primeiro capítulo fica evidente que o personagem principal, o narrador, não está em estado de plena consciência dos seus atos, e nem do que está vendo:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. [...] Estou zozzo [...] Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia a sonho (BUARQUE, 2004, p. 7).

Sobre a obra de Marcel Proust, Adorno diz que “o narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (ADORNO, 2003, p. 59). Estas mesmas palavras poderiam ser usadas para descrever o narrador de *Estorvo*. Já no início do livro podemos notar que o sujeito que está contando a história não está em condições de ser exato, fiel à realidade, e parece não fazer a mínima questão de ser. Estamos diante de um personagem desorientado e transtornado, com percepções confusas e distorcidas sobre as coisas da vida em geral. Somos convidados a penetrar em sua subjetividade, e seu mundo não é uma mera representação da vida como ela é; a “estranheza do mundo” não lhe é nada familiar.

Um fator importante com relação à realidade em contraposição à alucinação é a mudança de tempo verbal que acontece cada vez que o narrador passa a contar algo que pertence exclusivamente à sua imaginação. Analisemos o seguinte trecho, retirado do terceiro capítulo, quando o narrador se vê em frente ao edifício de um antigo amigo seu:

Pretendo passar reto. São três da tarde, e é bem provável que meu amigo ainda esteja dormindo. Não tenho nada para lhe falar, nem ele há de ter ânimo para abrir a boca. Se eu subir, nem sei se ele abrirá a porta; me verá pelo olho mágico, e talvez se faça de morto até eu ir embora. No caso de ele abrir a porta, talvez eu me surpreenda por encontrá-lo igualzinho a cinco anos atrás. Talvez ele me pareça um pouco mais baixo do que era, dois centímetros se tanto, mas até será capaz de estar usando a mesma camisa social para fora da calça, com a mesma mancha de café no colarinho. Não terá perdido um fio sequer dos cabelos negros, que lhe cairão na testa exatamente como da última vez que o vi. [...] E eu não saberei lidar com alguém que parece uma cópia do meu amigo. Que passará a mão nos cabelos como ele passava [...] e que morderá a língua do lado direito, como ele mordida quando não gostava de alguma coisa, pois talvez ele desconfie que eu seja uma cópia. E que me verá ali plantado [...] e que dirá ‘com licença’, fazendo voz de barítono, e que baterá a porta na minha cara (BUARQUE, 2004, p. 44).

O que temos de fato real no trecho transcrito acima é simplesmente o narrador parado em frente ao edifício do amigo, às três da tarde. O resto são divagações sobre o que ocorreria se ele resolvesse subir e tocar a sua campainha. O personagem imagina, primeiramente, que o amigo não abrirá a porta e algumas razões para isso. E, depois, cria toda uma situação em que o amigo abre a porta, e aí temos o relato das impressões que um teria sobre o outro. O fato real está contado no tempo presente (*São três da tarde...*); já os fatos imaginados são contados no tempo futuro (*Não terá perdido um fio de cabelo...*). A mudança não é brusca, de uma frase para outra; pelo contrário, a

transição vai ocorrendo sutilmente, com o simples uso de um *talvez* (*Talvez ele me pareça um pouco mais baixo...*). E o mais intrigante é que, como a leitura flui com tranqüilidade, apesar da estranheza, na maioria dos casos nem nos damos conta de que o tempo verbal mudou e que estamos diante de algo que não aconteceu; algo que pertence, exclusivamente, ao imaginário enlouquecido e paranóico do nosso personagem principal.

Essa maneira de narrar, que pode causar estranhamento e até um certo incômodo pela constante incerteza, não é comum na literatura brasileira. Em geral, os narradores em primeira pessoa tendem a conduzir a narrativa de modo a levar o leitor a acreditar na sua versão da história. Um exemplo clássico é o narrador de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Bentinho é uma espécie de advogado de si mesmo, tentando defender seu ponto de vista a todo custo, levando o leitor mais ingênuo a crer que Capitu cometeu adultério e mereceu o castigo imposto por ele. E para isso, Bentinho distorce informações de acordo com sua própria vontade, de maneira muito consciente e premeditada.

O narrador anônimo de *Estorvo*, diferentemente do de *Dom Casmurro*, acaba, também, por distorcer informações, porém de maneira inconsciente, de acordo com seu próprio delírio. Em *Estorvo*, não há uma tentativa de fazer com que o leitor tome posição contra ou a favor de nenhum personagem. Ao leitor do primeiro romance de Chico Buarque cabe apenas acompanhar a trajetória incerta e imprevisível do personagem principal, aceitando e tentando compreender a atmosfera que confunde realidade e delírio, ciente de que fatos ordinários e fatos incomuns vão ocorrendo e sendo contados com a mesma cadência, com a mesma sutileza tanto com relação às coisas que de fato ocorreram quanto com relação às prováveis alucinações do narrador.

Algumas frases nos permitem ter uma idéia bastante concreta do quanto esse homem está perdido, não sabe qual o seu lugar no mundo e nem qual a sua função ou mesmo seu objetivo na vida. O desencantamento do mundo,

utilizando palavras de Adorno, reflete exatamente a alienação desse sujeito, que vive numa sociedade em que “os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos”. Numa cena em que está numa agência bancária, ele vê seu reflexo numa vidraça: “Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa” (p. 108). Mais adiante, numa cena de rua: “Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão” (p. 115). E no shopping, diante da porta esmigalhada da loja em que sua ex-esposa trabalha: “Não há mais porta, mas também não tenho mais vontade de entrar” (p. 118). O personagem chegou num ponto de perturbação que não reconhece nem mesmo a própria imagem refletida numa vidraça e não sabe mais o que quer. Ao mesmo tempo, num lapso de egocentrismo, ainda que extremamente depressivo, sente que incomoda a multidão das ruas.

Dentre as diferentes categorias de Norman Friedman, descritas por Ligia Chiappini de Moraes Leite em *O Foco Narrativo*, ousaria dizer que o narrador de *Estorvo* seria uma mistura, encaixando-se em pelo menos três delas. À primeira vista, temos um *narrador protagonista*, personagem central da história, que desconhece o estado mental dos demais personagens, ou seja, não é onisciente. De fato, não é possível saber o que se passa na cabeça do rol de personagens anônimos do romance. O que temos é a percepção do narrador sobre eles e sobre o que possivelmente estariam pensando. Numa cena do primeiro capítulo, por exemplo, em que o personagem principal está na portaria do condomínio de luxo onde mora sua irmã, temos a descrição do que seria o pensamento do vigia:

O vigia na guarita fortificada é novo no serviço, e tem a obrigação de me barrar no condomínio. Pergunta meu nome e meu destino, observando os meus sapatos. [...] O portão de grades de ferro verde e argolões dourados abre-se aos pequenos trancos, como que relutando em me dar passagem. O vigia me

vê subindo a ladeira, repara nas minhas solas, e acredita que eu seja o primeiro pedestre autorizado a transpor aquele portão (BUARQUE, 2004, p. 11).

Obviamente, seria impossível que o narrador soubesse que o vigia acreditava que ele era o primeiro pedestre autorizado a entrar no condomínio. Essa é a sua própria visão, já que percebeu que o vigia observava seus sapatos. Entretanto, não podemos ter certeza de que tal pensamento realmente passou pela cabeça do funcionário do condomínio. Ou seja, assim como *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, exemplo citado por Leite, *Estorvo* também é narrado sob o ponto de vista do protagonista. Logo, classificando de acordo com a tipologia de Friedman, temos um *narrador-protagonista*.

Se pensarmos, por outro lado, na superposição de tempos verbais, na falta de linearidade da narrativa, na constante movimentação do protagonista, que vai lançando flashes, ora no presente, ora no passado, podemos classificar esse narrador como *narrador-câmera*. Para explicar melhor esta categoria, Leite reproduz um trecho de Affonso Romano de Sant'Anna na introdução à edição brasileira do livro *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*, de Robbe-Grillet. Utilizarei o mesmo trecho para esclarecer essa questão com relação ao romance de Chico Buarque:

[...] a composição já está organizada e tem seu movimento próprio como uma roda-gigante. Já que é um texto em movimento, o leitor tem que segurar firme para acompanhar essa engrenagem. Mas para tomar a máquina andando, tem que saber onde segurar e onde estão as vias de entrada (LEITE, 2001, p. 63).

O narrador de *Estorvo* perambula por diversos locais, ora na cidade, ora no sítio, relembra o passado, imagina o que poderia acontecer, narra o que está

acontecendo e o que não está acontecendo. Tudo isso num ritmo frenético, que exige cautela e atenção por parte do leitor. A câmera do narrador nos guia por diferentes camadas da sociedade e sua lente não tem filtros. Num determinado momento estamos num condomínio de luxo na zona nobre da cidade e no momento seguinte o protagonista está num ônibus velho a caminho de um sítio transformado em plantação de maconha e desmanche de carros roubados. É uma câmera que mostra ângulos variados vistos pelo mesmo sujeito.

Podemos dizer ainda que *Estorvo* é um exemplo de *fluxo de consciência*. Nas palavras de Leite, esse tipo de narração é a “expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a seqüência lógica e onde parece manifestar-se o inconsciente” (LEITE, 2001, p. 68). Ou seja, trata-se do derramamento constante dos pensamentos e sentimentos dos personagens.

No caso de *Estorvo*, são os pensamentos do narrador. O livro é uma ininterrupta narração das percepções desse sujeito sobre a vida, sua família, o mundo. Não há, em momento algum, a interferência de outro personagem. Como já disse anteriormente, não tomamos conhecimento do que os outros personagens pensam ou sentem. Só o que temos é o ponto de vista desse narrador, que começa e termina sua história sem nos proporcionar um momento sequer em que pudéssemos afirmar que estamos diante da perspectiva de alguém que não seja ele mesmo.

Em “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld explica que o apagamento do intermediário, ou seja, do narrador que não participa da história e estabelece a ordem lógica dos acontecimentos, compromete as formas de tempo e espaço no romance. Isso pode ser notado em *Estorvo*, que, como já foi mencionado, não apresenta linearidade cronológica e se passa em espaços tão diversos que à primeira vista pareceria impossível que fizessem parte da mesma história – cidade, zona de classe média, zona de classe A,

rodoviária, sítio transformado em plantação de maconha. Rosenfeld cita ainda o esgarçamento de mais uma categoria, que segundo ele é “uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início meio e fim” (ROSENFELD, 1976, p. 84).

De fato, durante toda a leitura de *Estorvo*, nos deparamos com uma seqüência de eventos, reais ou não, decorrentes do comportamento desnordeado do personagem principal, mas nem sempre conseguimos identificar bem qual é a história que está sendo contada. Não conseguimos enxergar com clareza qual é a questão central da narrativa e nem, muito menos, suas causas. O que temos são apenas conseqüências. Uma sucessão interminável de conseqüências: de relações familiares conturbadas, de um casamento frustrado, de uma imensa falta do que fazer, já que o personagem não consegue permanecer em emprego nenhum. A causalidade simplesmente não existe; não se sabe o que é causa e o que é conseqüência de quê na narrativa de Chico Buarque.

Rosenfeld afirma: “Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 1976, p. 86). Assim, *Estorvo*, como representante do romance contemporâneo brasileiro, nos mostra em sua forma como a arte é capaz de traduzir a própria condição humana através de recursos como a narração. O sujeito perdido num mundo de transformação e caos toma a voz, e, através dos seus pensamentos mais íntimos, desprovidos de lógica e causalidade, somos levados a conhecer sua história, ainda que seja difícil definir o enredo propriamente dito.

A forma do romance tradicional, de acordo com Anatol Rosenfeld, compõe personagens nítidas, com contornos firmes e claros. Segundo o crítico, o narrador clássico imprimia ordem lógica e coerência à seqüência de

acontecimentos, respeitando a linearidade cronológica, de modo que as relações de causa e efeito eram perfeitamente visíveis. Dessa forma, estabelecia-se uma enorme distância entre o narrador e os personagens, entre o indivíduo e o mundo.

O romance contemporâneo elimina essa distância, substituindo o intermediário, nas palavras de Rosenfeld, pela presença direta do fluxo psíquico:

Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance (ROSENFELD, 1976, p. 84).

É a supressão da objetividade, de que Adorno fala em ensaio citado anteriormente. O romance contemporâneo, como já vimos, “se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde em tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade” (ROSENFELD, 1976, p. 92). O mundo é uma experiência subjetiva e o leitor é convidado a partilhar dela através de uma visão microscópica, que recusa retratos generalizados de espaço, tempo e personagens.

Benjamim

O narrador de *Benjamim* não é um personagem da história. É um narrador onisciente, ou seja, passeia por todos os ambientes do romance e dá conta de impressões individuais dos caracteres sem interferir no andamento do

enredo. Porém, este é o único traço de romance tradicional que o livro apresenta, pois embora tenha um narrador em terceira pessoa, em vários momentos temos a sensação de que é o próprio protagonista, que dessa vez tem nome – Benjamim – quem conta a história. A subjetividade de Benjamim é invadida por esse narrador, que elimina qualquer distanciamento quando o foco da cena é o personagem principal. Há uma série de personagens, mas o único de cuja experiência participamos é Benjamim. Isso pode ser notado na cena que abre o romance:

O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um único estrondo. 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, na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo) e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. Mais rápido que uma bala, o filme poderia projetar-se uma outra vez por dentro das suas pálpebras, em marcha ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável. E ainda sobraria um fiapo de tempo para Benjamim rever-se aqui e acolá em situações que preferiria esquecer, as imagens ricocheteando no bojo do seu crânio (BUARQUE, 2004, p. 5-6).

As impressões reveladas nesse parágrafo são de uma particularidade incrível. Apesar da terceira pessoa usada na narração, temos uma sensação de proximidade muito grande com o que Benjamim estava sentindo naquele momento. Parece que é o próprio personagem que está dizendo tudo aquilo, tamanha é a intimidade que o narrador tem com os pensamentos e sentimentos

do personagem. Embora seja, a rigor, um narrador típico de romance tradicional, sua lente microscópica recai sobre Benjamim, e, inevitavelmente, somos conduzidos a uma viagem pelas suas experiências mais íntimas.

Novamente, alterações de tempo verbal exercem um papel importante no romance. Diz Anatol Rosenfeld:

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem (ROSENFELD, 1976, p. 83).

Em *Benjamim*, assim como em *Estorvo*, as mudanças de tempo verbal causam efeitos muito significativos, ainda que diversos em cada um dos romances. No caso do segundo romance de Chico Buarque, a transição passado – presente, que se dá de maneira muito sutil, nos faz vivenciar a história de Benjamim em tempo real. Os fatos e lembranças do passado, como vimos na transcrição do primeiro parágrafo, são narrados no tempo passado, mas a ação que se desenrola é narrada no presente:

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. [...] Hoje ele é um homem amadurecido e usa a indiferença como tática para desencorajar as filmagens. Mas quando entra enfim no Bar-Restaurante Vasconcelos, ainda o incomoda a suspeita de uma câmera, talvez acoplada ao bico do ventilador de longas pás que gira no teto (BUARQUE, 2004, p. 7-8).

A transição não é nitidamente demarcada, poderia tranqüilamente passar despercebida numa leitura desatenta. Entretanto, no momento em que o narrador nos traz para o presente, narrando os acontecimentos no presente do indicativo, como se a ação estivesse acontecendo no exato momento em que é relatada, nós, leitores, passamos a participar da experiência do personagem. A distância entre o narrador e o mundo narrado desaparece e a terceira pessoa se torna paradoxal, uma vez que alguém que está de fora da história, de acordo com Adorno, não poderia contá-la de forma subjetiva.

Levando a análise adiante, essa superposição de tempos verbais e a narração em tempo real justificam a classificação do narrador de *Benjamim* como *narrador-câmera*, na tipologia de Norman Friedman. Os fatos vão se desenrolando e os personagens se dão a conhecer através de suas ações. E, novamente, a terceira pessoa se torna paradoxal, uma vez que esta seria uma categoria que, segundo Leite, significa o máximo em matéria de “exclusão do autor”.

