

Ravel Giordano Paz

estações#encruzilhadas

O INFERNO E O SONHO, A MÚSICA E O MUNDO
NOS ROMANCES DE CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada ao Departamento de
Teoria Literária – área de Literatura Brasileira
– do Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber.

Campinas, Fevereiro de 2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	BE
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	P298e
V	EX
TOMBO	48733
PREÇO	16-837102
PREÇO	R\$11,00
DATA	01/05/02
Nº CPD	

CM00167011-3

IB ID 239240

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

P298e	Paz, Ravel Giordano Estações#encruzilhadas: o inferno e o sonho, a música e o mundo nos romances de Chico Buarque / Ravel Giordano Paz. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001. Orientador: Suzi Frankl Sperber Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Buarque, Chico, 1944-. 2. Literatura brasileira - Sec. XX. 3. Literatura e sociedade. 4. Música e literatura. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
-------	--

BANCA EXAMINADORA

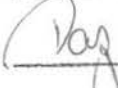

Prof.^a Dr.^a Suzi Frankl Sperber (Presidente)

Prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça

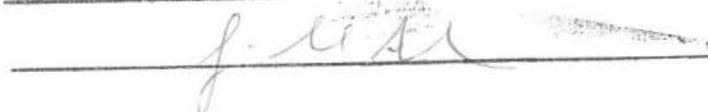
Prof.^a Dr.^a Mirian Vivana Gárate

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade (Suplente)

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Ravel Giordano



e aprovada pela Comissão Julgadora em
09/04/2002.



AGRADECIMENTOS

- À Lucilene e à Júlia, pelo amor, a alegria e a beleza que tornam luminosos os meus dias, mesmo aqueles meio cinzentos.
- À minha mãe, “Dona” Zenaide, e à Helena, por tudo que sempre foram pra mim e têm sido agora prá Júlia – fontes de amor e compreensão.
- À Dona Luzia e o Ernesto, à Luciana e o Ademir e à Rosa e o Silveira, por todo apoio e amizade.
- Aos colegas e professores da Unicamp, pelas trocas de idéias, críticas e incentivos, em especial o Sílvio e a Irê, a Rita, a Irene, a Bete, o Márcio, o Éverton, a Patrícia, a Andréa, a Flávia, o Juliano, a Sandra, o Luís (o “Lula”, que eu ainda acho meio Lele, com desculpas por qualquer coisa), o Rinaldo, a Tânia, a Mariângela e os professores Arnoni, Vilma Arêas, Jeanne-Marie, Jorge Coli, Foot e Betânia.
- E muito especialmente, é claro, à Suzi, pela orientação, a paciência e os ensinamentos inestimáveis – o signo e o sentimento, o caos e o cosmos.
- À “colônia” sul-matogrossense do Crusp: a Eliany, o Marco Aurélio, o Charlie Brown e o Júlio, pela amizade inestimável e a força aí em São Paulo.
- Aos colegas da UFMS: em especial “as meninas” – Luzimeire, Ângela, Juciele e Rosana –, o Antunay, o Pedro, a Ana Paula e a Aurora; e também aos professores: a Ana Maria, o Horácio, a Josênia, o Daniel e a Carol, a Kati e a Maria Adélia; muito especialmente ao Genésio e, é claro, à inesgotável Maria Emília, que eu tenho esperanças de que aprecie este trabalho.
- A todo o pessoal de Campo Grande: o grande Oscar (“Ôscar”), o Edelberto, o Daniel, as Déboras, o Marcos, o Hélio Sampaio, o Hélio Nogueira e a Maísa, o Émerson (“Aloprado”); o Luís e a Eliane; o Lizoel, o Nery e o pessoal do JBC; o Edson e demais ex-camaradas do (ex-)Partidão, a Ana Cláudia – para quem valem as mesmas esperanças citadas acima –, e em especial ao grande Sebastião Ricardo (“Tião”), consciência crítica e humanista deste trabalho.

- A todo mundo em Corumbá: meus tios e padrinhos Miguel e Zoraide, a tia Eudes e o Zé; a Thelma, o Ângelo & família; a Cida, o Souza & família; o Lúcio, o Nandinho, a Mariliz (a sem-fonteiras), a Celice, o Eli, o Dimitri; o Anderson (“Tição”) & família; o Ricardo (“Espirro”), o Leonardo, o Flávio (“Maria Leite”), o Fabrício (“Tico”), o Artur, o Jorge, o Orivaldo, a Bete, a Luciene, a Simone, o Alerso, a Adriana e todo o resto da “Máfia” – pelas lições de vida, o apoio em horas difíceis e por tornar aquele calor menos insuportável.
- E também aos professores, supervisores e diretores do Santa Teresa, em especial o Bosco, a Creusa, o Adelino, o Ademir, a Marisélia, a Marcela e o Pe. Dídimo, pelas lições (todas elas!) e o perdão a todos os pecados!
- Ao Léo e a Rosana, o Cícero, o “Mister” Sebastião e todo o pessoal do Don Nery, pela força e amizade aqui em Campinas.
- À Adriana & família, sem cujo “apoio tecnológico” lá na Coophasul talvez eu ainda estivesse perdido nessas encruzilhadas.
- Ao Fábio Fonseca, pela força na tradução do resumo.
- À FAPESP, pelo apoio financeiro, e a seu Assessor, pela interlocução rica e produtiva.
- E a todas as outras pessoas com quem tenho aprendido e que têm me ajudado ao longo desse caminho.

Dedico este trabalho à Júlia, à Lucilene, à minha mãe, à Helena e ao Lucas – e a todos aqueles que, com seu carinho, amizade e diálogo, ajudaram a torná-lo mais próximo da música e do mundo.

E também em memória de meu pai, Antônio Heleno Carbonel Paz, de Gilson Queiroz do Santos, da tia Irma e de minha avó, Elisa Atagiba Giordano.

Precisa perder o medo da música
(Arnaldo Antunes)

E esta é uma canção de amor
(Renato Russo)

– Índice –

Resumo/Abstract	13
------------------------	----

Introdução

Ritos e cantos de um tempo no limite	15
--------------------------------------	----

I – O romance e o mundo

1. As encruzilhadas do labirinto: práxis, identidade e contradição no romance moderno	25
2. O inferno e o sonho, a música e o mundo: Dante e o sentimento da vida moderna	32
2.1. <i>Dom Quixote</i> : evasão e realidade na gênese do romance moderno	46
2.2. Vínculos de identidade: a dialética da ideologia e da utopia no romance moderno	52
2.3. Identidade e desilusão: o fechamento da representação na tradição realista	60
3. A autoconsciência formal e o espaço mítico-simbólico	66
3.1. O fechamento do espaço mítico-simbólico e o romance contemporâneo	72

II – Visões periféricas

1. O “olhar periférico” e a dialética do particular e do universal: a irreconciliação como dimensão vital da literatura brasileira	81
1.1. Natureza e civilização, identidade e contradição na “formação” do romance brasileiro	92
1.2. História e natureza, degradação e plenitude: recorrências temáticas e variações musicais	103