No primeiro capítulo, somos apresentados ao personagem. Sabemos da sua estranha sensação de estar sendo filmado, que lhe causa um certo incômodo; sabemos que fez sucesso com as garotas na época da adolescência, sabemos a respeito de sua “estréia no sexo”, sabemos que se deu conta de que estava velho quando lhe surgiu o primeiro fio de cabelo branco e que hoje ele é “um homem amadurecido”. Informações que só o próprio protagonista da história saberia e gostaria de dar, principalmente pelo fato de que o seu comportamento não revela atitudes típicas de um homem maduro. Então, o narrador nos diz uma coisa, que é o que o próprio personagem gosta de pensar, mas o mesmo narrador nos mostra o quanto Benjamim engana a si mesmo. São dois níveis diferentes e muito interessantes: o nível da palavra em si e o nível da ação revelada pelas palavras. Algo que é afirmado pelas palavras pode ser negado pela ação.

Outro aspecto importante da obra, e que aparece em *Estorvo*, como já foi visto, e em *Budapeste*, como veremos, é a mistura de realidade com fatos imaginados pelo personagem. Talvez *Benjamim* seja o livro em que isso é mais forte, porque toda a história parece fruto da mente frágil e perturbada de um senhor de idade, que um dia dependeu da sua imagem para ganhar a vida e que não consegue se livrar dos fantasmas do passado. Certo dia, num restaurante, Benjamim vê uma moça e nota alguma semelhança entre ela e alguém que fez parte de sua vida anos atrás. Fica cismado e vai pra casa procurar pela mulher nas suas pastas de fotos, todas separadas por ano e cor. Encontra, então, uma foto de Castana Beatriz, sua namorada nos tempos de juventude, cuja morte acredita ter provocado. Está feita a bagunça emocional. A semelhança da moça do restaurante justamente com Castana lhe perturba, mas a questão é que em momento algum da narrativa encontramos uma evidência de que elas realmente são parecidas. É impossível afirmar ou negar o que quer que seja categoricamente. Benjamim, no entanto, tem certeza da relação que há entre elas: “Há sete dias Benjamim só faz perguntar pela filha de Castana Beatriz, o que é tarefa bastante abstrata, por lhe faltar seu nome” (p. 35). Ou seja, ele não só acredita que elas são parecidas; vai muito adiante, afirmando que Ariela é filha de Castana.

É uma conclusão completamente insana, sem nenhuma lógica, que só poderia ter saído da imaginação de um sujeito como Benjamim. Porém, o narrador lança essas informações como se fossem reais. A frase transcrita acima é um exemplo disso. O que está dito ali é percepção exclusiva de Benjamim, embora esteja colocado muito sutilmente no texto como se fosse verdade. Só que, algumas páginas antes, temos a seguinte passagem:

Passada a comoção da descoberta, Benjamim admite que as feições da moça hoje avistada não remetem de imediato a Castana Beatriz. Ele precisaria que Castana Beatriz o encarasse como o fez a moça no restaurante, e depois na galeria. 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 arrebatá-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 usurpar-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. Mas como em toda foto de pessoa com quem se partilharam momentos variados, sua figura termina por se locomover no tempo. Pela perspectiva de Benjamim, Castana Beatriz aproxima-se não no estúdio fotográfico, mas num corredor do tempo, e ao seu rosto de menina acrescentam-se outros rostos que ela iria adquirir anos depois. Passam-se sete anos pelo rosto de Castana Beatriz, durante o minuto em que Benjamim o contempla. 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, 2004, p. 23-25).

Esse parágrafo, que encerra o primeiro capítulo, pode ser interpretado como uma prova de que Ariela não tem absolutamente nada a ver com Castana. Ele mostra de que maneira Benjamim chegou à conclusão infeliz de que uma é filha da outra, e me parece claro que não há verdade alguma nas suas idéias. Vejamos a primeira frase novamente: “Passada a comoção da descoberta, Benjamim admite que as feições da moça hoje avistada não remetem de imediato a Castana Beatriz”. Se fizermos uma leitura bem cuidadosa e bastante realista, perceberemos que Ariela não é nem parecida com Castana. Mais adiante temos: “Pela perspectiva de Benjamim, Castana Beatriz aproxima-se não no estúdio fotográfico, mas num corredor do tempo, e ao seu rosto de

menina acrescentam-se outros rostos que ela iria adquirir anos depois”. É possível que não seja a primeira vez que ele reconhece Castana Beatriz no rosto de outras moças, porém, está claro que Benjamim se ressentiu pelo fato de estar velho: “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 usurpar-lhe a namorada”. A conclusão mais lógica, portanto, é a de que toda a história se desenrola a partir da imaginação de Benjamim, embora o narrador não afirme isso em nenhum momento.

E é possível identificar razões para a perturbação de Benjamim ao longo da narrativa, o que reforça o argumento anterior. Talvez a mais forte delas seja a questão da morte de Castana Beatriz, que Benjamim acredita ter causado, entregando-a aos militares na época da ditadura. Trata-se de um problema mal resolvido em sua vida. Outro fator que contribui muito para transtornar uma pessoa é a solidão. Benjamim é extremamente solitário. Isso também não é afirmado pelo narrador, porém ele nos conta que Benjamim chegou ao ponto de dar bom dia para a imensa pedra que enxerga de sua janela. Ora, quando o ser humano passa a conversar com objetos inanimados é porque não lhe resta mais ninguém. Todos temos necessidade de conversar, de dividir os problemas, de dar “bom dia” para alguém. Se não temos uma outra pessoa com quem conviver, falamos com o que quer que tenha uma presença forte em nossa vida, até mesmo uma pedra.

A causalidade, de que fala Anatol Rosenfeld, não existe em *Benjamim*, assim como em *Estorvo*. O romance não apresenta linearidade cronológica; o personagem principal, cujas experiências são compartilhadas intimamente pelo leitor como se fosse uma narração em primeira pessoa, é completamente perturbado e incapaz de raciocinar objetivamente; o narrador em terceira pessoa não configura propriamente um intermediário que organiza a seqüência de acontecimentos, como o narrador do romance tradicional. Portanto, é

impossível estabelecer “encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim” (ROSENFELD, 1976, p. 84).

Dessa maneira, podemos dizer que o narrador de *Benjamim*, assim como em *Estorvo*, apesar de apresentar características aparentemente tradicionais, não pode ser classificado como tal. Sua proximidade com a subjetividade de Benjamim não permite que seja reduzido a um mero intermediário no romance. O mundo de Benjamim é tão complexo quanto o do protagonista de *Estorvo*. E claramente não estamos diante de um sujeito que age “como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (ADORNO, 2003, p. 59). Adorno afirma que no romance tradicional a distância estética entre o comentário – a narração – e a ação propriamente dita era fixa. Já no romance contemporâneo, “ela varia como as posições de uma câmara de cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 59).

Assim é o narrador de *Benjamim*, um narrador que vai nos guiando por diferentes esferas da vida do protagonista, com mais ou menos proximidade, superpondo ações presentes a lembranças do passado; realidade e imaginação. Tudo isso sem expressar certezas categóricas nem explicações racionais sobre coisa alguma. Temos de estar atentos à ação propriamente dita, à maneira de agir e pensar de Benjamim, para podermos entender as razões que o levam a um comportamento tão patético. E temos, ainda, de ter a noção de que os fatos reais e as alucinações de Benjamim recebem o mesmo tratamento literário e têm o mesmo grau de evidência, usando as expressões que Schwarz usou ao falar de *Estorvo* (SCHWARZ, 1999), o que exige muito mais do leitor do que uma narrativa em que tudo o que está sendo contado corresponde tal e qual à realidade, e em que os fatos imaginados não são camuflados de falsa veracidade.

Budapeste

Voltando à narrativa em primeira pessoa, *Budapeste* traz uma reflexão sobre a fragmentação do indivíduo num mundo desprovido de ordem e valores. Assim como em *Estorvo*, o narrador é um sujeito abalado pelas circunstâncias da vida e conta sua história sem a pretensão de reproduzir a realidade objetiva literalmente. O terceiro romance de Chico Buarque é, também, um mergulho na experiência individual do seu protagonista. Podemos ainda nos apropriar das palavras que Anatol Rosenfeld usou para descrever o grande romance de Marcel Proust, as mesmas que citamos para comentar a narração de *Estorvo*, anteriormente: “o mundo já não é um dado objetivo e sim uma vivência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade” (ROSENFELD, 1976, p. 92).

De fato, o tempo tem um papel fundamental na narração de *Budapeste*. Não há ordem cronológica, mas no primeiro capítulo, intitulado “Devia ser proibido”, temos condensada uma boa dose de informações a respeito do personagem principal. Sabemos como e por que ele foi parar em Budapeste; notamos o seu fascínio imediato com a língua húngara; podemos concluir que ele vive no Rio de Janeiro e tem uma esposa; e percebemos, ainda, que ele acaba construindo uma outra vida na Hungria, ao lado de Kriska, que não é a sua esposa. Ou seja, o capítulo que inicia o romance nos proporciona uma visão panorâmica sobre a história que será contada em maiores detalhes nas páginas seguintes.

A não-linearidade da narrativa é algo que chama a atenção, pois, embora já tenha aparecido nos romances anteriores, acentua-se muito em *Budapeste*. O desenrolar do enredo se dá de forma completamente fragmentada, não seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos. Fatos

citados em determinada parte do romance muitas vezes só vêm a ser explicados ou detalhados muitas páginas adiante. A cena inicial, em que José Costa fala sobre o constrangimento que Kriska o faz sentir, tirando sarro quando ele diz ‘aí estou chegando quase’, aparece novamente no terceiro capítulo, no qual ele narra com detalhes sua primeira estadia voluntária em Budapeste, sobre a qual já tínhamos conhecimento desde o início do livro.

Diz Anatol Rosenfeld:

Sabemos que o homem não apenas vive “no” tempo, mas que *é* tempo, tempo não cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. [...] Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas (ROSENFELD, 1976, p. 82).

A ausência de seqüência cronológica do romance, que começa num momento em que boa parte da história já tinha acontecido, evidencia que a consciência humana não guarda momentos isolados, mas sim momentos que se interpenetram, de maneira que passado, presente e futuro se confundem. Assim, embora José Costa, o narrador e protagonista de *Budapeste*, esteja narrando uma história que aconteceu linearmente, é impossível para ele contá-la da mesma maneira – primeiro o início, depois o meio e então o final – uma vez que agora a totalidade da experiência já está contida também nos primeiros momentos. Quando ele decide reviver fatos passados através da escrita, já não há mais como separá-los e ordená-los cronologicamente, já que a sua consciência é uma totalidade.

Portanto, o livro não se caracteriza por ser linear, mas sim por ser circular, assemelhando-se a *Estorvo* e *Benjamim*. O romance começa e termina

em Budapeste, porém José Costa se alterna entre esta e o Rio de Janeiro a cada capítulo. Ele vai e volta aos mesmos lugares durante toda a história, sem se encontrar definitivamente em nenhum deles. E o interessante é que o narrador nos conduz pelas ruas de Budapeste da mesma forma que nos faz enxergar as meninas andando de patins pelo calçadão de Ipanema.

Ocorre em *Budapeste* algo que não ocorre em *Estorvo* e nem em *Benjamim*: enumerações de palavras, coisas, acontecimentos aparentemente desconexos, mas que acabam fazendo sentido e estabelecendo um ritmo mais dinâmico de narrativa e, conseqüentemente, de leitura. Vejamos uma cena para ilustrar essa questão:

Nas primeiras aulas me fazia passar sede, porque eu falava água, água, água, água, sem acertar a prosódia. [...] Mas antes de fixar e de pronunciar direito as palavras de um idioma, é claro que a gente já começa a distingui-las, capta seu sentido: mesa, café, telefone, distraída, amarelo, suspirar, espaguete à bolonhesa, janela, peteca, alegria, um, dois, três, nove, dez, música, vinho, vestido de algodão, cócegas, maluco, e um dia descobri que Kriska gostava de ser beijada no cangote (BUARQUE, 2003, p. 46).

Através da seqüência de palavras que o personagem de José Costa aprendeu podemos perceber perfeitamente como a intimidade dele com Kriska foi aumentando gradativamente, até chegar ao ponto em que ele descobre os gostos mais secretos dela. Ele começa citando palavras banais, que poderiam ser ditas em encontros corriqueiros entre quaisquer pessoas. A seguir, surge um espaguete, mostrando que possivelmente tiveram a oportunidade de fazer uma refeição juntos, o que se reforça com a música e com o vinho. O vestido de algodão, as cócegas e o maluco já evidenciam uma proximidade maior do que a que deve existir entre um aluno e sua professora. E então ele descobre que ela gosta de ser beijada no cangote.

Na narração de sua primeira aula de húngaro também há um exemplo interessante:

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

É possível visualizar claramente o passeio dos dois personagens por Budapeste, os lugares nos quais entraram, o que comeram, o que beberam. Sabemos onde começou e onde terminou um passeio de uma tarde inteira, com direito a detalhes, em uma única frase. Novamente, é a seqüência das palavras colocadas pelo narrador que nos permite perceber isso.

Logo após essa cena, após um longo momento de silêncio devido à falta de objetos a serem apontados por Costa, temos mais um caso significativo de enumeração de palavras:

E uma boa meia hora permanecemos assim, olhando as cinzas no cinzeiro, porque eu não tinha como apontar as coisas que me passavam pela cabeça, minha mulher em Londres, as meninas de patins em Ipanema, a risada fina do meu sócio, o olho azul do meu cliente sem pestanas, o homem que escrevia em mulheres, os escritores anônimos em Istambul, as meninas de patins em Ipanema, minha mulher em Londres (BUARQUE, 2003, p. 61).

Sem que o narrador precise dizer explicitamente, nos fica evidente cada aspecto de sua vida que o está perturbando nesse momento. Não são palavras aparentemente aleatórias como nos casos anteriores, são fatos dos quais já temos conhecimento. Porém, a colocação desses fatos nessa ordem, e a repetição que temos no final, sugerindo um fluxo circular de pensamento, demonstram o incômodo que eles estão causando.

Essa estratégia, sem dúvida, nos poupa um bom número de páginas no romance. Se o narrador fosse contar cada uma dessas coisas que podemos inferir a partir das enumerações presentes no livro em frases correspondentes ao padrão da língua portuguesa (com sujeito, verbo e complemento), *Budapeste* com certeza seria um livro muito mais volumoso. O que quero mostrar com isso é que a fluência da narrativa, a rapidez com que a história é contada é, em grande parte, gerada por esse recurso.

Um outro ponto comum entre os livros é a mistura de fatos imaginados em meio à narrativa. Em *Budapeste* isso não é tão forte quanto nos outros romances, mas há uma cena específica em que isso ocorre que mostra que José Costa, assim como os protagonistas dos outros dois romances, também não goza de perfeita saúde mental. É uma passagem extensa, mas que vale a pena ser transcrita para exemplificar o que explicarei em seguida:

Tomei um banho pelando, fiz a barba no chuveiro, aos poucos para mim ficava claro que o alemão me havia procurado na agência a fim de me contemplar com seu livro. Informado de que eu estava no exterior, pediu meu endereço ao Álvaro, que o forneceu inadvertidamente, pensando noutras coisas. Em vez de remeter o volume pelo correio, descrente que era de nossos serviços públicos, decidi levá-lo em pessoa a seu destino; queria estar seguro de que o livro chegaria às mãos do homem cuja generosa literatura lhe atribuíra palavras e pensamento que seu espírito jamais conceberia. [...] Sucedeu porém que, ao ser recebido por uma mulher de trinta anos, saia branca plissada e

blusa sem mangas, cabelos castanhos, olhos negros, pernas e braços morenos, na sala varrida pelo sol poente, sentiu súbito desejo de se vingar do homem generoso. Apresentou-se: Kaspar Krabbe, de quem vós já deveis ter ouvido falar, menos por autor muito publicado na Alemanha, que por amigo de vosso ausente marido José. Aí o semblante da mulher esmaeceu, seus olhos perderam o brilho, sua pele se acinzentou, uma sombra encobriu-a por inteiro; na luz do terraço apareceu outra mulher, parelha àquela como dama do mesmo baralho, porém de naípe superior. [...] Propôs um drinque, solicitou à outra que providenciasse o gelo e lastimou não ter acesso à sua literatura no original. Passou por ele, a saia de tenista, abriu uma arca no canto da sala, apanhou uma garrafa de uísque precioso. A essência do estilo se dilui até nas melhores traduções, falou com voz cantante, no momento em que a outra chegava com o balde de gelo. [...] Não seja por isso, disse Kaspar Krabbe, e sacou do envelope *O Ginógrafo*, sua primeira criação em língua portuguesa. Livro que gostaria de presentear à senhora Costa, à moda das gentes de Hamburgo, oferecendo uns poucos trechos para sua apreciação, como se dá a provar um bom vinho. Pôs-se de pé, leu não mais que duas páginas preliminares, e ao fazer menção de se despedir, ouviu da esposa de José Costa: não se vá, por favor, desejamos mais e mais. [...] Já sem enxergar o texto, Kaspar Krabbe o declamava de memória com desembaraço, e um segundo antes da escuridão completa pôde ver os lábios entreabertos da esposa de José, uma lágrima no canto do olho esquerdo, o copo com gelo na mão direita, as pernas dobradas no sofá, ocupando o assento da outra dama; da outra dama, soube que se retirava pelos passos no carpete e o suave bater da porta. E prosseguiu Kaspar Krabbe em seu recital, o dedo com saliva virando as páginas e as percorrendo, como se pelo tato localizasse cada parágrafo, frase, vírgula, e a cada vírgula se ouvia da esposa de José um respiração intensa; era flagrante que, apesar de esposa de José, aquela era uma mulher abandonada, e antevendo-a em seus braços ao final da leitura, Kaspar Krabbe acelerou o ritmo. A Vanda, com efeito, estava prestes a se entregar ao alemão, e eu teria preferido não continuar imaginado semelhante cena. [...] Possesso, Kaspar Krabbe saltou sobre a mulher sem se despir, deitou-a no sofá em

L e dessa forma a possuiu. Ao consumir o ato gritou palavras góticas, depois perguntou como era mesmo o nome dela, apalpou o paletó atrás de uma caneta e assinou a dedicatória com letras enormes, como escrevem cegos. E grafou Vanda com W, para atestar que por uma noite ela tinha sida Wanda, mulher de alemão; antes de bater a porta, teve a impressão de ouvir uma criança chorar no fundo do apartamento. Quanto à Vanda, não ouviu criança nem porta, largou o livro na cesta marajoara e adormeceu (BUARQUE, 2003, p. 84-87).

Essa é uma bela cena em que o personagem imagina toda uma história para explicar o fato de ter encontrado um exemplar do livro que escreveu pelo alemão numa cesta em sua casa. Algumas páginas adiante viremos a saber que nada disso aconteceu, mas ele narra como se tudo tivesse de fato ocorrido. E para enfatizar sua narração, pula da primeira para a terceira pessoa. Só nos damos conta do que ele está fazendo quando nos deparamos com a frase: “eu teria preferido não continuar imaginando semelhante cena”. Fica claro, assim, que José Costa de alguma maneira se sente culpado por ter abandonado Vanda, e que ainda nutre algum apreço por ela, mesmo que seja apenas atração física ou mero sentimento de posse, uma vez que ela ainda é sua esposa. E, além disso, parece evidente que Costa se encontra bastante perturbado com a reviravolta que está sofrendo em sua vida.

O narrador de *Budapeste*, assim como o de *Estorvo*, também pode ser classificado de diferentes formas na tipologia de Norman Friedman. Por ser um narrador em primeira pessoa, que não apresenta o ponto de vista de nenhum outro personagem, o primeiro impulso é de classificá-lo como *narrador-protagonista*. No entanto, as idas e vindas no tempo, a importância da ação dos personagens na compreensão da sua psicologia, e a “exclusão do autor” (cf. LEITE, 2001, p. 62), nos permitem incluir o narrador de *Budapeste* na categoria de *narrador-câmera*. E, ainda, por ser um exemplo de “expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a seqüência

lógica e onde parece manifestar-se o inconsciente” (LEITE, 2001, p. 68), podemos dizer que *Budapeste* utiliza a técnica narrativa do *fluxo de consciência*.

O fluxo de consciência, que é uma radicalização do monólogo interior, anula a distância entre o narrado e a narração, já que o narrador é substituído por uma voz que está envolvida diretamente naquilo que narra, apresentando seus sentimentos e emoções (cf. LEITE, 2001, p. 72). Dessa forma, anula-se também a causalidade, assim como vimos em *Estorvo* e *Benjamim*. De acordo com Rosenfeld, a causalidade é a base do enredo tradicional, que apresenta seqüência lógica de acontecimentos, narrados por um narrador que está do lado de fora da história. Em *Budapeste* também não há uma organização que nos permita definir o que é causa e o que é consequência. Na verdade, o acaso acaba por desencadear a maioria dos acontecimentos. José Costa por acaso recebeu um convite para um congresso em Melbourne; por acaso foi parar em Budapeste; por acaso ficou fascinado pela língua húngara; por acaso conheceu Kriska; e assim por diante. Simplesmente não há como identificar causas e consequências.

Adorno afirma que a técnica do monólogo interior é caracterizada pela fundação de um espaço interior que puxa o mundo para dentro de si. Assim, o mundo se torna a subjetividade do personagem que narra, e é visto através de um enfoque microscópico, que focaliza uma parcela, nunca um conjunto completo. E é por isso que o romance contemporâneo se caracteriza por personagens que não apresentam contornos firmes e claros, cujo caráter não pode ser descrito ao longo de um enredo em seqüência causal, cronologicamente linear (cf. ROSENFELD, 1976, p. 85). Em *Budapeste*, embora tenhamos espaços físicos bem definidos (Budapeste e Rio de Janeiro, basicamente), é o espaço interior de José Costa que nos absorve. É impossível traçar um perfil psicológico nítido, já que não conhecemos a sua personalidade

por inteiro. O que conhecemos é apenas a parcela que a sua lente microscópica nos permite enxergar, e corresponde às emoções momentâneas do personagem.

A duplicidade que permeia o romance também nos coloca em face a uma questão intrigante, já que a autoria é posta em dúvida. Temos José Costa e Zsoze Kósta; Rio de Janeiro e Budapeste; *O ginógrafo* e *Budapest*. Temos uma narração dentro da narração. Dessa forma, teríamos dois narradores em primeira pessoa, duas subjetividades, dois espaços interiores, duas consciências perturbadas. E para complicar, José Costa é um *ghost writer*, escreve ensaios, artigos e autobiografias sob encomenda. Ou seja, narra a história pessoal de outras pessoas, como a autobiografia do alemão Kaspar Krabbe, *O ginógrafo*. Zsoze Kósta é o autor de *Budapest*, que na verdade é a biografia de José Costa escrita por um outro *ghost writer*. Em outras palavras, a subjetividade de José Costa não é a única que compõe Budapeste, pois ele não é o único narrador do romance.

Adorno diz:

De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopéias compartilham com toda a arte contemporânea a ambigüidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de arte que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono (ADORNO, 2003, p. 62-62).

O mundo contemporâneo não é um mundo pleno de sentido; pelo contrário, é um mundo caótico, de valores distorcidos, em constante transformação, em que o progresso proporcionado pelo próprio homem muitas vezes é uma ameaça à sua tranquilidade. Nesse contexto, o indivíduo não pode mais ficar acomodado, é necessário que cada um também esteja em constante transformação e aprimoramento para que não seja atropelado pela avalanche do mundo moderno. Tudo isso resulta na “desmontagem da pessoa humana” (cf. ROSENFELD, 1976, p. 86), que não consegue mais se enxergar como sujeito integrado numa sociedade organizada e com valores morais e éticos. O homem moderno vive num mundo de aparências e precisa se adaptar a ele. Dessa forma, o livro de Chico Buarque é uma espécie de “épica negativa” que nos mostra em sua forma a fragmentação do indivíduo.

A questão proposta por Rosenfeld poderia perfeitamente ser colocada a respeito de *Budapeste*: “Não se refletiria essa experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da própria consciência?” (ROSENFELD, 1976, p. 86). O autor Chico Buarque dá voz a outras consciências para revelar o seu desencantamento do mundo. A realidade é poderosa demais (cf. ADORNO, 2003, p. 63) para ser transfigurada em imagem, em aparência, em impressões. O narrador tradicional, que tinha a pretensão de imitar a realidade, não dá conta das transformações inevitáveis. O romance contemporâneo reflete a desintegração da identidade da experiência e da vida articulada e contínua em si mesma (cf. ADORNO, 2003, p. 56). Portanto, a postura do narrador é a postura de um sujeito cuja experiência subjetiva é exposta e compartilhada intimamente com o leitor. Perspectivas borradas e pessoas fragmentadas são traços contemporâneos que caracterizam os três romances de Chico Buarque, mas que em *Budapeste* são levadas ao extremo.

Os narradores de *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*, são, portanto, anti-realistas, na medida em que não pretendem reproduzir a realidade de forma objetiva, evitando, assim, o equívoco de criar um mundo ilusório. Chico Buarque, como romancista contemporâneo, parece ter consciência de que “quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre sua pretensão e o fato de não ter sido assim” (ADORNO, 2003, p. 58-59). Dessa forma, os três romances apresentam, cada um à sua maneira, uma visão não-perspectívica sobre o homem frente a um mundo de conflitos, alienação e total desintegração da sociedade e da experiência individual.

CAPÍTULO II

O PERSONAGEM

Lucien Goldmann, em texto sobre a *Teoria do Romance* de Georg Lukács, afirma que a forma de romance que o húngaro estuda é caracterizada pela existência de um *herói problemático*, que está em busca de *valores autênticos* num *mundo degradado*. Segundo ele, o romance é caracterizado pela ruptura insuperável entre o herói e o mundo, e possui uma natureza dialética: está situado entre o pólo da ruptura radical, que caracteriza a tragédia ou a poesia lírica, e o da ausência de ruptura ou ruptura accidental, que caracteriza a epopéia ou o conto. A semelhança entre o herói e o mundo está no fato de ambos estarem degradados em relação aos valores autênticos, e a sua oposição está na diferença de natureza entre essas degradações (GOLDMANN, 1967, p. 8-9).

De acordo com Antonio Candido, os três elementos centrais do romance são o enredo e o personagem, que representam sua matéria; e os valores ou idéias, que representam seu significado. Candido diz ainda que “No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência, etc.” (CANDIDO, 2002, p. 54). O personagem é “o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, mas só adquire pleno significado no contexto” (CANDIDO, 2002, p. 55). Portanto, a organização estrutural do romance deve basear o estudo do personagem, uma vez que este não existe isoladamente.

Os três romances de Chico Buarque apresentam estruturas complexas e, portanto, personagens complexos. Ao longo deste trabalho procurarei me deter no estudo dos protagonistas, que, apesar de interagirem com diversos outros personagens em suas respectivas histórias, são essencialmente solitários e representam em si mesmos o conflito que gera a trama de cada um dos romances.

Estorvo

São poucas as informações concretas que temos a respeito do personagem principal de *Estorvo*. Sabemos que é um rapaz de classe média, aparentemente despreocupado com questões mais sérias, como conseguir um emprego e se manter nele. Sabemos, também, que tem mãe, irmã, cunhado e uma ex-esposa, que o pai já é falecido e que sua família possui um sítio, abandonado por todos há algum tempo. À primeira vista, alguém poderá dizer que essa lista representa uma boa quantidade de informação a respeito de uma pessoa. Porém, nos faltam informações básicas, como o nome ou a idade do personagem.

Candido diz que “não somos capazes de *abranger* a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa” (CANDIDO, 2002, p. 56). Em *Estorvo*, entretanto, temos mais dados para analisar a personalidade do que a configuração externa do protagonista. Obviamente não é possível fazer uma análise definitiva, mas, partindo das informações disponibilizadas na narração e da própria estrutura da obra, pode-se construir uma visão coerente, ainda que fragmentária, sobre o personagem.

É importante ressaltar que essa visão fragmentária sobre o personagem, diferente da visão que temos sobre os seres reais, é construída intencionalmente pelo escritor. Candido explica:

na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 2002, p. 58).

Portanto, as poucas informações concretas que temos sobre o narrador-protagonista de *Estorvo*, assim como o seu anonimato, são detalhes selecionados racionalmente por um escritor, que tem plena consciência do que está fazendo. O problema é que, no caso dos romances de Chico Buarque, nos vemos obrigados a lidar com detalhes muito abstratos, como pensamentos, delírios, sonhos, divagações. Assim, a tarefa de vir a conhecer o sujeito se torna ainda mais complicada.

Podemos encarar o anonimato intencional como uma maneira de preservar a identidade de uma pessoa, que poderia ser qualquer um de nós ou até mesmo uma representação de um grupo maior; trata-se, portanto, de um indivíduo perfeitamente verossímil. Entretanto, não podemos esquecer que ele pertence ao mundo da ficção, e que a ficção, necessariamente, apresenta uma certa lógica. Ou seja, “podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem, mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (CANDIDO, 2002, p. 59).

Voltemos à passagem do texto de Adorno já citada no capítulo anterior:

Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra soa como um mero “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim (ADORNO, 2003, p. 58).

Se um personagem não tem nome, não tem endereço, não tem idade claramente expressos, ele passa a ter um caráter menos ficcional do que um que apresente isso tudo. Ele passa a parecer mais pertencente à vida real; passa a parecer menos inventado. A omissão de informações que à primeira vista são essenciais para conhecer um personagem demonstra justamente um desapego ao realismo da exterioridade. Mergulhamos na interioridade do sujeito e assim temos acesso à sua personalidade de maneira mais autêntica. No caso de *Estorvo*, este recurso funciona muito bem. Veremos mais adiante que *Benjamim e Budapeste* não utilizam o anonimato, mas se afastam do “gesto do ‘foi assim’” de outras formas.

Citando Adorno novamente, o romance, desde sempre, teve como objeto o conflito entre os homens vivos e relações petrificadas (ADORNO, 2003, p. 58). Em *Estorvo*, essas relações petrificadas aparecem claramente na falta de proximidade que o protagonista tem com sua família. As relações familiares são conturbadas, mas não foram sempre assim. Parecem ter se deteriorado ao longo do tempo. Em breves passagens, notamos que essa, um dia, foi uma família estruturada, com um patriarca rígido:

Uma noite meu pai foi me buscar na rua, e já desceu impaciente, porque quando chegava em casa queria ver todo mundo lá dentro: “Qualquer dia eu entro e passo o ferrolho na porta!” Arrastando-me de volta pelo pescoço, cruzando o hall pela terceira vez seguida, com o locutor lendo o horóscopo, meu pai mandou o porteiro desligar aquela porcaria. E disse que

nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem (BUARQUE, 2004, p. 99).

Vemos, então, que não se tratava de uma família pobre. Pelo contrário. Moravam num edifício de classe média, com porteiro; o pai tinha uma educação que não lhe impedia de desrespeitar diferenças sociais e raciais e tentava segurar seus filhos com uma rigidez que já não condizia mais com a liberdade dos novos tempos. Sabemos que famílias como essa tendem a permanecer unidas, pelo menos até que o elemento central, responsável pela união, deixe de existir. Portanto, é bastante provável que a morte do pai tenha provocado a desestruturação dessa família.

A mãe mora sozinha no mesmo edifício do tempo em que o marido vivia. Temos alguns trechos que revelam um pouco de sua situação atual:

Ouçó tocar uma, duas, cinco vezes, telefone de casa de velho. Mamãe atende mas não fala nada, nunca fala nada porque acha vulgar mulher dizer alô. Eu digo “mamãe”, e posso senti-la colar o fone na orelha, para travar o tremor da mão esquerda. [...] Eu repito “mamãe”, mas também não tenho muito assunto [...] Mamãe não deve ter entendido que era eu, e pouco depois cai a linha (BUARQUE, 2004, p. 18-19).

Portanto, sabemos que sua mãe está velha e não goza de perfeita saúde. Preserva hábitos mais do que ultrapassados, o que comprova a hipótese de que pertence, ou pertencia, a uma classe social mais elevada. E o filho, nosso foco de interesse, tem plena consciência do comportamento da mãe, visto que é através de suas próprias palavras que ficamos sabendo de tudo. Isso é importante para nos mostrar a origem desse personagem, que tipo de educação ele teve e o que mudou a esse respeito: ele vem de uma família próspera, mas que hoje está decadente. Falarei sobre a questão social com mais profundidade

em seguida. Por enquanto, menciono aqui apenas por achar que isso também tem a ver com a personalidade desse “filho-família desgarrado” (SCHWARZ, 1999).