III – Simulacro e identidade

1. Chico Buarque “romancista”	129
1.1. O artista no tempo	138
1.1. O tempo no artista	149
2. <i>Estorvo</i> e o fluxo catastrófico	157
2.1. Margens e oposições	163
2.2. Ação e conflito: simulacro e identidade	167
2.3. Catástrofe e natureza: a dimensão “épica” de um anti-herói extremo	173
2.4. Tempos e contratempos: horizontes e abismos em <i>Estorvo</i>	184
3. <i>Benjamim</i> e o fluxo dialógico	194
3.1. A Pedra do Elefante: emanções de um “tempo profundo”	199
3.2. Natureza e História: o refluxo da catástrofe	207
3.3. Pós-modernismo e historicidade: estratégias de legitimação em <i>Benjamim</i> e <i>Ragtime</i>	216
4. Estações derradeiras: a música e o mundo, a encruzilhada e a vida	225
Bibliografia	235

Resumo

Este trabalho propõe uma leitura dos romances *Estorvo* e *Benjamim*, de Chico Buarque de Holanda, a partir de determinados eixos teóricos e temáticos. O delineamento desses eixos conduz inicialmente a uma tentativa de compreensão dos problemas relativos à gênese e às relações da forma romanesca com o mundo, numa perspectiva que passa pela investigação da dialética entre arte e sociedade mas também de dimensões mais profundas – por assim dizer, “arquetípicas” e “ritualísticas”, ou aquelas a que chamamos “dimensões musicais” – da representação literária. Nesse sentido, discutimos o papel que as imagens do inferno e do sonho assumem na constituição do romance moderno, para, em seguida, recolocar essas questões no contexto do “desenvolvimento periférico” brasileiro, onde o problema da representação e do sentimento da natureza se torna um dos temas centrais. Finalmente, detemo-nos sobre as obras de Chico Buarque, onde, além do feixe de questões armadas ao longo desse percurso, ganha ênfase a discussão sobre os horizontes da práxis artística no contexto do dito “mundo pós-moderno”.

Abstract

This paper stands for a reading of Chico Buarque's novels *Estorvo* and *Benjamim*, taking into account some determined thematic axes. Firstly, we make an attempt to understand the issues concerning the genesis and relation between novel formats and the world, through an investigative perspective on the dialectic art/society, besides the “archetypal” and “ritualistic” dimensions – or the “musical dimensions” – of literary representation. In that sense, we discuss the place and role played by the images of hell and dream in the construction of the modern novel in order to relocate those issues to a brazilian “peripheral development” context, in which the problem of the nature representation and feeling becomes a central theme. Finally, we focus on the mentioned Chico Buarque's books to emphasize a discussion about the artistic praxis' horizons in the context of the so called “postmodern world”.

– Introdução –

Ritos e cantos de um tempo no limite

E a noite gira e todo o mundo dança o que puder
Como se não houvesse nada mais o que dançar
Como se não houvesse nada mais pra amanhecer
Como se não houvesse nada mais pra acreditar
(Lobão, “A noite”)

Este trabalho começou a ser pensado há aproximadamente seis ou sete anos. O Brasil vivia então o auge do Plano Real e da euforia consumista que vinha no seu rastro, enquanto o discurso da Globalização e seus derivados não só ganhavam o estatuto de verdades científicas como por vezes se investiam de uma aura quase mística... Certamente ainda há quem se lembre de uma edição da revista *Veja*, aliás já quase ao final desse ciclo, em cuja capa uma família visivelmente humilde se prostrava enlevada diante de um horizonte resplandecente, do qual surgiam computadores, geladeiras, automóveis e outros “bens de consumo”; o título – talvez um pastiche do conhecido drama de Gianfrancesco Guarnieri, mas, afora isso, de uma ausência de ironia que hoje nos parece incompreensível – era o seguinte: “A CLASSE C CHEGA AO PARAÍSO.” Vivíamos, enfim, o delírio da inserção plena e realizada em uma suposta Nova Ordem Mundial, e a idéia de que qualquer mobilidade ou mesmo transformação política e social estava fadada a se dar estritamente no âmbito da economia de mercado contemporânea se afirmava a cada dia, e isso não só na grande imprensa como nos meios intelectuais, inclusive em algumas de suas esferas pretensamente mais críticas.

Era, portanto, no interior desse contexto, em que o Fim da História de Fukuyama parecia se realizar entre nós, que as preocupações que deram origem a esta dissertação começaram a tomar suas primeiras formas e direções. Em linhas gerais, nossa proposta inicial era questionar determinadas visões da cultura e da sociedade contemporâneas, mais especificamente as formulações – entre fatalistas e relativistas, mas em todo caso paralisantes – de alguns dos chamados teóricos do pós-modernismo, contrapondo a elas tanto as contradições – as formas de instrumentalização e anulação e os diversos conflitos ocultos sob a aparente “indeterminação” das

redes informacionais e dos circuitos de troca contemporâneos¹ – quanto as possibilidades de abertura, seja para horizontes sociais e históricos ou para dimensões da vida cotidiana, que a nosso ver se revelavam e se construíam em um determinado leque de narrativas, principalmente romances, de safra recente.

Na base dessa idéia estavam concepções frankfurtianas e bakhtinianas – provavelmente uma simplificação delas – das práxis artística e narrativa, a que se somava uma tentativa de recolocar a discussão no contexto específico da cultura brasileira, tentativa esta para a qual os estudos de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis – também eles interpretados de forma algo simplista – funcionavam como base de apoio. Acrescidos ainda de uma visão simultaneamente “cíclica” e histórica – mas com elementos igualmente simplificadores – das transformações do romance moderno, em que períodos de abertura para o mundo se sucederiam a períodos de fechamento e vice-versa, esses rudimentos teóricos forneciam a base do trabalho – cujo título, não menos escabroso que o desta dissertação, era “Esquizofrenia, simulacro e identidade: o espaço da contradição no romance contemporâneo” – que possibilitou nosso ingresso no Programa de Mestrado deste Instituto.

Tratava-se, de qualquer forma, de um trabalho fortemente ligado ao contexto em que surgia, e era de fato aquela idéia geral que constituía seu núcleo e lhe emprestava alguma unidade. Já no curso de sua composição, no entanto, aquele contexto começava a se modificar, pelo menos em sua feição mais imediata. Com o advento do “crash” financeiro de 1997, a até então indomável confiança no novo milagre brasileiro e nos rumos do “capitalismo-cassino” global (na expressão ácida mas precisa de Robert Kurz) mostravam francos sinais de abalo, e entre juro crescentes, investidores se atirando de arranha-céus e pálidos economistas pedindo calma as contradições do mundo contemporâneo se tornavam bem mais visíveis; e com isso, obviamente, visões como as de um Jean Baudrillard, em que toda noção de realidade estaria fadada a se dissolver no fluxo das imagens midiáticas,² tendiam a revelar suas fragilidades, quando não a cair no mais completo descrédito.

¹ Para uma discussão consistente a respeito das principais linhas teóricas do pós-modernismo, cf. o trabalho de Boaventura Santos, *Pelas mãos de Alice: o social e o político na pós-modernidade* (São Paulo, Cortez, 1995). Outro balanço crítico do tema, mas sem o mesmo alcance do de Santos, é o realizado por Terry Eagleton em *As ilusões do pós-modernismo* (tradução de Elizabeth Barbosa, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998).