Sua irmã é o que chamaríamos em língua coloquial de “perua”. Esposa de um ricoço, mora num condomínio de luxo, tem jóias valiosas guardadas em uma caixa dentro do closet, tem um amante e sustenta o irmão sem fazer nenhuma objeção. Não notamos nenhuma demonstração de afeto entre os irmãos, mas sim uma relação superficial. Não há preocupação com os problemas e sentimentos alheios de nenhuma das partes. O fato de que ela dá dinheiro para o irmão não significa que ela tenha qualquer tipo de preocupação fraternal, mas apenas uma despreocupação com o dinheiro em si. Como já foi dito antes, o dinheiro não lhe fará falta alguma. E o irmão só aparece em sua casa com essa finalidade. É uma relação cordial, porém extremamente fria.

O estado de perturbação do personagem deve-se, em grande parte, a esse relacionamento esquisito que restou entre ele e seus familiares depois da morte do pai. Antigamente, o pai fazia questão de ter toda a família reunida à sua volta. Hoje, o pai já não existe mais, a mãe está isolada num apartamento sem nem atender ao telefone, e o único contato que o protagonista tem com a irmã é financeiro: ela sustentando a sua vagabundagem. Certamente não deve existir nada mais humilhante para um homem, ainda que ele não demonstre muita preocupação com relação a isso, e nem, muito menos, uma disposição para mudar sua situação de maneira efetiva.

Mais uma dose de humilhação é provocada pelo fato de que a mulher o abandona por não suportar viver ao seu lado a partir do momento em que percebe que ele é incapaz de se manter num emprego. Além disso, ela põe fim a uma gravidez por achar que seu marido não quer ter o filho. Agora, ela trabalha numa loja de shopping e não dá a mínima importância para o que está se passando na vida dele. Repele o ex-marido a cada tentativa de aproximação,

até o ponto de, de certa forma, bloquear a entrada dele em seu local de trabalho, levando-o ao extremo de esmigalhar a porta de vidro da loja.

É toda essa bagunça emocional que o leva ao desespero, a uma depressão profunda. Acredito que só esse diagnóstico explica a paranóia do personagem com relação ao desconhecido que vê através do olho mágico na primeira cena do romance, e sua conseqüente fuga para lugar nenhum. Esse personagem é alguém que já teve uma família estruturada e já foi casado; ainda por cima, sente-se e, de fato, é responsável pelo aborto que sua mulher faz, justamente quando estava se acostumando com a idéia de ser pai; e hoje não passa de um solitário. Está deprimido, num beco sem saída, e não tem uma pessoa próxima que o ajude.

Mesmo que não seja justificativa, é essa depressão que explica também o roubo das jóias de sua irmã. Trata-se de uma tentativa de solucionar sua vida. Os seres humanos em geral têm grande tendência a achar que, com dinheiro na mão, nem os problemas e nem a infelicidade existem. Nosso personagem, apesar de perturbado, é um ser humano normal. Num momento de angústia, tem uma atitude impensada, que acaba por agravar ainda mais sua situação. E isso tanto é verdade que sua solidão e sua depressão permanecem e atingem um estágio de brutalidade que desperta uma profunda piedade no leitor. Vejamos o último parágrafo do livro para exemplificar essa questão:

Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Ligarei para minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me adiantará seis meses de aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa de meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta de minha ex-mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e

fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar (BUARQUE, 2004, p. 152).

Ou seja, o livro começa com um personagem desesperado, desconfiando até de desconhecidos. E não devemos, de forma alguma, esperar que o final traga alguma esperança de solução para esse homem. Não chegamos nem perto de um final feliz. Sua situação é tão ou mais desesperadora no final quanto no início do romance. Sua trajetória, de certa maneira circular, uma vez que ele segue indo e voltando aos mesmos lugares, recorrendo às mesmas pessoas, é uma seqüência de infortúnios que atinge seu ápice nas últimas linhas do livro. Ao terminarmos a leitura temos a nítida impressão de que não existe a menor chance desse homem se recuperar dessa depressão, de se livrar dessa angústia que o perturba. Ele continua contando com a caridade alheia para sobreviver, e, por outro lado, nos é claro que essa caridade já não existe mais, se é que um dia existiu.

A realidade em que o personagem principal de *Estorvo* está envolto é tão brutal quanto a realidade que vemos nos jornais todos os dias. Mas seu mergulho na angústia, que é a sua maneira de enfrentar o problema, é muito particular. Apesar de não termos dados realmente concretos, temos algumas informações significativas sobre sua família; sobre o tipo de vida que costumava levar e agora não existe mais; e, o mais importante, vemos o quanto tudo faz muita falta a ele; a solidão que o toma é muito evidente.

Dessa forma, podemos afirmar que seu estado debilitado não é, de maneira nenhuma, gratuito. Ninguém sofre tanto se não tiver um sério motivo para isso. O grande problema é que, embora seja clara a sua insatisfação com relação aos rumos que as coisas vão tomando, não notamos um esforço efetivo para mudar suas condições de vida. Notamos seu desejo de sair da solidão, de

ter alguém com quem contar, mesmo que seja uma pessoa que viu na rua, numa das passagens mais horríveis da história:

Reconheço o sujeito magro que desce a serra. Avistá-lo ali, não sei por que, enche-me de um sentimento semelhante a uma gratidão. Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal; encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça. [...] Estou a um palmo daquele rosto comprido, sua boca escancarada, e já não tenho certeza de conhecê-lo. Na verdade conheço-o apenas pela camisa quadriculada, e é a camisa que abraço com força e agarro e esgarço. Recebo a lâmina na minha carne, e quase peço ao sujeito para deixá-la onde está; adivinho que à saída ela me magoará bem mais que quando entrou. Ele empurra meu peito para desentranhá-la, e some na ribanceira que dá noutras bandas (BUARQUE, 2004, p. 151-152).

Temos aí uma cena chocante, que representa o auge do transtorno desse homem e, provavelmente, o fim de uma trajetória que começou de maneira esquisita, com ele fugindo de um desconhecido, e termina com ele indo ao encontro de outra pessoa que não conhece e acaba por feri-lo irremediavelmente. Talvez tudo isso possa ser interpretado como um forte grito de socorro que, infelizmente, não foi e não será ouvido.

Percebemos, então, que não só suas relações familiares são petrificadas, mas sua relação com o mundo está petrificada. Esse homem não consegue estabelecer nenhum tipo de diálogo com qualquer pessoa, e por isso acaba numa auto-alienação que, no fim das contas, é a própria essência do personagem. Esta é a sua linha de coerência: é um homem que foi se afastando pouco a pouco de cada pessoa que fazia parte de sua vida, até chegar à solidão total e à incapacidade de comunicação com o mundo exterior. E isso é perceptível através da própria estrutura circular da narrativa e das informações que podemos captar em meio às alucinações e devaneios do personagem.

Goldmann afirma:

Assim, o romance, no sentido que lhe emprestaram Lukács e Girard, seria um gênero literário no qual os valores autênticos, tema permanente de discussão, não se apresentam na obra sob a forma de personagens conscientes ou de realidades concretas. Esses valores existem apenas em forma abstrata e conceptual na consciência do romancista, onde se reveste de um caráter *ético* (GOLDMANN, 1967, p. 14).

Assim, com toda a sua angústia, inquietude e perturbação, o protagonista de *Estorvo* é um bom representante do *herói problemático*, como podemos ler na *Sociologia do Romance*. Sua busca por valores autênticos num mundo degradado não se completa, e uma possível tomada de consciência a esse respeito indica, ainda que pareça paradoxal, o fim da sua trajetória. *O caminho começou, a viagem terminou* (GOLDMANN, 1967, p. 14).

Benjamim

A respeito de Benjamim, temos uma descrição interessante feita por José Castello: “Benjamim, o iludido, o sujeito perdido entre miragens, que desconhece até o chão escorregadio que pisa” (CASTELLO, 2004, p. 75). Resumindo seu caráter em uma única palavra, Benjamim é uma figura patética. 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; e vai aumentando até chegar à piedade, no sentindo mais profundo da palavra, quando a tristeza e a solidão dele se tornam inquestionáveis e justificam boa parte das suas atitudes adolescentes.

No primeiro capítulo temos um curioso relato sobre Benjamim:

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. O equipamento mostrou-se tão providencial quanto um pente de bolso, e a partir daquele dia a vida dele tomou outro rumo. Benjamim passou a usar topete, e nas pendengas em que antes se descabelava, certo de estar com razão, mantinha agora um sorriso vago e deixava o adversário a gesticular de costas para a câmera. Com isso ganhou prestígio e beijou na boca muitas garotas, cujos ombros, orelhas e rabos-de-cavalo foram imortalizados em suas películas. O acervo de Benjamim também guarda dublagens de cantor de jazz, saltos de trampolim, proezas no futebol, brigas de rua em que sangrou ou se saiu bem e a sua estréia no sexo com uma senhora de idade (trinta anos, trinta e um, trinta e três), quando ele quase estragou a cena ao olhar para a lente. Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa. Era tarde: a câmera criara autonomia, deu de encarapitar-se em qualquer parte para flagrar episódios medíocres, e Benjamim já teve ganas de cobrir o rosto no meio da rua, ou de investir contra o cinegrafista, à maneira dos bandidos e dos artistas principais. Hoje ele é um homem amadurecido e usa a indiferença como tática para desencorajar as filmagens. Mas quando entra enfim no Bar-Restaurante Vasconcelos, ainda o incomoda a suspeita de uma câmera talvez acoplada ao bico do ventilador de longas pás que gira no teto. Benjamim não pode ignorar que, daquele improvável ponto de vista, os fregueses circulariam sentados num carrossel, e ele próprio seguiria num redemoinho até o centro do salão, faria piruetas, daria ordens ao garçom como a um satélite e fugiria às tontas para o banheiro (BUARQUE, 2004, p. 7-8).

A citação é longa, mas é importante porque em um único parágrafo temos informações que abrangem desde a adolescência até o surgimento dos primeiros fios de cabelo branco. A estranha sensação de estar sendo filmado o persegue e o incomoda desde a juventude e, então, tomando de empréstimo as palavras de José Castello, Benjamim “passou também a ‘filmar’ os outros, a

registrar uma a uma as imagens do mundo e a conceber a existência humana como um filme. Em outras palavras: equiparou-se a seu perseguidor, ou melhor, se tornou, ele também, um perseguidor” (CASTELLO, 2004, p. 76). Ou seja, Benjamim é incapaz de encarar a realidade, a não ser através da câmera invisível. A realidade precisa ser envolta numa atmosfera de fantasia e imaginação para que possa ser vivida pelo personagem. Quando achou que estava maduro o suficiente para se livrar desse hábito, não havia mais meios de mudar.

Assim como em *Estorvo*, em *Benjamim* também parece mais fácil apreender os traços de personalidade do que os traços físicos do personagem, contrariando a proposição de Antonio Candido (CANDIDO, 2002, p. 56). Não temos muitos detalhes sobre a aparência de Benjamim, mas, embora também não haja descrições sobre sua personalidade, podemos interpretar seu perfil a partir da sua forma de atuar na história.

Benjamim se considera um homem maduro, como se cabelos brancos bastassem para conferir maturidade a quem quer que seja. A sua maneira de agir é a mesma tanto na adolescência quanto na fase adulta. É claro que a sua história tem um peso enorme, que faz dele um homem só, triste e melancólico, como não poderia ser na época em que era modelo fotográfico e beijava muitas garotas pela praia. Todavia, sua atitude em relação a Ariela revela um garoto, que de amadurecido não tem mais que o tom grisalho dos cabelos.

Ao contrário do que temos em *Estorvo*, em *Benjamim* não há grandes referências sobre a família do personagem principal. Temos uma gama de personagens estranhos, como Aliandro Esgarate, o agente publicitário G. Gâmbolo, o vendedor de carros Zorza, o dono de imobiliária Doutor Cantagalo, Castana Beatriz, seu amante, seu pai, a própria Ariela Masé e Jeovan, que acaba tendo um papel importante no desfecho do romance. Todos personagens interessantíssimos e com nomes que parecem retirados de uma novela

mexicana. Mas não sabemos nada de importante sobre os pais de Benjamim, nem sobre possíveis irmãos, tios, etc. Talvez a explicação para isso seja o fato de que as relações familiares não são relevantes para a compreensão de *Benjamim*. Ou, ainda, é possível que sejam omitidos os dados sobre a sua família numa tentativa de reforçar a solidão do personagem.

A meu ver, é essa solidão que justifica a estupidez de Benjamim. Não acredito que ele seja maluco, doente, nem nada parecido. Há argumentos no próprio texto que nos fazem ver que estamos diante de um sujeito profundamente descontente, mas que tenta não parecer triste até para si mesmo. A relação dele com a Pedra do Elefante é uma prova disso. É para a pedra que ele diz “bom dia” todas as manhãs quando abre a janela. Então, o que ocorre com Benjamim é que ele é triste e descontente por não ter sequer uma pessoa que lhe faça companhia, porém não é uma pessoa depressiva, no sentido mais atual da palavra. Isso porque, ao contrário das pessoas deprimidas, que simplesmente perdem a vontade de viver e não fazem nada para sair da situação, Benjamim procura incessantemente, à sua maneira, uma saída.

O problema é que a saída que ele procura nunca será o remédio para a sua melancolia: Benjamim busca reviver o passado. A sensação que temos é de que ele coloca na cabeça que Ariela é filha de Castana numa tentativa de corrigir os erros que cometeu no passado; erros esses que lhe fazem sentir angustiado e culpado mesmo passados muitos anos. Ele mergulha, então, em lembranças que só servem para deixá-lo mais e mais perturbado. Assim, o que deveria ser o remédio acaba por piorar cada vez mais as coisas.

Ariela não tem relação alguma com Castana Beatriz. Toda a história se desenrola a partir da imaginação de Benjamim. O livro pode dar margem a interpretações diversas, mas existe um trecho que comprova isso. Transcrevo abaixo parte dele para confirmar essa idéia:

Nada garante que Ariela seja filha de Castana Beatriz. Benjamim pára de estalo no meio-fio, como que tropeçando na conjectura de que uma e outra sejam estranhas. Que Castana Beatriz engravidou é certo, mas ele 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, considerado 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, 2004, p. 132).

Esse é o momento de maior lucidez que Benjamim apresenta em todo o romance. É nessa única passagem, sutil e propositalmente colocada pelo narrador, que podemos ver que Benjamim, de fato, sabe que não há absolutamente nada de concreto que comprove a relação entre as duas moças. Há outros momentos em que podemos perceber, menos claramente do que no trecho acima, indícios de que a relação entre as duas mulheres nunca existiu senão na imaginação do velho Benjamim. Por exemplo:

Benjamim tem a impressão de que, desde a última vez em que abriu aquela pasta, o tempo afetou Castana Beatriz mais do que durante os anos todos em que ela esteve ali reclusa. Volta a observá-la, [...] e ao contrário do que aconteceu um mês atrás, custa a reconhecer em Castana Beatriz algum indício de Ariela. Ariela, entretanto, que Benjamim traz fresca na memória, continua sendo o retrato da mãe em movimento. Teria se apropriado dos traços de Castana Beatriz um a um, como uma noiva que, ao deixar a casa materna, carrega as peças de sua predileção [...]. E hoje, Castana Beatriz apenas vagamente lembra Ariela, como uma casa de Ariela sem Ariela e as coisas dela (BUARQUE, 2004, p. 110).

Não podemos nos deixar enganar quando lemos frases do tipo “Ariela continua sendo o retrato da mãe”. Esse é, exclusivamente, o ponto de vista de Benjamim. Todo o resto do parágrafo nega a idéia de que Ariela é filha de Castana Beatriz. E Benjamim parece fazer questão de mergulhar nessa ilusão:

No momento Benjamim tem a clara noção de que seu futuro está amarrado. [...] Seu futuro enrola-se como corda na cravelha da guitarra, que um guitarrista neurótico torcesse em demasia, estirando, esgarçando e arrebrandando a corda no extremo oposto. No extremo oposto está o passado de Benjamim, onde Castana Beatriz é soberana, e o passado de Benjamim com Castana Beatriz ricocheteia a esmo. Não podendo se desatrelar do futuro, resta a Benjamim o consolo de que com Castana Beatriz, tudo é remediável (BUARQUE, 2004, p. 54).

Benjamim está preso à ilusão de que a Castana Beatriz do passado, que já está morta e enterrada, é a pessoa que vai salvar o seu futuro. Poderíamos, então, dizer que ele não pensa que Ariela é filha de Castana, mas sim a própria Castana Beatriz. Ora, parece claro, mais uma vez, que tudo é fruto da imaginação de um velho solitário, com tendências a paixões adolescentes. A simples idéia de que com Castana Beatriz tudo é remediável já denota a insegurança e a infantilidade do personagem.