² Assim como no campo da economia, conforme escrevia Baudrillard em 1990, a “única realidade” seria “a desenfreada ciranda orbital dos capitais que, quando quebra, não acarreta desequilíbrio substancial nas economias reais (...). Sem dúvida porque a esfera dos capitais flutuantes e especulativos é tão automatizada, que nem mesmo suas convulsões deixam marcas”. (BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu, São Paulo, Papirus, 1990, p. 34.)

Ao mesmo tempo, no próprio âmbito da cultura as contradições passavam a imprimir sua marca com uma força renovada: foi também a essa época, por exemplo, que se deu a publicação do romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, e que o rap dos Racionais MC's passou a ser veiculado nas rádios de todo o país. Em uma passagem de seu romance, Paulo Lins brinca com a idéia de um faroeste na televisão cujos estampidos se confundem com os de tiros disparados na rua. Por ingênua que seja, essa imagem dá bem a medida do tipo de situação, de *realidade* – noção há pouco tempo atrás suspeitíssima – com que as expressões artísticas passavam então a se defrontar bem mais diretamente.

Em relação ao nosso trabalho, dados como esses pareciam confirmar a idéia de que havia um processo de abertura para as contradições na arte e sobretudo nas narrativas contemporâneas – processo este em que os romances de Chico Buarque nos surgiam como um dos pontos culminantes. Por outro lado, no entanto, eles ajudavam a esvaziar o caráter, digamos assim, “engajado” do argumento. Afinal, mesmo no campo da cultura de massa tal abertura, a despeito do sentido ideológico e conciliatório que ela assumia, logo começou a se tornar evidente: recorde-se, por exemplo, a telenovela *Torre de Babel*, cuja trama, com a presença de um personagem explodindo um shopping center, talvez tenha se inspirado na trajetória catastrófica do protagonista de *Estorvo* – além de, é claro, na do terrorista norte-americano “Unabomber”, sintoma social de uma espécie de “dialética desesperada” que talvez também se manifeste no anti-herói extremo, quando não na própria concepção, do romance de Chico Buarque.

Tudo isso, no fim das contas, apontava para a necessidade de uma reavaliação de nossos objetivos, tarefa que não demoramos a assumir. Mas nem por isso tal reavaliação se deu em uma única etapa, e sim progressivamente, ao longo de leituras, cursos, reuniões de orientação, diálogos com colegas e professores, etc., o que afinal nos conduziu a basicamente duas direções: de um lado, à busca de um conhecimento mais sólido relativo às particularidades e à gênese da forma romanesca, e de outro a uma abertura para dimensões mais amplas da literatura e da arte, o que também se traduzia por uma tentativa de abordagem mais profunda dos problemas e da condição do homem moderno. Em resumo, contrabalançando um enfoque predominantemente sociológico, aumentava em nossa perspectiva o peso das questões formais e de dimensões que talvez possamos denominar “arquetípicas” e “ritualísticas”; ou seja, daquelas questões que dizem respeito, para além da práxis consciente, às “dimensões profundas”, à “*música profunda*” da representação literária, e que compõem, em última instância, o que poderíamos chamar de sua “dimensão existencial” – expressão que aqui remete à idéia de *sentimento da vida*.

Entretanto, é evidente que a tentativa de aproximação dessas questões não poderia se dar simplesmente através da tradução dicionarizada das imagens “arquetípicas” com que porventura nos deparássemos. Afinal, por mais que se enraízem nas camadas inconscientes e “pré-sociais” de cada formação social, mesmo os “arquétipos” se transformam e se produzem socialmente: nesse sentido, cada época, ou pelo menos cada fase decisiva de uma cultura, possui seu próprio universo arquetípico. Assim, é no interior de uma certa “arquetípica da modernidade” que se buscou apreender os significados a que essas duas imagens – o inferno e o sonho – se ligam no romance moderno. O fato de termos ido procurar em Dante e em Cervantes as primeiras manifestações dessas imagens tal como se apresentam à sensibilidade disso a que identificamos como o “homem moderno” decerto que torna bastante amplo o alcance dessa expressão, mas tal procedimento corresponde justamente – por mais que a expressão soe abusiva – à busca de uma certa “primordialidade” em relação àquelas manifestações.

Quanto à música, é evidente que é na forma de uma metáfora que nos valemos dela aqui. Metáfora que diz respeito à unidade subjacente à dupla relação entre o homem e o mundo que se configura na experiência – na criação e na fruição – musical, ou seja, ao sentimento de transcendência da realidade imediata que ela nos proporciona e que no entanto não deixa de ser uma experiência de contato com dimensões, ritmos e pulsações mais amplos e profundos da existência concreta,³ não raro forjada a partir de elementos diversos da própria vida extensiva, de sua pulsação e seus ritmos cotidianos. Contato este, portanto, que ao mesmo tempo que também em nós faz vibrar e traz à tona algo de mais amplo e profundo – que nos dá, enfim, o sentimento de *participação* naquelas dimensões mais amplas e profundas –, não deixa de responder, de diferentes formas, a algo que diz respeito à nossa relação com o mundo.

Dê-se tal “resposta” predominantemente no sentido de uma evasão, purificação, fortalecimento ou mesmo celebração de nosso espírito em relação aos conflitos do mundo, atendendo de algum modo a uma dessas três necessidades vitais que são a expansão, o recolhimento e a “catarse” (em sentido amplo, ou seja, enquanto “purgação”), é provável que a música concilie tais “impulsos artísticos da natureza” – para tomarmos de empréstimo a expressão que Nietzsche aplica ao apolíneo e o dionísio –, conduzindo de algum modo à reinstauração de um equilíbrio entre nossa sensibilidade e o mundo. E é justamente nesse sentido

³ Como Alfredo Bosi observa em algum lugar, a natureza é o horizonte último do materialismo dialético, e é a esse horizonte que nos reportamos aqui. Daí também a noção da música como lugar de entrecruzamento de cultura e natureza.

que ela revela seu parentesco com o rito, onde esses impulsos tendem igualmente a se conciliar em alguma medida, e também numa relação onde se articulam a vida extensiva e suas camadas profundas – distinção esta, aliás, bem mais problemática quando aplicada à mentalidade primitiva –, de modo a reinstaurar um equilíbrio entre suas várias instâncias.