Pensando novamente na definição de *herói problemático* proposta por Lukács, poderíamos chegar à conclusão de que Benjamim não se enquadra propriamente nela, uma vez que, à primeira vista, não parece que ele esteja em busca de valores autênticos, e, muito menos, não parece que ele reconheça o mundo em que vive como degradado, simplesmente porque ele não consegue enxergar a realidade que o cerca. Entretanto, o universo fantasioso que Benjamim acaba criando para dar prosseguimento a uma vida que já não tem

maiores objetivos é justamente a sua maneira de tornar sua realidade suportável.

O que ele faz não é se adaptar às novas condições impostas por toda sorte de mudanças ocorridas na sociedade, na cidade e em sua própria vida, mas sim trazer essas novas condições para a sua realidade pessoal, aquela que só existe no seu imaginário. Assim, quando Benjamim supõe que Ariela é filha de Castana Beatriz e passa a persegui-la pela cidade, podemos perceber que, no fim das contas, o que ele quer é uma chance de corrigir um possível erro do passado, transformando a realidade em fantasia, ainda que não seja uma atitude consciente.

Observamos, então, uma configuração de personagem bastante parecida com a que temos no primeiro romance de Chico Buarque. Assim como o protagonista de *Estorvo* pode ser pensado como “um filho-família vivendo como João-ninguém a caminho da marginalidade” (SCHWARZ, 1999), Benjamim pode ser pensado como um ex-modelo fotográfico que vivia rodeado de mulheres na praia e que agora tem de lutar contra o anonimato inevitável, solitário a ponto de conversar com a pedra que enxerga de seu apartamento. Essa situação o leva a um estado de perturbação mental que pode ser a explicação para a cisma de Benjamim com Ariela, e essa cisma é a causa de sua decadência completa.

Resumindo, Benjamim é um velho adolescente. Ou seja, um homem com uma carga de história pessoal bastante pesada, mas que não surtiu efeitos de amadurecimento. Nós, leitores, devemos ter muita cautela para não cairmos nos truques da narração em 3ª pessoa e acabar aceitando as ilusões de Benjamim como verdades. Há indícios claros no texto de que nem tudo pode ser interpretado dessa maneira, por mais que o narrador faça tanta questão de se apropriar da forma de pensar do personagem principal.

Budapeste

Em *Budapeste*, a história de José Costa é uma reflexão sobre a fragmentação do ser humano. A duplicidade constante no romance evidencia um sujeito buscando a sua identidade em lugares completamente opostos, e não se encontrando em nenhum deles. Sua personalidade tem um quê de esquizofrenia, com lapsos bem marcados de lucidez; não sabemos se o que está sendo contado está realmente acontecendo, e a verdade é que chegamos ao fim do livro sem sabê-lo de fato. E, no entanto, não há dúvidas quanto à verossimilhança e autenticidade dos conflitos pessoais de Costa. Os motivos para a sua perturbação são perfeitamente plausíveis, e por mais esquizofrênica que sua história pareça, jamais poderíamos dizer que se trata de uma narrativa fantasiosa.

José Costa é uma figura patética tanto quanto Benjamim. Usando a expressão de José Miguel Wisnik, é um profissional-serviçal da imagem alheia. Álvaro, seu sócio na Cunha & Costa, a “fábrica de textos” criada depois de formados, já dispunha de seus serviços desde os tempos da faculdade de Letras, quando tinha seus trabalhos escritos pelo colega. O anonimato sempre foi o companheiro fiel de Costa, que nunca se opôs a isso. Pelo contrário: ele faz questão de manter a autoria dos textos em sigilo até para a sua esposa. O prazer pelo sucesso do texto em nome de outra pessoa, porém, não lhe impedia de sentir um “ciúme ao contrário”.

Aqui já podemos ter uma noção do caráter ambíguo do personagem e da sua relação confusa com a própria identidade. Ao mesmo tempo em que afirma que “estar em evidência era alguma coisa como quebrar um voto”, vemos claramente que a vaidade também faz parte de sua vida:

Anoitecia, e eu tornava a ler os fraseados que sabia de cor, depois repetia em voz alta o nome do tal sujeito, e balançava as pernas e ria à beça no sofá, eu me sentia tendo um caso com mulher alheia. E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto. Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valoriza minha discrição. E novos artigos me eram solicitados, e publicados nos jornais com chamada de capa, e elogiados por leitores no dia seguinte, e eu agüentava firme. Com isso a vaidade em mim se acumulava, me tornava forte e bonito, e me levava a chamar o office boy de burro, e me arruinava o casamento, porque eu chegava em casa e já gritava com a Vanda, e ela me olhava arregalada, não conhecia os motivos de eu estar assim tão vaidoso (BUARQUE, 2003, p. 18).

Assim, seu “sucesso” profissional o leva à ruína pessoal, uma vez que não pode dizer o que faz da vida nem mesmo para a mulher com quem divide a cama todos os dias. E, mais do que isso, seus ataques de “estrelismo”, que por si só não têm razão de existir, se tornam ainda mais inexplicáveis.

O estranhíssimo encontro anual de escritores anônimos, um paradoxo irônico e inteligente, já que representa uma oportunidade única de exibicionismo para profissionais cujas identidades devem necessariamente ser omitidas em qualquer outra ocasião, pode representar uma válvula de escape para José Costa. Ele um dia recebe o convite para o encontro em Melbourne e joga na “gaveta das coisas desimportantes”. Ironicamente, memoriza a data, pois esta coincide com o aniversário de Vanda. Após um desentendimento com a esposa, muda-se para o escritório, lembra-se do convite, pede licença para o sócio e embarca para a Austrália. Lá se depara com uma reunião “a portas fechadas, num hotel soturno”, que parece fugir completamente da primeira imagem que nos vem à mente quando pensamos num congresso. De uma lista de temas para debate que inclui desde ética até o advento da internet, resta

apenas uma série de depoimentos que lembra mais “uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas de anonimato” (p. 20). E é nesse ambiente que José Costa tem seus primeiros quinze minutos de fama, mesmo que esta seja restrita a um público anônimo. Devemos, então, ter muita atenção para a complexidade do enredo.

Costa se dá conta de que seu talento para escrever artigos por outras pessoas pode ser produto da manipulação de Álvaro quando adivinha cada palavra de um artigo escrito por um rapaz contratado e treinado pelo sócio:

Li a primeira linha, reli e parei, tive de dar o braço a torcer; eu não saberia introduzir aquele artigo senão com aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual. Cobri o texto com as mãos e fui removendo os dedos a cada milímetro, fui abrindo as palavras letra a letra como jogador de pôquer filando cartas, e eram precisamente as eu esperava. Então tentei as palavras mais inesperadas, neologismos, arcaísmos, um puta que o pariu sem mais nem menos, metáforas geniais que me ocorriam de improviso, e o que mais eu concebesse já se achava ali impresso sobre as minhas mãos. Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação (BUARQUE, 2003, p. 24).

Lendo uma cena como esta, temos a impressão de estar diante de um sujeito que padece de uma esquizofrenia muito forte; de uma demência que lhe afeta os sentidos de maneira bastante peculiar. Não nos parece verossímil que duas pessoas possam escrever o mesmo texto de maneira idêntica do início ao fim, sem tirar nem por. E no momento em que Costa se vê cercado de redatores que não só foram treinados para escrever como ele, mas se vestem como ele, usam óculos iguais aos dele, tosse como ele, e até fumam o mesmo cigarro

que ele, temos a sensação de que nosso protagonista enlouqueceu de vez. Está enxergando a si mesmo no corpo de outras pessoas. Mas a verdade é que José Costa não é capaz de admitir que essas outras pessoas atinjam o mesmo êxito que ele no único aspecto de sua vida em que é tido como gênio.

Talvez o maior fracasso de sua vida seja a relação com o filho, Joaquinzinho. Todas as tentativas de aproximação com o garoto são frustradas, e o menino praticamente não o reconhece quando ele resolve voltar de suas viagens para a Hungria. A proximidade que ele alcança com Pisti, o filho de Kriska, reforça ainda mais o seu fracasso como pai de família. Ele consegue ser melhor padrasto do que pai. Melhor amante do que marido, se é que este é o tipo de relação que tem com Kriska.

A língua tem um papel fundamental também nesse aspecto. O português é sua língua materna, e, portanto, ele a domina desde criança chegando à perfeição na idade adulta; o húngaro é a língua que se esforçou para aprender e dominar como se fosse, também, materna. E, no entanto, a relação que ele tem com Vanda e com Joaquinzinho, sua família brasileira, é caracterizada pela incomunicabilidade. Marido e mulher levam vidas em que um é mero coadjuvante na vida do outro, e o único elo de ligação entre eles, o filho, é o que acaba por detonar a bomba que os levaria à separação definitiva: é Joaquinzinho o responsável pela retomada definitiva da obsessão pela língua húngara, que Costa leva às últimas conseqüências. É só depois de constatar que o filho emitia sons do húngaro durante o sono (imitando o pai, obviamente) que ele se lembra do deslumbramento que havia apagado completamente da memória.

Já em Budapeste, a relação familiar que estabelece com Kriska e Pisti é muito mais saudável. Ele não só se comunica bem com ambos, como aprende com eles a falar a tão desejada língua. Como já foi analisado na parte anterior deste trabalho, a relação de Costa com Kriska se dá através da língua. Portanto,

a comunicação entre eles é inevitável. Mesmo após suas idas e vindas do Brasil, Costa acaba sempre sendo recebido na casa da família húngara, e é à medida que vai aperfeiçoando seu conhecimento acerca do magiar que sua relação com Kriska vai se aprofundando, dado o purismo lingüístico muitas vezes neurótico que caracteriza a moça. Pisti é muito mais próximo do que se poderia chamar de filho do que Joaquinzinho: gosta de Costa, conversa com ele, joga bola com ele. E enquanto Joaquinzinho demora muito mais do que o normal para começar a falar, Pisti é o extremo oposto.

Kriska e Vanda também formam um complexo inverso interessante. A começar pelo tipo físico: Vanda é a típica mulher brasileira, de pele morena, olhos escuros. Kriska é dona de um corpo tão branco como Costa nunca havia visto em sua vida. Vanda é apresentadora de telejornal. Kriska lê histórias para internos de um manicômio. A comunicação com Vanda é impossível, e com Kriska melhora a cada dia. Vanda toca sua vida, cuida do filho e não dá a mínima para os conflitos existenciais do marido. Kriska toma conta dele, lhe arruma emprego, cura-o da enfermidade causada pelo frio intenso da capital húngara, e permanece com ele até o final, mesmo depois de altos e baixos na relação.

Até os lapsos de lucidez que podemos identificar em José Costa, que ocorrem em dois momentos, mostram a indefinição da personalidade do personagem. O primeiro ocorre no Rio de Janeiro, em um baile de reveillon, em que Costa tem uma conversa definitiva com Vanda:

Estaquei afinal diante da Vanda e de Kaspar Krabbe, sentados lado a lado, cara a cara. Fiquei ali, de pé, balançando as pernas, vendo o alemão falar baixinho com a Vanda, e pela testa franzida, imaginei que lhe estivesse descrevendo seu doloroso processo de criação. Ainda aturei um bom tempo o brilho nos olhos da Vanda, sem perceber que minha mão se crispava, e a taça vazia que eu empunhava de repente se partiu. Os cacos

caíram aos pés do alemão, que nem assim parava de falar, e parecia remoer o mesmo assunto, sempre com aquela expressão compungida. [...] Agarrei seu pulso, levantei-a num repuxão, e ela ainda olhou para Kaspar Krabbe, que não mexeu uma palha. Saí pelo terraço com ela a reboque, ela aos tropeços por causa do salto alto. [...] Atrás do palco havia um corredor estreito, escuro, cheio de uns estojos pretos, como sarcófagos em forma de instrumentos musicais, e aquele era um canto tranqüilo, ideal para nós dois. A Vanda resistia, fincava pé, se agachava, e assim agachada eu a arrastei para aquela cova, onde já não brilhavam seus olhos, nem seu vestido, nem nada. Ali ela se pôs a espernear, decerto pensou que eu arrancaria sua roupa, que eu a espancaria e abusaria dela. Limitei-me porém a pôr a Vanda de pé, imobilizá-la com meu corpo, apertar seus quadris contra as tábuas do estrado, porque pretendia apenas estar um minuto a sós com ela. [...] Até que a orquestra em peso produziu um acorde seco, e antes que rebentassem aplausos, morteiros e gritaria, houve um átimo de silêncio. Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu (BUARQUE, 2003, p. 112).

Esse é o único momento em que José Costa se dá conta de que precisa explicar a Vanda o que está acontecendo em sua vida. Dar uma notícia, explicitar os motivos do seu comportamento anormal. Está claro que esta é a intenção dele, mas também está claro que o fato de Vanda estar tão encantada com o alemão em virtude de uma obra que na verdade é de sua autoria lhe causa um duplo ciúme: da obra e da mulher, que afinal de contas ainda é sua. Entretanto, tal é a sua dificuldade de se comunicar com a esposa que não consegue lhe dizer mais do que uma frase, que não serve para nada, nem para explicar tudo o que aconteceu e nem para reaproximar o casal.

O segundo lapso se dá depois do estrondoso sucesso de Zozse Kósta como escritor da autobiografia *Budapest*, de autoria do Sr..., na Hungria:

E uma noite, na cama, saltei sobre Kriska, atirei longe o livro, segurei-a pelos cabelos e assim quedei, arfante. O autor do meu livro não sou eu, queria lhe dizer, mas a voz não me saía da boca, e quando saiu foi para falar: é só a ti que tenho (BUARQUE, 2003, p. 169-170).

A cena é exatamente o inverso da cena do baile, com Vanda. No entanto, quando ele tenta dizer a Kriska que não é o autor de sua própria autobiografia, ele revela o que nós já sabemos. Kriska é a única pessoa que nutre um sentimento puro e verdadeiro por ele; é a única pessoa que o admira. É um lapso de lucidez porque, ao invés de contar em algo que provavelmente ela não acreditaria, ele opta, conscientemente ou não, por lhe falar do seu sentimento por ela. É um sentimento que vai muito além da atração física e do desejo de posse, como o que ele tem ou tinha com relação à esposa brasileira. É, talvez, um sentimento de gratidão, por tê-lo acolhido e amado mesmo após tantos altos e baixos. Até porque ele sabe que Kriska não seria ingênua a ponto de achar que ele teria mesmo escrito aquele livro, como podemos perceber no momento em que Costa o lê em voz alta, a pedido da mulher:

Tomei-o, suas folhas se soltavam em minhas mãos, eu não entendia por que precisaria ler um palavrório que ela já lera mais de trezentas vezes. Porém, numa obra literária deve haver nuances, disse Kriska, que só se percebem pela voz do autor. Sem querer ela me dava a deixa para lhe comunicar, de modo peremptório, que não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa. Ameacei arrancar meu nome daquela capa já meio manchada, untuosa, mas ao ver o sorriso plácido de Kriska, seus olhos caídos, sua pele quase transparente, tive pena de magoá-la. Ela decerto preferia seguir imaginando que fosse meu o livro que levava sempre junto ao peito. Era para ela muito lisonjeiro que um autor tão premiado, tido pelo venerando Buzanszky Zoltán como o último purista das letras húngaras, fosse este tipo selvagem que ela iniciara no idioma (BUARQUE, 2003, p. 172).

A sugestão de simultaneidade entre o que está lendo para Kriska e o que está acontecendo naquele momento é mais um dos traços de genialidade que identificamos em *Budapeste*. É mais um exemplo da duplicidade que permeia o romance. Tudo é duplo na vida de Costa. Rio de Janeiro e Budapeste. O Rio é o Rio das meninas andando de patins em Ipanema, mas é também o Rio onde Costa, escritor anônimo bem sucedido, não consegue se comunicar e nem aprofundar relações nem com o próprio filho. Budapeste, que ora parece cinza, ora amarela, é Buda e Pest. É o lugar onde encontra o conforto familiar, mas é também o lugar em que vai se tornar um best seller com um livro que não escreveu, ou seja, deixa de ser anônimo. Vanda e Kriska. Joaquinzinho e Pisti. *O Ginógrafo* e *Tercetos Secretos*. *Budapeste* e *Budapest*. Kaspar Krabbe e Kocsis Ferenc. Costa e Sr... . Costa e Kaspar Krabbe, depois que Costa também se torna um falso autor. José Costa e Zozse Kósta. Por toda história encontramos exemplos de ambivalências intrigantes que nos levam a refletir sobre o estado de consciência de José Costa. O que aconteceu de fato? O que é real e o que é fruto da imaginação ou da perturbação dele? São perguntas para as quais não achamos resposta. Nem é esse o propósito do romance, muito menos deste trabalho.

O que podemos dizer é que José Costa tem uma série de conflitos de ordens diversas: familiares, profissionais e particulares. A relação com a mulher, sua relação com a fama e com o anonimato, seu filho, a segunda família que passa a fazer parte de sua vida. Tudo mexe muito com seu estado psicológico. A obsessão com a língua húngara é um sintoma desse distúrbio. E é a causa de muitos dos seus problemas, mas também a solução da sua vida. Se seu destino é, de fato, assumir sua família húngara, morar em Budapeste e renegar completamente tudo o que construiu no Brasil, então está tudo resolvido, afinal Vanda prossegue com sua carreira de apresentadora de telejornal, e seu filho nem o reconhece, mesmo. Porém, é impossível afirmar

que Costa vai se conformar em ser Kósta e sossegar em Budapeste. Quando chegamos ao fim do livro, nos damos conta de que qualquer afirmação categórica sobre o destino do desnortado e fragmentado personagem de José Costa é ingênua e desnecessária. O que realmente importa é a sua trajetória.

Costa também pode ser considerado um exemplo de *herói problemático*. Suas idas e vindas do Rio de Janeiro para Budapeste, e vice-versa, bem como todos os percalços enfrentados por ele ao longo da história, nada mais são do que uma eterna busca por valores autênticos. A própria necessidade de anonimato revela um desejo por esses valores. Por mais que tudo tenha sido provocado por obra do acaso, e não com claras intenções do personagem, o simples fato de José Costa aceitar esse acaso e permitir que sua vida seja virada do avesso mostra que ele não estava satisfeito com sua vida anterior. E, assim como em *Estorvo* e *Benjamim*, a insatisfação com a atual realidade gera o desejo de mudança, que por sua vez significa, nos três casos, uma procura por novos valores, por uma nova realidade. E, nos três casos, novamente, a procura não é bem sucedida. A leitura dos três livros aponta para uma visão nada otimista sobre os valores do mundo atual.

Se o romance é caracterizado por uma ruptura entre o herói e o mundo, como sugere Lukács, *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste* são autênticos representantes do gênero. O protagonista de *Estorvo*, Benjamim e José Costa são heróis que não conseguem se adaptar ao que a vida lhes oferece e saem em busca de uma nova condição. Cada um à sua maneira, os três personagens são apresentados de forma fragmentada e agem, muitas vezes, de forma inesperada. Isso, no entanto, não prejudica a construção dos personagens, uma vez que “os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados” (CANDIDO, 2002, p. 56).

CAPÍTULO III

A SOCIEDADE

Para começar a falar da sociedade nos romances de Chico Buarque, vale lembrar as observações finais de Roberto Schwarz em seu ensaio *As Idéias Fora do Lugar*:

Sem avançarmos por agora, digamos apenas que, ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada em que imprevisível dormita a História que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados. São relações que nada têm de automático, e veremos no detalhe quanto custou, entre nós, acertá-las para o romance. E vê-se, variando-se ainda uma vez o mesmo tema, que embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia-a-dia, e sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente (SCHWARZ, 2003, p. 31).

Toda obra literária, de alguma forma, expressa a visão de mundo que seu autor tem a respeito do mundo em que vive, mesmo que este não seja um objetivo claro e definido. No caso dos romances de Chico Buarque, pode-se dizer que a representação da sociedade não é uma intenção consciente do autor,

uma vez que isso reduziria o valor artístico de sua literatura a mero panfleto político, mas torna-se inevitável na medida em que a criação do universo ficcional passa necessariamente pela experiência social real de quem escreve.

Tratando-se de literatura contemporânea, a análise da sociedade é especialmente complicada. Roberto Schwarz, ao falar Machado de Assis, tem a seu favor um distanciamento de cerca de cem anos. Estudar os livros de Chico Buarque, que marcam a transição do século XX para o século XXI, é um pouco mais complexo. Edu Teruki Otsuka, em livro intitulado *Marcas da Catástrofe*, comenta:

Há um conjunto de idéias, sentimentos, interesses, atitudes e hábitos mentais, fundamentados na vida material e na organização social geral, que caracteriza o nosso momento presente. À primeira vista, podemos sentir esse conjunto como um fluxo de aparência informe, difícil de apreender, especialmente porque estamos mergulhados nele por inteiro – o fluxo movimentado e incerto da vida contemporânea. Esses elementos, que constituem um todo complexo, fornecem ao escritor a matéria que elabora e ordena na produção da obra, de maneira consciente ou não. Com efeito, a literatura expressa e dá corpo não só aos dados visíveis do mundo e às idéias que nele circulam, mas também aos aspectos menos tangíveis de nossa experiência vivida (OTSUKA, 2001, p. 13).

A proximidade torna difícil a análise geral de qualquer situação. O distanciamento se faz necessário para que possamos ter uma visão global e, assim, chegar a conclusões sobre o conjunto. Logo, o estudo de obras literárias produzidas há poucos anos pode ser um problema quando o objetivo é apontar para uma visão panorâmica. Por estarmos completamente inseridos no contexto em que os livros foram produzidos, podemos sentir grande dificuldade em separar a experiência real da experiência da ficção.

Entretanto, como nos fala Otsuka na continuação de seu comentário:

esses elementos nunca são inteiramente informes; constituem, ao contrário, dados concretos da vida social, que, ao serem formalizados – formalização que a literatura reelabora a seu modo –, vão aos poucos configurando modalidades específicas de percepção da realidade e articulando novas maneiras de ver a nós mesmos e ao nosso mundo. No campo literário, isso implica a criação de novas técnicas e novas formas (OTSUKA, 2001, p. 13).

Assim, a literatura, fazendo uso dos fatos que constituem a vida social real, cria realidades específicas e nos apresenta, no campo da ficção, uma visão acerca do mundo em que vivemos, resultando em novas formas e técnicas.

Os três romances em questão nos proporcionam uma visão nada otimista sobre a sociedade brasileira. Tanto em *Estorvo* como em *Benjamim e Budapeste*, a realidade é desalentadora e até assustadora, em diferentes níveis. Vejamos cada caso separadamente.

Estorvo

O personagem principal de *Estorvo* provém de uma família de classe média. Sua irmã se casou com um milionário, que não parece ser uma pessoa muito honesta. Sua mãe, hoje solitária, preserva hábitos típicos de uma senhora que sempre levou uma vida confortável, como se pode perceber no seguinte trecho:

Antes de tocar a campainha, tento espreitar os movimentos da minha mãe. Se ela estiver no quarto, nem

adianta tocar que não escuta. Mas a esta hora ela já se levantou, já lavou o rosto, já esquentou o leite, misturou aveia, e o mais provável é que esteja sentada na bergère da sala, lendo uma revista de modas (BUARQUE, 2004, p. 100).

A família possui um sítio, para onde costumava viajar nos fins de semana. Abandonado pelos proprietários, o pequeno sítio foi tomado por bandidos que o transformaram numa espécie de QG da quadrilha, além de plantação de maconha. Os antigos caseiros permanecem lá, porém agora contaminados pela bandidagem reinante. Assim, o único lugar que poderia representar um tipo de refúgio para um personagem angustiado como o narrador de *Estorvo* foi também dominado pela contravenção. Schwarz analisa: “no reservatório das virtudes antigas não há mais água limpa” (SCHWARZ, 1999, p. 180).

A ex-mulher é uma pessoa possivelmente proveniente de uma família não muito rica, e luta para subir na vida. Trabalha como vendedora numa boutique do shopping e não tem mais paciência com os desajustes do ex-marido. Esse é o círculo de relações mais direto do narrador.

É interessante notar que as relações que se estabelecem entre os personagens são sempre pautadas pelo interesse particular. Assim, o protagonista só procura a irmã quando precisa de dinheiro; só procura a mãe quando precisa de algum tipo de favor, como guardar sua mala. Esses são apenas alguns exemplos mais óbvios. Otsuka observa:

Esse ambiente em que todos mantêm estranhas relações com todos denuncia um tecido social fraturado, onde a transgressão é norma. As mais diferentes alianças são tacitamente estabelecidas, mas, quando se trata de salvar a própria pele, pode-se condenar o parceiro ocasional com facilidade. Quando a auto-conservação está ameaçada, não se

hesita em abandonar essa rede de alianças e até eliminar o outro, como acontece com os policiais em relação aos bandidos: “os idiotas tentaram fuga” [138], diz cinicamente o delegado para “justificar” a execução dos homens já rendidos (OTSUKA, 2001, p. 170).

Essa “promiscuidade social” (OTSUKA) revela uma sociedade de valores degradados. Ninguém escapa a essa lógica e ninguém é inocente, nem mesmo a polícia. Das classes mais baixas às classes mais altas, todos estão comprometidos no que diz respeito a transgredir a ordem vigente.

Ao longo da leitura, fazemos um passeio por diferentes classes sociais dentro de um mesmo espaço. Curiosamente, o narrador nos guia nessa viagem, sem se mostrar à vontade em nenhuma delas. Ele é um elemento à parte na sociedade; marginalizado, talvez por vontade própria, ou por falta de vontade de se incluir em alguma.

Citando Otsuka novamente:

Ele não se identifica com algum espaço ou grupo social determinado, mas pode ser considerado um jovem de classe média a caminho da marginalidade. Diferentemente do marginal propriamente dito, não provém da camada pobre, mas, como o marginal, está desligado da esfera do trabalho, vinculando-se ao crime.

[...]

O protagonista de *Estorvo* não pertence, de modo exclusivo, a nenhuma esfera – do crime ou da legalidade –, mas transita por todas elas: representa precisamente a indiferenciação essencial que reside no fundo dessa separação (OTSUKA, 2001, p. 150).

Nesse ponto da discussão, Otsuka faz uma interessante alusão ao conhecido *Dialética da Malandragem*, de Antonio Candido, afirmando que não só o personagem-narrador, mas todos os outros transitam entre uma ordem abstrata e uma desordem generalizada. Entretanto, “aqui, ao contrário do que acontece na tradição da malandragem, nem tudo se remedeia, pois o protagonista vai se atolando cada vez mais [...]” (OTSUKA, 2001, p. 151).

Roberto Schwarz (1999) fala em “dissolução das fronteiras entre as categorias sociais” como sendo a tônica do romance. Como disse, temos um personagem que transita por classes sociais diversas, e mesmo não se sentindo completamente à vontade em nenhuma, também não demonstra estranhamento com relação a elas. Ele não tem vontade de permanecer em uma determinada categoria, mas a existência, ou mesmo a coexistência delas é apresentada com naturalidade, e as diferenças não são muito acentuadas.

A cidade é uma presença muito forte em todo o romance. Tradicionalmente, estabelece um contraste com o ambiente rural. Em Estorvo, no entanto, o próprio sítio, paisagem essencialmente não urbana, foi transformado num antro de criminalidade decorrente de problemas da cidade grande. A marginalidade sempre existiu com muito mais força em ambientes urbanos do que rurais. *Estorvo* demonstra, entretanto, como um sítio afastado é um lugar interessante para abrigar uma quadrilha de marginais nos horários em que não estão nas ruas roubando ou vendendo drogas. As crianças jogam videogame e os bandidos andam de motocicletas pelo sítio. Existe algo mais urbano do que videogames e motocicletas? Com a influência urbana, o ambiente bucólico se marginalizou, o mundo rural foi engolido pela lógica da cidade.

Por isso, o que temos em *Estorvo* é uma representação da vida moderna, dominada pela imagem, pela propaganda e pela hegemonia dos meios de comunicação, mesmo quando estamos acompanhando o narrador no sítio.

Trata-se de uma sociedade cujos indivíduos são representados por personagens sem nome, caricatos, sem personalidade própria, “clones publicitários” (SCHWARZ, 1999). É uma sociedade de estereótipos: a peruca, o ricoço malandro, bandidos montados em motocicletas, a velhinha que vive de lembranças do passado, a moça magrinha que tem um caso com o marido da amiga, o mordomo que traz o telefone numa bandeja, e assim por diante. Parece que já vimos todos esses personagens em alguma novela, filme, ou na vida real mesmo. Vejamos a seguinte cena:

Vejo tumulto defronte ao edifício do meu amigo. Aglomeração, um camburão, duas joaninhas, um rabeção, vários carros de reportagem, guardas desviando o trânsito. No meio do povo, compreendo que houve um crime, alguém morreu esfaqueado e estrangulado. Vem chegando a sirene de um segundo camburão, e o empurra-empurra acaba por me levar ao miolo do acontecimento. Uma corda vermelha isola a calçada do velho prédio, formando uma espécie de ringue. A televisão entrevista o zelador sob a marquise da portaria. Deve estar ruim de filmar, pois o zelador olha para o chão e não fala direito, parece um condenado. Penso que é ele o criminoso, mas em seguida me convenço de que está somente muito envergonhado pelo seu edifício. O repórter pergunta se a vítima costumava receber rapazes, e o zelador faz sim com a cabeça, mais confessando que assentindo. A entrevista é prejudicada por uma baixinha com cara de índia e lenço na cabeça, que se desvencilha de um policial e investe contra o zelador, gritando “diga que conhece meu filho miserável!”. O policial levanta a índia baixinha e deposita-a fora do cordão de isolamento. Ela passa outra vez sob o cordão e agora se dirige ao público. Diz “não tem televisão aí?” e diz “ninguém vai me entrevistar?”. [...] Aí a índia perde a razão, agarra as lapelas do repórter e desata a chorar no microfone [...], mas o cameraman, que está trepado no capô da camionete, grita “não valeu, não gravou nada, troca a bateria!”. A índia pára de chorar, olha para o setor da imprensa e diz “imagine meu filho, que até é doente, estrangulando um professor de ginástica” (BUARQUE, 2004, p. 46-47).

Parece, de fato, uma cena cotidiana, a que com frequência assistimos na TV. Entretanto, ela é muito significativa no que diz respeito à sociedade atual. Tumulto na frente de um edifício, devido a um assassinato. Uma pessoa desesperada sendo tratada como um objeto pela polícia. O desespero dessa mesma pessoa desaparecendo ao menor sinal de que a câmera da imprensa não está gravando nada. Mais uma vez, estereótipos muito representativos. E o mundo dos ricos também é mostrado de forma caricata:

Meu cunhado joga bola contra um paredão na lateral da quadra. Usa para fora do short uma camisa de malha mostarda com um jacaré no peito esquerdo. Vem trocar dois beijos com a magrinha na rede, e dirige-me um tipo de continência. [...] Meu cunhado lança a bola no ar com uma mão, e com a outra desfere o saque, berrando como se tivesse levado um soco no estômago. A bola bate na rede. No segundo saque ele não berra, e a bola toma efeito quando quica do outro lado (BUARQUE, 2004, p. 123-124).

Graças à mídia e suas telenovelas, todos somos capazes de imaginar uma cena em que um homem de classe alta, usando roupas de marca, joga tênis com uma moça, e troca beijos com ela durante a partida. Berra ao sacar, como se fosse um profissional. É algo bastante familiar a todos nós, mesmo que nunca tenhamos freqüentado esse meio social. Mais uma pequena amostra dos “clones publicitários” que povoam *Estorvo*, representando o nosso mundo real.

Schwarz define *Estorvo* como uma possível metáfora para o Brasil contemporâneo. De fato, o que observamos no romance é muito próximo do Brasil que vemos estampado nos jornais todos os dias; é um país onde valores éticos e morais, preservados por gerações anteriores, já não prevalecem; onde as pessoas não têm mais personalidade própria, são meros “clones

publicitários”; onde fatos reais mais parecem alucinações, de tão grotescos e monstruosos. O mundo desintegrado de *Estorvo* revela, na expressão de Otsuka, a catástrofe social brasileira.