A relação íntima do romance com o desencantamento do mundo moderno levou muitas vezes a um confinamento da investigação crítica às dimensões conscientes da representação literária (e outras tantas, é verdade, ao movimento contrário – é este, aliás, o ponto de partida de nossa discussão com Roland Barthes no início do primeiro capítulo). E de fato, talvez em nenhuma outra forma artístico-narrativa o conhecimento consciente exerça uma determinação tão efetiva quanto no romance – o que no entanto não significa que este seja alheio a outras dimensões. Afinal, o sucesso artístico da obra literária também depende da capacidade dela nos comunicar o sentimento vivo que emana do mundo de que ela nasce (mais do que a do mundo que ela “representa”, nem sempre coincidente com aquele), de “fazer vibrar” o espírito de seu tempo, inclusive em seus anseios, particulares ou coletivos, mais profundos – aquilo a que chamaríamos sua “música profunda” –, o que depende de uma vivência e uma imersão no mundo cuja complexidade sempre escapa, em algum grau, ao conhecimento e à expressão racionais, e cujo aproveitamento estético se vincula portanto a camadas mais profundas e primordiais da sensibilidade. Tal como a música, também a representação ficcional contém algo que ecoa nas profundezas da sensibilidade e do espírito: é no *sentimento da vida* que a obra literária nos comunica – que ela nos *reapresenta*, obviamente no interior de sua especificidade – que se deve buscar sua “verdade profunda”. Há mesmo algo de “extático” na práxis e na fruição literárias; algo de um “êxtase dos reconhecimentos”, embora a expressão pareça banal para designar fenômenos que talvez encontrem na *compreensão humana* – ou, mais propriamente, na abertura para a irredutível complexidade do humano – seu verdadeiro horizonte.

Postular isso não significa abrir mão do ponto de vista da práxis, que informa nosso trabalho desde o início, mas apenas chamar a atenção para a abertura em que se constitui a própria práxis humana, seja em relação a suas fontes – que nunca se desvinculam totalmente das pulsões do inconsciente – ou seus produtos; tanto que não raro é em franca oposição aos fundamentos ideológicos que determinam a práxis consciente do escritor que esta dá vazão aos anseios de seu tempo.

Outra questão importante é a que diz respeito às formas de aproximação dessas “dimensões musicais” do texto literário. Uma delas sem dúvida se situa no plano da linguagem, das particularidades lingüísticas, da sintaxe e seu ritmo, de tudo aquilo, enfim, que diz respeito à análise estilística. Sem de modo algum desprezar esses elementos – mas cujo acesso, no que se

refere a nosso percurso pela história do romance, foi dificultado por trabalharmos quase sempre com traduções (embora buscando cotejá-las com edições originais) –, julgamos que há um outro plano, mais acessível a nossos recursos, onde aquela aproximação se faz possível, plano este que é o do próprio *enredo*. Há algo de uma *partitura* na disposição dos fatos em um enredo, assim como, inversamente, o andamento musical contém algo de “narrativo” – mas é evidente que é só ao nos determos em cada movimento da execução dessa “partitura” que partilharemos realmente de sua música. Também na construção do enredo, portanto – em cada um dos seus conflitos –, há algo de “ritualístico”, em que se configuram e, quiçá, “se resolvem” aspectos fundamentais de nossa relação com o mundo. E isso, mais uma vez, em resposta àqueles “impulsos artísticos da natureza” – aqui, porém, ligados sobretudo à esfera da consciência, que afinal também tem suas necessidades de expansão, “catarse” e recolhimento.

No entanto, é evidente que a possibilidade de extrair alguma “música” do mundo, de “transfigurar musicalmente” a experiência concreta e, mais do que isso, os conteúdos concretos da vida, é algo extremamente problemático para o homem moderno. A unidade profunda entre representação simbólica e experiência concreta que subjaz ao rito primitivo, ao rito “ingênuo”, onde os sons e a dança “repõem” o homem no âmago das profundezas do tempo, encontra-se mais rompida do que nunca, e tal é o grau de complexidade e problematidade de nossas relações com o mundo que nossa subjetividade não pode se esquivar ao conhecimento, ao desvendamento racional e prosaico dessas relações. Portanto, se também no romance aqueles impulsos que animam o rito e a música se fazem presentes, já não é tão certo que nele eles se conciliem entre si ou conduzam à reinstauração de um equilíbrio com o mundo.

Na epopéia homérica, onde o tom elevado do aedo abarca os conflitos e ao mesmo tempo lhes comunica sua força – algo que nossa extrema distância do mundo arcaico talvez tenha tornado difícil de perceber –, ele ainda podia conduzi-los a um movimento de conciliação: tanto ao final da *Iliada* quanto da *Odisséia* os impulsivos expansivos e os conflitos que animam ambas as obras se aplacam, sem por isso se anularem, num movimento de recolhimento conciliatório, em que a harmonia entre os homens e o cosmos é de alguma forma restaurada (ainda que brevemente, na *Iliada*). Também no romance, que herda da epopéia o impulso predominantemente expansivo, o recolhimento é uma dimensão essencial: ele informa o próprio olhar, retrospectivo, reconstituído, do romancista, que por isso contém algo de uma busca de identidade; mas nem por isso esse olhar é capaz de conduzir os conflitos a uma verdadeira conciliação do homem com os fundamentos do mundo. E se é verdade que, afinal, o romance não deixa de reinstaurar algum tipo

de equilíbrio em nossa relação com o mundo, por meio de uma certa disposição irônica ou compreensiva – elementos cuja dialética é sempre variável – que ele nos comunica, também a disposição para a autoproblematização dos fundamentos de nossa práxis e de nosso olhar compõe a gama de sentimentos com que ele nos devolve à vida. Ademais, tampouco a ironia ou mesmo a compreensão, por mais profunda que seja, podem sublimar os conflitos com que ele nos defronta; em nada elas os *compensam* – como as lágrimas e mesmo a sobrevivência de Ulisses compensavam a perda de seus companheiros – e muito menos os redimem. Daí a “música profunda” que o romancista encontra no mundo ser tantas vezes desagradável e mesmo radicalmente acintosa a nossas sensibilidades – o que não impede que algum tipo de beleza, nascida justamente da compreensão humana, se revele em sua dissonância.

Por outro lado, paralelamente à incorporação de toda essa problemática, houve a definição dos romances de Chico Buarque como corpus central do trabalho, o que naturalmente apontava para a necessidade de aprofundamento na análise dessas obras. Mas se tal direção parecia se opor àquela tentativa de abertura, também havia a possibilidade de que elas fossem complementares entre si, ou seja, que a abordagem daquelas questões mais amplas ajudasse a construir o horizonte em que nossos “objetos” encontrassem sua unidade profunda, na medida em que também neles elas se refletiriam e a elas eles responderiam. A própria metáfora da música como via de acesso às “dimensões profundas” da representação literária facilitou a busca de compreensão dos romances de Chico no interior do conjunto de sua obra.