Benjamim

Benjamim se passa no Rio de Janeiro, o que reforça o caráter urbano da obra literária do autor. E a ótica de Chico sobre a sociedade brasileira é refletida através da galeria de personagens peculiares que fazem parte da história. Novamente, são personagens caricatos, que tendem ao “figurino evidente” e ao “logotipo deles mesmos”; são “clones publicitários” (SCHWARZ, 1999), o que inevitavelmente nos leva a aproximar *Benjamim* de *Estorvo*, já que a fixação dos personagens é muito semelhante em ambos, porém, em *Benjamim* os personagens têm nomes.

Começamos pelo próprio Benjamim, que é o representante maior da sociedade que vive de aparências. José Castello afirma que ele “vive de uma imagem que seu corpo físico já não pode sustentar e, no entanto, não parece dispor de outra com que possa substituí-la” (CASTELLO, 2004, p. 74). Temos algumas passagens que revelam bem a preocupação do personagem com sua imagem:

Benjamim acaricia a própria face da têmpera ao queixo e arrepende-se de ter feito a barba. Pensa com desgosto que besuntou de brilhantina seus cabelos brancos, com o intuito de torná-los grisalhos, e que escovou e colocou para arejar o paletó de tweed. [...] Pensa que se vestiu, calçou meias de cano longo e sapatos de bico fino, poliu os óculos de tartaruga, acendeu um cigarro e sentou-se diante do espelho do armário. Comparou-se à sua foto no pôster de dois anos atrás, e lembra-se de ter

sorrindo, de ter se julgado um tanto mais jovem no espelho (BUARQUE, 2004, p. 33).

Assim, vemos que Benjamim se atém bastante à idéia de parecer jovem, mesmo que seja impossível. Entretanto, no decorrer dessa mesma cena, podemos perceber que sua inquietude vai muito além da simples idéia fixa da juventude eterna. À espera de G. Gâmbolo, amigo e agente publicitário a quem convidou para um drinque no Bar-Restaurante Vasconcelos, Benjamim dá mais amostras do seu “gosto pelo figurino evidente”:

Ele sabe que G. Gâmbolo não vem. Mesmo assim, despeja o mate no copo longo cheio de gelo, repõe os óculos sem grau e acende o cigarro, que fuma sem tragar. Pelo tom da secretária, presume que ela nem sequer transmita o recado ao patrão. O que é uma pena, pois G. Gâmbolo encontraria um Benjamim em ótima forma. Recordaria imediatamente a imagem de Benjamim Zambraia nos outdoors do ano retrasado: Cigarros Knightsbridge. A marca projetou Benjamim em todo o país, durante quinze dias. [...] Quando retiraram do mercado os cigarros Knightsbridge, com certeza G. Gâmbolo pensou que Benjamim se magoaria. Em nome de uma antiga amizade, telefonou para dar satisfações e falou da atual voga antitabagista, que só poderia ser neutralizada por meio de mensagens dinâmicas, com modelos juvenis, de aspecto saudável (BUARQUE, 2004, p. 33-34).

Vemos então, em primeiro lugar, que Benjamim prefere viver como se fosse um personagem de filme, novela, ou mesmo comercial de televisão, usando óculos dos quais não precisa, fumando cigarros sem ser um verdadeiro fumante. São elementos que o ajudam a montar a figura que ele gostaria de ser; engana-se a si mesmo, mas não consegue enganar os outros.

Marcelo Ridenti, em seu ensaio *Visões do Paraíso Perdido*, sugere que o fato de Chico Buarque ter atribuído a profissão de modelo a Benjamim, assim como a Castana Beatriz, é significativo:

Modelo é uma das ocupações contemporâneas em que fica mais evidente que as pessoas se tornam meras intermediárias da troca de mercadorias; pela propaganda, o modelo empresta aos bens anunciados seus atributos humanos – beleza, sexo, juventude, alegria, charme, força, simpatia, disposição, ou quaisquer outros que ajudem a comercializar um produto, de modo que as coisas se personificam e as pessoas se coisificam, ao se tornarem meios para a realização do valor de troca [...] Superexpostos à mídia, os modelos tendem a imaginar-se como centros do universo, em vez de veículos descartáveis para a comercialização de mercadoria (RIDENTI, 2000, p. 236).

Dessa maneira, a profissão escolhida para ambos os personagens constitui uma metáfora. Além de simbolizar o culto da aparência acima de quaisquer outros valores, demonstra a coisificação do ser humano, convertido em instrumento de compra e venda de mercadorias.

No presente da história, Benjamim já não pode mais contar com sua imagem nesse sentido, afinal está velho e decadente. No entanto, sua preocupação com a própria aparência é um resquício do seu passado como modelo, que ele inutilmente insiste em tentar reviver.

Aliandro Esgarate também é um exemplo de preocupação excessiva com a aparência física. Entretanto, existe uma diferença entre os dois personagens: Benjamim tenta parecer algo que um dia já foi numa tentativa desesperada de fugir do destino solitário que a vida lhe reservou. Aliandro, por outro lado, inventa um personagem para garantir seu futuro, ganhando as

eleições: é um malandro político, ou político malandro, dependendo do ponto de vista.

É já no início do livro que somos apresentados ao “doutor Aliandro Esgarate”, quando Ariela vai lhe mostrar um imóvel e o surpreende fitando-a de maneira nada discreta. Ela percebe, então, que as intenções dele não são as melhores. Portanto, desde a primeira aparição do sujeito, sabemos que ele não é uma pessoa confiável. E com o desenrolar da história, essa idéia se confirma cada vez com mais força.

A descrição de Aliandro é bastante reveladora:

Aliandro anda com os bolsos apinhados de contas, búzios, figas [...]. Mas nenhum objeto lhe é mais caro do que a pequena opala oval, no centro do medalhão de ouro que leva aconchegado ao peito. Herança da mãe, que se fez incrustar a pedra no umbigo durante a gestação de Aliandro, tendo fé que daria à luz um filho branco (BUARQUE, 2004, p. 31).

E aqui parece surgir um indício não muito sutil de que a malandragem de Aliandro pode, também, ser herança de família. Vejamos a continuidade do trecho acima:

O pai de Aliandro, preto igual à mãe porém agnóstico, já não gostou de ver o bebê dormindo no berçário, a pele leitosa. E quando os olhos do garoto firmaram sua cor azul celeste, sumiu no mundo. Burlando as leis da genética desde o nascedouro, Aliandro habilitou-se a desafiar o que mais o destino lhe reservasse (BUARQUE, 2004, p. 31).

Dessa forma, ele passa a crer que há outros meios de conseguir o que deseja, ainda que não sejam os mais honestos. Mais do que isso, tem a certeza de que estaria vivendo em condições precárias se não fosse a sua malandragem:

Ele convenceu-se de que, se acatasse as estatísticas, moraria até hoje nas palafitas, estaria tuberculoso, seria semi-analfabeto, ou quem sabe trabalharia na construção civil, freqüentaria o culto, pagaria o dízimo, ou quem sabe lavaria cloacas, teria sete filhos de mãe alcoólatra, e em todo caso jamais conheceria a carne rosada da lagosta, sua consistência de mulher jovem. Se valesse a justiça dos homens, ele sabe que não estaria hoje ao volante de um carro hidramático, que pode pilotar manipulando amuletos (BUARQUE, 2004, p. 31-32).

Nesse momento, é inevitável fazer nova referência à idéia que Antonio Candido desenvolve em *Dialética da Malandragem*. Tal como *Estorvo*, os personagens de *Benjamim* também “transitam entre uma ordem abstrata e uma desordem generalizada” (OTSUKA, 2001, p. 151). O mais óbvio é Aliandro, mas até mesmo o protagonista, aparentemente ingênuo e distante da figura tradicional do malandro, tem suas passagens pelo pólo da desordem, ainda que não seja de forma intencional. O simples fato de perseguir uma moça desconhecida pode ser considerado um ato repreensível.

Voltando a Aliandro, a sua malandragem, que o leva a se transformar em “Alyandro Sgaratti, o companheiro xifópago do cidadão”, é algo que não nos soa estranho em momento algum, pois estamos acostumados a esse tipo de figura na nossa vida cotidiana. Em época de eleições, somos assombrados por diversos Alyandros Sgarattis. E o pior de tudo é que uma grande massa de pessoas acredita neles; se comove com suas histórias de luta e conquista. Talvez não seja por total ingenuidade, mas também por uma necessidade de ter alguém em quem depositar a confiança e a esperança. Através de um único personagem, somos levados a refletir sobre o Brasil atual. Somos alertados

para o fato de que não podemos nos deixar enganar por uma imagem simpática ou por uma história de vida que parece comovente.

Tanto Benjamim quanto Aliandro Esgarate são exemplos de como a cultura da auto-imagem triunfou numa era em que os meios de comunicação de massa dominam todos os setores da sociedade. A produção para o consumo é a norma que rege todas as atividades humanas. Otsuka, citando Emir Rodríguez Monegal, faz uma observação interessante a respeito da influência daquilo que chama de *media*, que pode ajudar a compreender, principalmente, o comportamento de Benjamim:

embora a função do romance no mundo ocidental tenha sido principalmente a de criar mundos imaginários para aumentar nossa experiência do mundo real, e não a de documentar o que vemos e sabemos, em países onde os censores criam ficção editando cuidadosamente a realidade, a ficção deve (re)criar o real. Como os jornais, o rádio e a TV não podiam cumprir sua função de reportar a realidade, a literatura tornou-se um dos poucos lugares onde as notícias podiam ser apresentadas. O que o crítico identifica é uma inversão de papéis, em função do regime repressor que procurava controlar os meios de comunicação (OTSUKA, 2001, p. 42).

Considerando que Benjamim teve seus anos de juventude marcados pela repressão política, e que, sendo um modelo fotográfico naquela época, excessivamente preocupado com sua aparência, não se pode esperar que ele fosse um amante da literatura, podemos presumir que ele, provavelmente, acreditava na realidade que os meios de comunicação de massa, manipulados pela censura, deixavam chegar à realidade. Sabemos que Benjamim, sem querer, conduziu os militares ao esconderijo de Castana Beatriz e o professor com quem estava envolvida. Assim, fica ainda mais claro que o protagonista não tinha real noção do que ocorria no mundo à sua volta naquele momento.

Nos tempos atuais, por mais que não haja mais censura, também se pode dizer que os *media* acabam por manipular a realidade. É claro que não existe mais a necessidade e a intenção de camuflar atrocidades políticas. A influência dos meios de comunicação, especialmente da televisão, é de outra ordem hoje. A ficção produzida em forma de telenovelas, por exemplo, influencia diretamente o comportamento da população, modificando de tempos em tempos diversos aspectos da nossa vida diária, desde o vocabulário até a vestimenta. E isso é uma demonstração clara de que o culto da imagem, que se percebe tão claramente em Benjamim e em Aliandro Esgarate, não é algo que surge por acaso.

Indo além, podemos dizer que a realidade artificial proporcionada pelos *media* cumpre o papel de substituir aquilo que não existe de fato, como, por exemplo, a sensação de unidade. Otsuka diz:

A chamada sociedade do espetáculo é uma sociedade em que a vida é pobre e fragmentária, e os indivíduos consomem imagens daquilo que não encontram na existência real; a unidade da vida, que se perdeu, é alcançada agora somente no plano da imagem (OTSUKA, 2001, p. 44).

Em *Benjamim*, percebemos facilmente o quanto a chamada sociedade do espetáculo triunfou. Benjamim criou não só um personagem de si mesmo, mas todo um enredo ficcional baseado em imagens – a sua própria e a de Castana Beatriz – para dar prosseguimento à sua vida. Ele é uma demonstração clara de como as pessoas conseguem criar um universo particular, que em nada corresponde à sua realidade, para viver aquilo que gostariam que fosse verdade.

Ariela Masé também nos mostra algumas facetas da nossa sociedade. É uma jovem que vem do interior para a cidade grande com a intenção de ser

jogadora de basquete. Envolve-se com Jeovan, um policial que se encanta por ela e a faz desistir do seu objetivo por achar que basquete não é esporte para mulheres. E assim, inicialmente ingênua, Ariela adapta-se gradativamente ao ambiente urbano e acomoda-se com Jeovan, que acaba se tornando um fardo em sua vida após um acidente que lhe tira os movimentos do corpo. Torna-se corretora de imóveis e passa a ser assediada por clientes com frequência. Fato que lhe incomoda muito, mas lhe garante o prazer de torturar o marido inválido, narrando-lhe as investidas dos clientes com detalhes aumentados e inventados. Dessa forma, Jeovan, que tem o apoio de seus antigos colegas de trabalho, acaba se tornando peça chave do romance, ao ser o responsável pelo fuzilamento de Benjamim.

É através de Ariela que notamos os aspectos mais baixos da sociedade urbana brasileira. É com ela que acontecem as piores coisas: ela é praticamente obrigada a desistir de um desejo seu por vontade de outra pessoa; trabalha com algo que não gosta por pura falta de opção; sofre com o assédio de clientes chegando a ser estuprada por um deles. E é esse estupro que dá início à série de assassinatos cometidos a mando de Jeovan. E Ariela parece não sentir um mínimo de culpa pelas mortes que provoca.

Ariela representa uma grande parcela da sociedade brasileira. É a jovem que vem para a metrópole em busca de melhores condições de vida, mas acaba sendo engolida pela lógica da cidade grande. Não se deixa abater, porém, pelo fracasso de seus planos e se adapta com certa facilidade ao dia-a-dia urbano. O movimento entre o pólo da ordem e o pólo da desordem, que constitui a dialética da malandragem proposta por Antonio Candido, também se aplica a Ariela. A relação de interesse que mantém com Benjamim comprova isso. Indo além, também podemos notar em Ariela a questão do culto da própria imagem, já que aprende a fazer uso de sua aparência para conseguir o quer.

Assim como *Estorvo*, considerado por Roberto Schwarz uma metáfora para o Brasil contemporâneo, *Benjamim* também revela muito a respeito da nossa realidade. Diversos aspectos da sociedade brasileira são abordados no romance: o velho que não consegue se livrar dos fantasmas do seu passado, marcado pelo horror da ditadura militar; o político safado, populista e oportunista; a moça interiorana ingênua que se adapta à malandragem urbana. Esses são os três personagens mais marcantes do romance, e todos eles atuam de acordo com a lógica do consumo da imagem, aderindo inevitavelmente aos ideais da sociedade do espetáculo.

Budapeste

Ao contrário de *Estorvo*, em que o narrador nos dá um olhar sobre diferentes classes sociais, desde a alta sociedade até a marginalidade completa, em *Budapeste* o foco é na classe média, assim como em *Benjamim*. José Costa não é um homem rico, seu trabalho lhe garante recursos suficientes para levar uma vida bastante confortável, e ainda sobra para algumas viagens ao exterior. Sua esposa é funcionária de uma rede de televisão, e ao longo do romance vai alcançando sucesso profissional a ponto de ser reconhecida nas ruas. Não temos cenas fortes de violência, exceto pelo momento em que Costa é perseguido por um adolescente, que identifica como sendo seu filho. Portanto, penso que a discussão social que se pode fazer a partir de *Budapeste* segue uma outra linha. Nesse âmbito, a questão da fama versus o anonimato tem uma importância fundamental.

Como bem colocado por Wisnik em sua já citada resenha, no romance em questão “um vigarista se exhibe às custas do que o outro escreve; um vigarista escreve pelo que o outro se exhibe”. É um jogo de picaretagem que dá origem a todo o enredo detonando aos poucos a perturbação de José Costa. E é

esse mesmo jogo que dá fim ao romance, em situação inversa. Assim, José Costa encarna os dois tipos de vigarista; ele representa os dois lados de uma mesma moeda.

Num tempo como o nosso, em que o desejo pela fama mexe com a cabeça de grande parte da população, Chico Buarque lança um livro em que o protagonista é um escritor fantasma: escreve textos que dão fama a outras pessoas. José Costa precisa e gosta do anonimato, mas não esconde o prazer de ver seus textos repercutindo. Entretanto, se perturba quando o alemão Kaspar Krabbe se torna um *best seller* com um livro de sua autoria. José Costa nos faz ver, então, que no fundo ninguém escapa desse monstro que perturba os tempos modernos. Ele pode até não ter o desejo de se tornar famoso, porém não é fácil permitir que um outro sujeito se torne à custa do seu trabalho.