Ao mesmo tempo, nada disso tornou desnecessária a mediação face às particularidades do nosso desenvolvimento periférico; antes, tornou-a mais complexa, de modo que também essa discussão tomou novos rumos.⁴ Além do mais, essa busca de novas perspectivas não podia elidir as preocupações que constituíram o germe e afinal ainda estão na raiz deste trabalho, inclusive porque elas ainda nos parecem refletir problemas tão concretos no que se refere à realidade quanto vitais para a arte contemporânea. Pois o fato é que só em sua superfície aquele contexto se transformou. A ciranda financeira do capitalismo contemporâneo continua não só tão ativa quanto antes como impondo cada vez mais sua lógica e seus valores a todas as esferas do cotidiano. Apenas seus efeitos catastróficos se tornaram mais visíveis do que nunca, enquanto as estratégias de simulação e

⁴ Um passo importante nesse sentido, e no qual procuramos conjugar essas múltiplas direções, foi a elaboração de um trabalho sobre José de Alencar, apresentado no Seminário “Homenagem a Antonio Candido: 40 anos de *Formação da Literatura Brasileira*” (Rio de Janeiro, 25 a 27 de outubro de 1999) e amplamente aproveitado no corpo desta dissertação.

espetacularização revelam seu fundo utilitarista de formas cada vez mais grosseiras, a tal ponto que se tornou impossível não enxergá-lo. Talvez nenhum “artefato pós-moderno” conjugue de forma mais radical a unidade entre nossa “cultura do simulacro” e as condições concretas mais imediatas em que ela assenta do que as imitações de notas de 10, 50 e 100 reais distribuídas nas ruas dos grandes centros como propaganda das casas de agiotagem, e a que os passantes mais aflitos lançam olhares tão vorazes que é preciso alertá-los de que elas “não valem como dinheiro”.

Também as práticas anulatórias se multiplicam na cultura e no cotidiano; a mídia televisiva, em particular, parece aprimorar incessantemente sua capacidade de elaborar verdadeiros rituais de anulação: bastam como exemplos programas como “Linha direta”, em que o telespectador, depois de assistir à mais torpe e sensacionalista dramatização de um crime real – conexão das mais sinistras entre simulacro, realidade e rito anulatório –, é chamado a participar da caçada ao criminoso; ou “No limite”, em que um grupo de pessoas se submete a violentos esforços e privações numa competição onde as câmeras enfatizam o sofrimento e a humilhação dos concorrentes. Que os finalistas da primeira versão do programa tenham sido duas mulheres foi decerto um gozo a mais para a audiência, já que a instrumentalização e a humilhação da mulher é um dos esportes favoritos de nosso tempo. A esse respeito, a incalculável montanha de filmes pornográficos produzidos nas últimas décadas contém exemplos de sobra. Em um deles, aliás dos mais “sofisticados”, uma das cenas mais recorrentes é a de homens empunhando seus membros como armas diante dos rostos humilhados de suas “parceiras”. Seu título traduz seu espírito com precisão: *Rape the flower*. A celebração da violência e da anulação do outro se estende ainda aos desenhos animados e programas infantis, onde não raro ela se alia a símbolos de puerilidade e inocência. E é desnecessário lembrar o quanto tudo isso se atualiza diariamente nos noticiários, na publicidade, etc.

O que chama a atenção nessas “narrativas” nem sempre ficcionais com que nos deparamos de forma tão corriqueira não são apenas suas feições particularmente atrozes, mas também o indisfarçável caráter de *exemplaridade* que muitas vezes elas tendem a assumir. E que essa pedagogia sinistra se conjugue a uma cruzada moralista é algo que apenas revela um tipo de cinismo que constitui outra face obscura de nosso tempo; afinal, nada mais “pós-moderno” – pelo menos no sentido negativo que se pode emprestar ao termo, que no entanto também comporta outros sentidos e possibilidades – do que o cinismo, com sua propensão a se desdobrar infinitamente sobre si mesmo.

Enfim, bem ao contrário do que julgam alguns, o sentimento catastrófico não é privilégio de uma suposta crítica apocalíptica, mas está disseminado em toda parte, inclusive na linguagem e nos

gestos cotidianos, alimentando a espécie de *guerra endêmica* – essa rivalidade instaurada nos menores interstícios das relações sociais – que marca nossos dias, e o fato da cultura de massa fazer disso mais um lubrificante de sua engrenagem não só reflete como intensifica essa realidade.

Os romances de Chico Buarque sempre nos pareceram radicalmente mergulhados nesse estado de coisas, e isso naturalmente tem relação direta com sua escolha como objeto deste trabalho. E no entanto o enraizamento daqueles outros produtos nessas condições não é menos radical, inclusive porque eles se ligam a elas de formas muito mais imediatas.⁵ Assim, algo mais está por trás dessa escolha, algo relacionado com a especificidade da práxis artística e romanesca, com a profundidade, a riqueza, problematicidade e a dimensão de liberdade de sua relação com o mundo; com tudo aquilo, enfim, que ela comporta não só enquanto possibilidade de desvendamento da realidade e sua lógica oculta mas também enquanto abertura para outros horizontes e dimensões em seu interior. E é nesse sentido que a incorporação de novas perspectivas nos pareceu um movimento útil e necessário ao nosso trabalho, cuja questão central talvez possa finalmente ser formulada nesses termos: *que “música” é possível extrair desse mundo?*

No entanto, é evidente que uma dissertação de Mestrado não poderia comportar a abrangência de todas essas questões, e muito menos nossa bagagem de leitura e discussão nos autorizaria a enfrentá-las sistematicamente. O que se buscou aqui, então, foi desenvolver alguns exercícios comparativos e explorar determinados núcleos temáticos onde essas questões pudessem ao menos se delinear em alguns de seus aspectos mais importantes, e cuja articulação constituísse uma teia que enredasse aos poucos nosso objeto central. Grande parte deste trabalho, portanto, constitui o registro ou testemunho de um percurso. Um percurso que buscamos construir sobretudo no contato direto com os textos literários, de modo que a maioria dos diálogos críticos recebeu nele um papel secundário, não raro servindo como pontos de fuga para direções bem diversas das suas – o que, naturalmente, ainda que vez ou outra seja salutar, não raro se revela bastante problemático.

Na verdade, a rigor este texto final deveria ser fruto de um desenvolvimento totalmente novo, na medida em que a incorporação de outras perspectivas às iniciais não ocorreu de forma mecânica, levando, pelo contrário, a novas sínteses de nossa visão teórica. Infelizmente isso não pôde ser feito, sobretudo por motivos de ordem prática, de modo que a unidade de concepção que

⁵ Ao tempo em que revisamos este trabalho, e em que acrescentamos um comentário referente a uma passagem de *Benjamim* onde o protagonista ouve uma música cujo refrão diz “chuta a minha cabeça, chuta a minha cabeça”, um telejornal noticia uma polêmica referente a um “axé music”, aliás dos mais cotados para “estourar” no carnaval de Salvador deste ano, com direito a coreografia e tudo, no qual alguém pede um “tapa na cara”.

vislumbramos – na qual as “dimensões profundas” da representação e da práxis literárias se articulam de forma necessária e indissociável às questões históricas e sociais – nem de longe apresenta a clareza e mesmo os desdobramentos críticos desejados. É visível, por exemplo, uma certa oscilação teórica no primeiro item do capítulo inicial – algo de que a discussão esboçada há pouco constitui uma espécie de remendo antecipado, e que em todo caso fica como testemunho do caráter algo frankensteiniano deste texto. Mas talvez seja o terceiro capítulo, que discute os problemas do romance brasileiro – e justamente onde uma unidade teórica se fazia mais necessária –, o mais problemático nesse sentido; sobretudo, os diálogos com as posições teóricas de Antonio Candido – das quais fomos nos sentindo cada vez mais próximos – desenrolaram-se em momentos muito distintos, e por isso ficaram um tanto soltos, quando talvez deversem constituir o próprio núcleo do capítulo, ainda que com prejuízo da liberdade de nossos desenvolvimentos. Já o primeiro item desse mesmo capítulo talvez devesse ter sido “diluído” nos demais, sob pena de se tornar – como se tornou – uma espécie de falso fio condutor, ou pelo menos um fio incompleto.