De todos os personagens, Vanda é a que mais se encaixa naquilo que Schwarz chamou de aspiração ao figurino evidente, ao logotipo de si mesma. Vejamos uma cena em que José Costa entra em casa e a surpreende saindo do banho:

Enrolada numa toalha branca, com os pés apartados, a Vanda atirou a cabeça para a frente, quase tocando o chão, como num tipo de penitência. Passou a escova na nuca, puxando os cabelos castanhos pela raiz, e pude olhar suas pernas, seus braços, seus ombros nus, aquela pele que eu conhecia morena por igual no corpo inteiro, menos nos seios e debaixo da calcinha. [...] Ergueu a cara vermelha, me viu pelo espelho e vacilou: você entrou pelo terraço? Não, roubei a chave. Você é louco, meu marido pode chegar a qualquer momento! Seu marido está em Istambul. Não pode ser, estou esperando ele desde ontem” O avião dele caiu. Oh! Dei um passo à frente e me encostei nela, que descalça mal passava do meu queixo, e durante um bom tempo nos fitamos pelo espelho, eu apertando seus quadris como ela gosta. Até que se voltou amolecida, a cabeça pendendo para a direita, a boca entreaberta, os olhos fechados com as pestanas

tremelicando; depois do beijo, quando soltasse seus lábios dos meus, ela diria que estava com sono. Soltou seu lábios dos meus, apoiou-se na pia, me encarou com os olhos ainda fechados, esfregou-os e disse: estou morta de sono. Passou por mim como uma sonâmbula, os passos lentos mas retos, e caiu inerte na cama, a toalha branca pousando em seu corpo (BUARQUE, 2003, p. 27).

Notamos que Vanda gosta de atuar, de criar uma cena, de parecer que está em uma novela ou filme. José Costa entra no jogo dela porque sabe que ela gosta e também porque tem segundas intenções. E vemos ainda o quanto Vanda é previsível, porque Costa já sabe o que ela vai dizer antes de ouvir qualquer palavra dela. É uma mulher vaidosa, que sabe que é bonita e gosta de cuidar da aparência. Sua carreira de apresentadora de telejornal vai melhorando aos poucos e, no seu auge, Vanda é transferida para São Paulo e passa o dia se alternando entre o trabalho, a academia de ginástica e o consultório da fonoaudióloga. Nos fins de semana vai ao Rio, cuidar do filho e mimá-lo com presentes.

Ela é a típica deslumbrada com a fama, a própria e a alheia. Quando Costa a leva à homenagem ao poeta Kocsis Ferenc e inventa os *Tercetos Secretos*, supostamente de autoria do húngaro, ela faz questão de dizer que já leu a respeito disso. E Costa ri por dentro, por saber que é por pura vaidade que ela faz isso. O enorme sucesso de *O Ginógrafo* faz com que o feioso Kaspar Krabbe pareça interessante à Vanda. E o fato de que seu marido, em sua cabeça, escreve textos para ninguém ler, ou seja, que nunca lhe proporcionarão fama alguma, faz com que ela, de certa forma, o despreze. Ou seja, temos na figura de Vanda um personagem que serve muito bem como representação de algo que ocorre com frequência na sociedade brasileira atual. A fama, o reconhecimento de uma pessoa, independente da razão, é o suficiente para torná-la digna de maior respeito.

Novamente nos deparamos com a questão do culto da aparência, que aparece de modo menos intenso em *Estorvo* e perpassa toda a história de *Benjamim*. Vanda é, talvez, a personagem de Chico Buarque que melhor representa a sociedade do espetáculo. Ao lado de Aliandro Esgarate, de *Benjamim*, por ser também uma figura pública que abusa da construção da própria imagem, Vanda encarna com perfeição a idéia de que a realidade criada pelos meios de comunicação em massa é a verdade absoluta na qual todos devemos acreditar.

Kriska, imagem reversa de Vanda em quase todos os aspectos, mostra-se também deslumbrada com a fama. O sucesso de *Budapest*, supostamente de autoria de José Costa, que foi tido como um último dos puristas da língua por um consagrado escritor húngaro, e o fato de que ela é o único personagem da história lhe faz sentir bem lhe são gratificantes. Melhor ainda é saber que o húngaro que Costa domina foi ensinado por ela. Dessa forma, ela garante pelo menos uma pequena parcela do sucesso dele para ela mesma.

A grande crítica parece ser a idéia de que qualquer ser humano pode se tornar um grande sucesso de uma hora para outra. O difícil é permanecer. Tanto é que, depois de alguns anos do lançamento de *O Ginógrafo*, Costa vai procurá-lo na mesma livraria em que antes se encontravam pilhas e pilhas do livro, e o mesmo vendedor que o havia atendido naquela ocasião hoje não sabe nem do que se trata. E pior do que isso, o livro não consta do sistema informatizado da loja. Ou seja, o que poderia ser interpretado como possível falha de um mau livreiro confirma que o livro que já esteve na lista dos mais vendidos passou à lista dos que não são mais editados, e nem muito menos distribuídos às livrarias, e que, por conseqüência, não chega mais à população.

Aqui entra a questão do caráter de mercadoria da obra literária, que resulta da necessidade de produzir números. Só tem valor aquilo que é comprado e vendido em grande quantidade. Em última instância, como o caso

de *O Ginógrafo*, aquilo que não é procurado com freqüência simplesmente deixa de existir, ainda que em algum momento tenha sido um estrondoso sucesso de vendas.

A multiplicação da figura de José Costa na firma que tem em sociedade com Álvaro também soa como crítica a escritores que se vendem, que aderem a um estilo que é garantia de sucesso em detrimento da arte da criação. Quando Costa simplesmente desconfia que pode ter sido igualmente manipulado pelo sócio, resolve enveredar por outros caminhos. O protagonista de *Budapeste* é um escritor fantasma que julga ter criado um estilo próprio, que deu muito certo, e não admite ter que dividir espaço com jovens aprendizes que aparentemente conseguem fazer o mesmo que ele. Ele interpreta isso como atestado de mediocridade. E então busca destaque, mesmo que anônimo, em outra área. Nesse sentido, José Costa passa a representar o lado produtivo da literatura; o lado daqueles que prezam pela inovação, pela identidade e pela não proliferação de meros produtos da arte da cópia.

Ao criar um encontro anual de escritores anônimos, que se realiza em diferentes países a cada ano, Chico Buarque aproveita para dizer que a questão da indústria cultural mais preocupada com altas cifras do que com a cultura em si não é um problema exclusivo dos países subdesenvolvidos. No mundo todo há pessoas querendo alcançar o sucesso sugando o talento alheio. Os vigaristas exibicionistas, os que sugam e os que se deixam sugar, estão soltos por aí, se reunindo a portas fechadas, em hotéis soturnos, produzindo as asneiras que milhões de pessoas no mundo inteiro irão aclamar hoje e esquecer amanhã.

Novamente, estamos diante de um romance que também pode ser considerado uma representação do Brasil dos dias de hoje. A influência da mídia, em maior ou menor grau, promove transformações notáveis na vida e no comportamento das pessoas, bem como na produção literária. A obra de arte deixa de ser vista como resultado de trabalho e inspiração em conjunto, com

objetivos muito maiores do que a simples venda de livros, para tornar-se uma mera produção de mercadorias em larga escala, podendo cair no esquecimento tão logo não pareçam mais interessantes para o público. Este, por sua vez, deixa-se manipular pelas opiniões veiculadas nos meios de comunicação e, assim, temos uma sociedade em que a quantidade é sempre mais importante do que a qualidade.

CONCLUSÃO

Chico Buarque e o retrato do Brasil contemporâneo

Em texto publicado originalmente na revista *Veja* do dia 7 de agosto de 1991, intitulado “Um romance de Chico Buarque” e recolhido posteriormente na coletânea de ensaios *Seqüências Brasileiras*, Roberto Schwarz apresenta a reflexão mais complexa escrita até hoje sobre um livro de Chico Buarque. É importante observar que o artigo foi escrito logo após o lançamento do livro, e ainda assim o crítico consegue captar características fundamentais, que viriam a aparecer nos romances posteriores do escritor, determinando assim o seu estilo. Schwarz observa:

O desejo de uma sociedade diferente e melhor parece ter ficado sem ponto de apoio. Estaríamos forçando a nota ao imaginar que a suspensão do juízo moral, a quase atonia com que o narrador vai circulando entre as situações e as classes seja a perplexidade de um veterano de 68? (SCHWARZ, 1999, p. 180).

Com esse comentário, o crítico demarca o lugar de *Estorvo*: para ele, a narrativa está atravessada pela história do Brasil. E, como veremos agora, esse atravessamento aparece nos outros romances. Por isso, através do texto de Schwarz, podemos dizer, sem medo de errar, que Chico Buarque já tinha a sua maneira de escrever muito bem configurada em seu primeiro romance. O retrato da sociedade brasileira que aparece em *Estorvo*, e aparece de formas

diversas em *Benjamim e Budapeste*, foi inteligentemente constatado por Schwarz, e é, provavelmente, o traço que mais contribui para a inegável posição de destaque do escritor Chico Buarque no quadro da literatura brasileira atual.

Nos três romances estudados, o narrador é um aspecto de destaque, que oferece dados importantes para a análise da narrativa como um todo. Ele conduz o leitor à subjetividade do personagem principal, reiterando a idéia de Adorno que diz que a objetividade foi suprimida do romance devido à desintegração da experiência e da vida contínua e articulada. *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste* são mergulhos na interioridade de seus protagonistas, cada um à sua maneira. O mundo externo retratado nos romances é reflexo de um processo histórico que levou à total desagregação de valores, é “um mundo administrado pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003). Assim, para o narrador do romance contemporâneo, não é possível representar a vida a não ser que seja da perspectiva particular do personagem.

No caso de *Estorvo*, temos um narrador que, a partir da classificação de Norman Friedman, pode ser entendido como *narrador-protagonista*, já que se trata de uma narrativa em primeira pessoa; *narrador-câmera*, já que passeia por diversos ambientes, constituindo um texto “em movimento”, num constante presente; e, ainda, podemos identificar o *fluxo de consciência*, pois temos um derramamento de sentimentos e percepções levado às últimas conseqüências. Porém, de uma maneira ou de outra, temos uma proximidade muito grande entre o indivíduo e o mundo, na expressão de Anatol Rosenfeld, o que se liga diretamente à idéia de Adorno a respeito da supressão da objetividade, constituindo característica típica do romance contemporâneo.

Benjamim, por ser narrado em terceira pessoa, poderia ser considerado um caso à parte no conjunto dos romances de Chico Buarque. Porém, nota-se facilmente que a única subjetividade com a qual temos contato é a do próprio

protagonista. Os demais personagens são apresentados com maior distanciamento. Portanto, nos fica claro que não é estritamente necessário que um romance seja narrado em primeira pessoa para que a objetividade seja eliminada. Assim como em *Estorvo*, o narrador de *Benjamim* apresenta características de *narrador-câmera* e de *fluxo de consciência*.

Em *Budapeste* também somos guiados pela experiência individual do personagem principal. E, assim como em *Estorvo*, temos nesse terceiro romance múltiplas possibilidades de classificação do narrador: *narrador-protagonista*, *narrador-câmera* e *fluxo de consciência*.

Outra característica comum às três narrativas é a falta de linearidade. Todos os romances se caracterizam pela circularidade, pelas idas e vindas aos mesmos lugares e pelas diferentes visões sobre um mesmo fato. Podemos relacionar essa ausência de seqüência cronológica à complexidade da consciência humana, que não guarda momentos isolados, mas sim momentos que se misturam e se confundem o tempo todo.

Vale lembrar a citação de Adorno: “quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre sua pretensão e o fato de não ter sido assim” (ADORNO, 2003, p. 58-59). Portanto, por não tentarem reproduzir a realidade de forma objetiva, os narradores dos romances de Chico Buarque escapam do equívoco de criar um mundo ilusório.

Os três protagonistas em questão podem ser considerados bons exemplos de *herói problemático*, conforme a *Teoria do Romance* de Lukács, aqui estudada através da leitura de Lucien Goldmann, em *Sociologia do Romance*. Todos têm dificuldade em aceitar a realidade que a eles se apresenta e, de maneiras diversas, buscam uma saída. O personagem principal de *Estorvo* recorre à fuga constante. Benjamim opta, consciente ou inconscientemente, não

importa, por viver de lembranças do passado, transformando seu presente num filme ultrapassado. José Costa, por sua vez, busca recriar a sua vida a partir da experiência com uma língua estranha e complicada como o húngaro.

Em *As Idéias Fora do Lugar*, Schwarz afirma que a matéria do artista “é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência” (SCHWARZ, 2003, p. 31). Então, podemos dizer que toda obra literária, de alguma forma, traz uma visão sobre a sociedade e o momento histórico em que se insere. Não é diferente no caso dos romances de Chico Buarque.

A visão que temos dos personagens revela “uma aspiração real das coisas e das pessoas ao figurino evidente, ao logotipo delas mesmas” (SCHWARZ, 1999). Este é um dos aspectos mais evidentes do retrato da sociedade brasileira pintado por Chico Buarque. Nesse retrato se encontra a parcela da população que se deslumbra com a imagem alheia e até com a própria, tornando-se meros “clones publicitários” (SCHWARZ, 1999) e satisfazendo-se com isso. Como afirma Schwarz, “o acesso ao espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos parece compensar de modo mais do que suficiente a sua substância horrenda”.

Avançando nesse mesmo raciocínio, Edu Teruki Otsuka analisa a influência dos meios de comunicação de massa no comportamento dos indivíduos. Em *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste* temos exemplos de como as pessoas se deixam enganar pelas aparências e, por outro lado, também fazem questão de criar uma imagem de si mesmas.

Otsuka faz, ainda, uma observação interessante, relacionando o comportamento dos personagens de *Estorvo* à *Dialética da Malandragem*, de Antonio Candido. No decorrer do trabalho, procurei mostrar que em *Benjamim*

e *Budapeste* também existe esse movimento entre o pólo da ordem e o da desordem, ainda que em diferentes graus.

Em *Budapeste* temos, também, uma discussão bastante clara acerca da produção de arte como mercadoria. O episódio do desaparecimento de *O Ginógrafo*, romance auto-biográfico escrito por José Costa em nome do alemão Kaspar Krabbe, é emblemático, pois nos leva a pensar na quantidade de livros que passam semanas, até meses nas listas dos mais vendidos e em pouco tempo são completamente esquecidos.

Enquanto em *Estorvo* os personagens não têm nome e o protagonista pode estar representando a perplexidade de um veterano de 68, como observa Schwarz, em *Benjamim* todos os personagens estão nomeados, e a ditadura se faz presente de maneira clara e objetiva. A sociedade descarrilou, a política se banalizou (podemos ir mais longe, ao pensarmos na figura de Aliandro Esgarate, e afirmar que a política se carnavalizou), e Benjamim fica perdido nesse novo mundo. *Budapeste* aponta a consequência do que estava implícito nos dois primeiros romances: com a liberdade conquistada ao fim da ditadura, passou-se a viver num mundo de aparências, em que conta mais a imagem que a opinião pública tem do indivíduo do que os atos desse indivíduo, afinal o que o próprio indivíduo pensa de si próprio não é relevante, nem pra ele e muito menos para os outros. Em outras palavras, é a reclamação popular de que após a ditadura a sociedade brasileira perdeu seus valores e passou a um estágio de liberdade em que tudo vale.

Assim, através de sua obra literária, Chico Buarque nos faz pensar sobre diferentes ângulos da sociedade atual, assombrada pela violência, tomada pelo individualismo e pelo culto da imagem antes de qualquer outra coisa. Nem mesmo a produção literária dos dias de hoje, que tende à mediocridade da repetição para atender ao mercado consumidor, escapou do ataque do escritor. Os três retratos da nossa sociedade que podemos identificar em *Estorvo*,

Benjamim e Budapeste são peças diferentes de um mesmo quebra-cabeça, formando uma imagem nada agradável do mundo em que vivemos, com o mérito de nos fazer ao menos refletir sobre ele. Após a leitura, é impossível ignorar a provocação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CASTELLO, José. “O carrossel luminoso”. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FISCHER, Luís Augusto. “Chico Buarque por extenso”. *Jornal Zero Hora*, Caderno de Cultura. Porto Alegre, 19 de junho de 2004.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da Catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WISNIK, José Miguel. “O autor do livro (não) sou eu”. 2003. Disponível em: <http://www.ig.com.br/paginas/hotsites/chicobuarque/wisnik.html>. Acesso em: 02/06/2009.