Também a forma como algumas discussões são retomadas na análise dos romances de Chico Buarque pode soar algo forçada; e, no entanto, se essa impressão de artificialidade tem alguma razão de ser, ela tem menos relação com a tentativa de adequar o corpus central às questões teóricas e análises mais gerais do que à ordem de apresentação dessas etapas do trabalho, de modo algum correspondente à via de mão dupla que elas efetivamente percorreram, não raro na contramão umas das outras. O que nos leva a considerar que o defeito mais grave deste trabalho talvez tenha sido o desprezo à lição de Marx de se partir do particular para o geral; ou, quem sabe, a insistência em dar um caráter totalizador a algo necessariamente aberto como é o contato, por “científico” que seja, com os textos literários.

Em todo caso, é provável que ainda resulte de tudo isso um certo ar de ecletismo; algo que tentamos ao menos atenuar, indicando, geralmente em notas de rodapé, a conflituosidade ou a proximidade de determinados pontos de vista críticos e teóricos de modo a esclarecer ou delimitar o uso que fizemos deles. Quanto à fragilidade na articulação do conjunto, mais as falhas de continuidade e outras lacunas, sem falar nas fragilidades conceituais e interpretativas, tais problemas só a retomada do texto poderá talvez minimizá-los. No mais, só nos resta esperar que a precariedade de muitas das nossas soluções também possa ser interpretada como uma abertura para outras leituras e possibilidades; como uma abertura, enfim, para o diálogo, que é o horizonte onde todo gesto crítico deve ter a esperança de se consumir.

– I –

O romance e o mundo

1. As encruzilhadas do labirinto: práxis, identidade e contradição no romance moderno

Na dura frieza do dia a dia
Que você aprendeu, pobre Daniel...
(Ira!, “Casa de papel”)

“De há muito, para mim, que escrever é uma busca de identidade – o trabalho de alguém que, através das personagens e da escrita, procura uma identificação consigo próprio, com a realidade vivida e com a língua em que se exprime.”¹ Com essas palavras, que abrem seu artigo dedicado a *Estorvo*, o escritor português José Cardoso Pires não aponta apenas para uma concepção pessoal de seu fazer literário que ele vê espelhada no livro de Chico Buarque, mas para uma noção que talvez seja intrínseca à própria condição do romancista: a de que este encontra numa “busca de identidade” uma das aspirações fundantes de sua práxis; busca esta relacionada à condição do indivíduo no mundo em que ele vive, e que portanto também diz respeito, necessariamente, à identidade desse mundo.

Mas em que sentido é legítimo dizer que o romance pode ser o veículo de uma identificação do sujeito com o mundo? Afinal, nada é tão problemático para o herói romanesco quanto a sua identidade: de Dom Quixote – alcunha do senhor Quijada, Quesada ou Quijana? – aos protagonistas anônimos ou semi-anônimos de obras emblemáticas como *Fome*, de Knut Hamsun, *O Processo*, de Kafka, e *O ciúme*, de Robbe-Grillet, ou ainda aos personagens de nomes permutáveis, verdadeiramente inomináveis, de Beckett, o romance moderno sempre esteve repleto de heróis cujos nomes se perderam ou degradaram. Raskolnikóv trazia a cisão – *raskol*, em russo – no próprio nome. E qual poderia ser o significado da alcunha de Nostromo, um nome, como diz uma personagem do romance de Conrad, que “não é de gente nem de animal”? Quanto ao protagonista anônimo de *Estorvo*, talvez pudesse ser referido pelo substantivo, negativo por definição, que dá título ao livro.

¹ PIRES, José Cardoso. “Uma peregrinação alucinada”, in *Jornal de Letras*. Lisboa, 1991.

O “jovem” e ainda hegeliano Georg Lukács – cuja teorização no entanto ecoa em toda a sua produção posterior – definiu o romance como “a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade”.² Daí a identidade do herói romanesco ser problemática: ela tenta se afirmar ou constituir num contexto em que a relação do homem com os próprios fundamentos do mundo é problemática. E de fato esta é uma das diferenças mais visíveis entre o romance e a epopéia, cujo impulso para a “vida extensiva” – não só na visão de Lukács, como em toda a tradição crítica hegeliana – ele herda: nesta, o nome do herói, sua identidade, é algo por que se zela e que se celebra. Ainda que Ulisses precise provar sua identidade a Penélope, em nenhum momento ela é posta em xeque no Olimpo, com cujos deuses, aliás, o herói tem laços de parentesco – a ordem divina, portanto, assegura sua autenticidade –, e seu ocultamento sob o nome de Ninguém ou sob os andrajos de um mendigo exprime uma astúcia que não viola, mas participa dessa identidade, afinal plenamente afirmada no desfecho de cada episódio. Enquanto isso, Quixote é não só um cavaleiro sem títulos e de nome incerto como cuja *ficcionalidade* – e com ela o caráter de artifício de sua história – é reconhecida da forma mais irônica e paradoxal: pela pretensão do herói à existência concreta, que ele manifesta ao deparar-se com uma edição apócrifa de suas próprias aventuras.

É ainda Lukács, na esteira das teorias do Romantismo alemão, quem identifica na *ironia* um dos princípios formais que, transitando da disposição subjetiva do escritor para o olhar do narrador ou do próprio herói, incide sobre os vários níveis da diegese romanesca; ironia, aqui, vista não só como disposição crítica mas também como um índice de liberdade – a “máxima liberdade do escritor em um mundo sem deuses” – e ao mesmo tempo uma reserva ou um gesto distanciatório – mais propriamente, uma “autocorreção da fragilidade” – do romancista, do narrador e por vezes do herói diante desse mundo. De um modo geral, portanto, a ironia é vista por Lukács como o principal “tom” ou sentimento, desdobrado em estratégia formal, que preside à práxis do escritor na dialética que esta estabelece com a realidade viva de que se apropria. Ela é a instância unificadora entre o olhar do romancista, a matéria a que ele dá forma e os conflitos da narrativa, revelando-se, simultaneamente, como índice da *problematicidade* e da *autoconsciência* que preside a todas essas relações. Ela constitui, por assim dizer, a paradoxal e um tanto instável “música apolínea” do romancista: nela o escritor encontra o

² LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido, Lisboa, Editorial Presença, s/d, p. 55.

“ponto de equilíbrio”, o “lugar de força” – ou, como diria Nietzsche, o “*principium individuationis*” – de sua práxis configuradora. E, no entanto, esse lugar de força não é jamais um princípio absoluto, de modo que mesmo alçado à condição de demiurgo de um “mundo sem deuses” o romancista não pode pura e simplesmente moldá-lo à sua imagem e semelhança – pelo contrário, ele está fadado a prestar contas de sua criação à realidade concreta: já em sua própria condição, portanto, reside algo de irônico.³

Da mesma forma, não é do estabelecimento de simples relações identitárias com o mundo que se constitui a “busca de identidade” do herói do romance. Pelo contrário: ela não pode se dar de outro modo que não seja através de um *embate* com o mundo. Por isso essa busca deve passar também pela destruição de falsas identidades. “Aqui”, diz ainda Pires sobre *Estorvo*, “todas as funções de equilíbrio das estruturas sociais – família, amizade, poder – perdem a consistência formal logo ao primeiro embate e entram em ruptura quando o olhar do protagonista (e do escritor) se prolonga sobre elas.”⁴ Configurar o espaço da representação romanesca, de cuja consistência depende o próprio sucesso da realização artística da obra, significa moldar um espaço de conflito dos personagens com um universo ficcional cujo vínculo com o mundo “exterior” à representação – ou seja, cuja *referencialidade* – em nenhum momento se dissolve, e é do modo como a diegese narrativa do romance por vezes constitui como que um prolongamento da vida que nasce a força com que ela nos devolve a esta.

Naturalmente, o romance não é a única expressão artística que se funda no embate do sujeito com o mundo. Mesmo aquelas que se pretendem totalmente alheias à realidade social têm nela sua gênese, e se posicionam em relação a ela. “Seu distanciamento da mera existência”, escreveu Adorno a respeito da lírica, “torna-se a medida do que há nesta de errado e de ruim. Em protesto contra ela o poema enuncia o sonho de um mundo em que seria diferente.”⁵ Nisso, aliás, consiste uma das afinidades profundas da lírica com a música: ambas, mesmo naquilo que contêm de “fuga”, nascem de um contato com o mundo e, nesse sentido, respondem a ele. É portanto enquanto *transfiguração* do mundo – não simples dissociação dele – que se realiza a “evasão” nas formas líricas e musicais. O romance, porém, não se contenta em “responder” ao mundo: ele

³ O que também permite que, nos extremos desse “lugar de força” no qual a ironia romanesca possibilita ao escritor se situar, seu olhar se constitua na radicalidade de dois impulsos tão complementares quanto contraditórios: a disposição – que hoje diríamos nietzscheana – de ir até o fim, à verdade última das coisas, e um tipo de disposição compreensiva ou compaixão (mas não complacência) de uma profundidade que a avizinha do amor universal do cristianismo, talvez mesmo formal e historicamente relacionada a ele.

⁴ “Uma peregrinação...”, op.cit.

⁵ Ibid.

busca trazer para dentro de si e dar representação concreta às contradições mais significativas da realidade de onde nasce. Retomando a expressão de Lukács, ele “aspira à totalidade da vida” – embora talvez seja possível compreendê-lo de uma forma menos unilateral, mas ainda num espírito próximo ao do teórico húngaro, afirmando que ele se constitui numa incessante *abertura para o mundo*, ou seja, para a “vida extensiva”. Uma abertura – e com ela aquela “busca de identidade” – que não se funda apenas na contraditoriedade, mas também na complexidade e na multiplicidade do mundo, e que portanto também faz daquilo a que Mikhail Bakhtin denominou “dialogismo” uma de suas dimensões essenciais: a cada encruzilhada de seus trajetos, o herói e o narrador do romance se detêm e como que selam um pacto, em que devem emprestar seu olhar e sua voz àquilo com que se deparam, ou pelo menos não anular sua singularidade – mas sim, de algum modo, dar vazão a ela –, e ao mesmo tempo extrair daí alguma nova força ou aprendizado, ainda que negativos. No labirinto de sua vida – e é também Lukács quem assinala o caráter “biográfico” da forma romanesca –, o herói do romance já não tem qualquer direção definida a seguir. Em nenhum momento Ulisses se esquece que Ítaca é seu verdadeiro lar; e quando Rolando, na *Canção* medieval dedicada a seus feitos, dirige o olhar para o território inimigo no momento de sua morte, este é um gesto de desafio de quem sabe perfeitamente a que mundo pertence. Já o herói romanesco é sempre um desterrado – ou, para usarmos uma metáfora banal mas justíssima, “um naufrago da existência” –, e por isso sua busca é necessariamente aberta.

É preciso reconhecer, no entanto, que a noção de totalidade tem uma vantagem, pelo menos se redimensionada pela idéia de abertura: ela remete à *necessária articulação* entre as realidades particulares com que se deparam o narrador e o herói do romance nesse mundo múltiplo, complexo e contraditório, o que, afinal, também é algo que impede que sua busca se feche numa síntese identitária. *O mundo como totalidade aberta*: eis, talvez, a forma como o mundo se afigure à representação, à práxis consciente do escritor de romances. Por outro lado, essa mesma práxis se depara cada vez mais com o *fechamento de horizontes* do mundo burguês. Afinal, outro irônico paradoxo a que se liga a condição do escritor de romances é o que diz respeito a sua situação no interior da realidade social, quase sempre marcada por um maior ou menor apartamento – aquela segregação que Walter Benjamin contrapôs à experiência viva do narrador popular – tanto de suas dimensões mais vitais quanto de seus conflitos mais prementes. Esse apartamento, ao mesmo tempo que assinala a *relatividade* da práxis do romancista, não deixa de constituir um fator de força, por um lado porque comporta ele próprio um dado em certa medida universal, e por outro porque pode constituir uma posição “privilegiada” para se observar

o tumultuado movimento do mundo. Mas o que determina os alcances e os limites desse distanciamento enquanto potência artística é a própria dialética que cada escritor forja entre a realidade social e a sua práxis narrativa, da qual geralmente participam tanto o reconhecimento dessa condição quanto a tentativa de romper, em maior ou menor grau, com ela – um duplo movimento que é, enfim, a essência da aproximação irônica e consciente, inclusive em relação a si próprio, a que se lança o olhar do romancista.

O acirramento dessa problemática é algo que certamente está relacionado à “crise de representação” com que as formas artísticas se defrontam pelo menos desde o início do século XX. Essa questão – de cuja complexidade no que se refere à evolução do romance buscaremos nos aproximar mais adiante – também teve suas contrapartidas teóricas e filosóficas, sendo que as raízes dessas últimas se encontram provavelmente na obra de Nietzsche, e seus desdobramentos mais radicais no pós-estruturalismo, onde a idéia de representação chega a se reduzir a uma ilusão metafísica.⁶ No campo da teoria e da crítica contemporâneas, pertence a Roland Barthes uma das primeiras e mais eficazes investidas contra a compreensão do texto literário enquanto “representação da realidade”, ou pelo menos contra a ênfase nesse seu aspecto. Em *O prazer do texto*, ensaio de 1973, Barthes reivindica o primado da dimensão do “desejo” tanto na relação do “autor” – noção que o crítico relativiza, ou mesmo recusa – quanto do leitor com o texto. Essa dimensão afloraria nas fendas, rupturas ou articulações entre duas “margens”:

uma margem sensata, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem.⁷

⁶ Ou, mais exatamente, a uma ilusão epistemológica, por sua vez ligada, na terminologia da desconstrução derridiana, à ilusão metafísica da “presença”: “A realidade é a presença por trás das representações, aquilo de que representações apuradas são representações (...). Uma teoria da representação que procura estabelecer fundamentos deve tomar como dado, deve assumir a presença daquilo que representações apuradas representam. Há, portanto, sempre a questão de se qualquer suposto dado não pode ser de fato um constructo ou produto, dependente, por exemplo, da teoria que declara suportar.” (CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997, p. 174.) No entanto, acatar as aporias com que o desconstrucionismo (e não apenas ele) nos defronta em suas implicações extremas significa, em última instância, aceitar o paradoxo da existência com um gesto de absoluta impotência diante da impossibilidade de desvendá-lo. De um ponto de vista dialético, a compreensão de que o conhecimento é necessariamente um constructo para a consciência humana não deve elidir o fato de que esta opera sobre uma realidade “preexistente”; uma realidade da qual, naturalmente, ela também é parte, mas da qual se distancia ou pelo menos tem a “ilusão eficaz” de se distanciar ao operar sobre ela. Recusar isto não significa mais do que substituir uma “metafísica da presença” por uma metafísica da ausência, na qual o pensamento e a práxis se abismam e paralisam.

⁷ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1993, p. 12; grifos do autor.

Seria ingênuo tentar definir com rigor conceitual uma noção – ou seja, a do “prazer do texto” – que o próprio crítico insiste em caracterizar como algo “precário, revogável, reversível” e “incompleto”.⁸ Em todo caso, o que fica claro é que é no âmbito da própria materialidade do texto enquanto “*escritura*” que se situam as articulações indicadas por Barthes. Assim, é no trânsito da “margem” dos códigos estabelecidos para aquela em que eles são volatilizados – ou, ainda, na “desconstrução” daquela margem por esta –, que o texto se desvelaria ou se deixaria entrever enquanto “objeto de desejo”. Tudo o que escapasse a essa intersecção constituiria “tagarelice”, penosa concessão à “antiquíssima cultura do significante”,⁹ ou, em outras palavras, mera sujeição da linguagem, com sua materialidade e suas “fendas”, à relação significante/significado. De modo que justamente a esse terreno por assim dizer extra-libidinal é que pertenceria a noção de representação, a qual o crítico distingue da de *figuração*: esta seria “o modo de aparição do corpo erótico (...) no perfil do texto”, ou seja, uma aparição fugidia em cujo movimento nosso desejo se plasmaria brevemente; já a representação seria “*uma figuração embaraçada*, atravancada de outros sentidos que não o do desejo: um espaço de álibis (realidade, moral, verossimilhança, legibilidade, etc.)”.¹⁰

A despeito do papel salutar que certamente exerceram nos estudos literários à sua época, as posições de Barthes contêm aspectos problemáticos. Estes não se relacionam à afirmação de uma dimensão mais vital do texto, mas à sua completa ou quase completa dissociação dos esforços do autor no sentido de moldar e reconfigurar mimeticamente no interior da obra um dado universo “exterior” a ela, com tudo aquilo que sua práxis comporta em termos de julgamento ideológico ou visão de mundo, cuja dialética com a especificidade irreduzível dos elementos desse mundo reconfigurado empresta uma parte importante da força das representações romanescas e, mais do que isso, atesta que também do movimento vivo de seu universo social o escritor extrai sua vitalidade. Em todo caso, e ainda que essa dimensão da práxis artística tenha sido minimizada em outras teorias estéticas contemporâneas – ou mesmo que, pelo menos até muito recentemente, noções como a de identidade (para não falar na de realidade) tenham se tornado um tanto suspeitas –, o fato é que mesmo naquelas obras que Barthes utilizou para exemplificar suas idéias, e também em outras mais recentes – inclusive nas de Chico Buarque e do próprio José Cardoso Pires –, pode-se reconhecer,

⁸ Ibid, op. cit., p. 08.

⁹ Idem, p. 13.

¹⁰ Idem, p. 72-23; grifos do autor.

embora em graus variados, a busca de estratégias que possibilitem ao romance reafirmar, ou, antes, renovar e dar novas direções à sua abertura para o mundo, da qual a representação é uma dimensão indissociável.

Isso não significa que o romance tenha simplesmente enunciado os mesmos problemas de forma diferente desde a sua origem. Pelo contrário: suas transformações dizem respeito a modificações profundas em sua relação com o mundo. Uma das dificuldades em se postular homologias entre o romance e a sociedade é que essa relação nunca foi idêntica nos diferentes contextos sociais e históricos a que se ligam as obras particulares, mesmo porque ela está vinculada não só à complexa dialética das “determinações” sociais, históricas e ideológicas como às transformações ativas que a práxis artística imprime nesses processos. Mas também a complexidade dessas relações Barthes despreza em sua concepção da “escritura” como linguagem “atópica”;¹¹ mais do que isso, o crítico elide toda uma dimensão fundamental das práxis narrativas: a necessidade de conhecimento, de investir o mundo de sentido; necessidade que não se dissocia do desejo, do prazer e de outras, tão vitais e elementares quanto estas, que nos constituem enquanto prolongamento da natureza, e sim as transporta para a esfera da consciência.¹²

Ao mesmo tempo, e por isso mesmo, o romance está longe de se reduzir à dimensão da representação, e muito menos ao sentido usual que a ela se aplica. Como em qualquer produto da práxis humana, os sentidos de um romance não se esgotam naqueles que o artista lhe imprime conscientemente: por trás destes vicejam as mais diversas pulsões e determinações inconscientes – inclusive as que se ligam ao “inconsciente histórico” de cada sociedade –, as quais no entanto também se manifestam internamente e recebem algum tipo de figuração em cada obra. É a complexa intersecção dessas duas esferas do fazer artístico no romance – a consciente e a inconsciente – que permite restituir um *sentido forte* à noção de representação; é ela um dos fatores que permite buscar nas representações artísticas, para além dos conflitos imediatos, os anseios mais profundos do universo humano e social a que elas se ligam. Nesse sentido, para fazer jus à força das imagens e situações que compõem um romance não basta

¹¹ Idem, p. 47.

¹² Barthes argumenta que quando “a representação toma por objeto o próprio desejo (...) esse desejo nunca sai do quadro, da cena; circula entre as personagens; se tiver um destinatário, esse destinatário permanece interior à ficção” (cf. op. cit., p. 73). Aqui é à complexidade da relação do leitor com a diegese narrativa – da qual as palavras de León a Emma Bovary (“A gente roça pelas personagens e até parece que se palpita sob os seus trajes”), embora ingênuas, nos lembram uma parte importante – que o crítico parece fazer vista grossa.

considerá-las apenas em suas dimensões miméticas: precisamos buscar, no interior destas, o que se poderia denominar suas dimensões “arquetípicas” e “ritualísticas”, se não dissolvendo, pelo menos esgarçando um pouco mais as fronteiras entre natureza e consciência, entre *música e representação*. Em uma palavra, precisamos nos aproximar da “música profunda” que emana delas.

2. O inferno e o sonho, a música e o mundo: Dante e o sentimento da vida moderna

Vem escalando essas encostas o animal...
(Vzyadoq Moe, “O ápice”)

E depois, por um momento
O céu virou um fragmento
Do inferno em que eu tive de entrar
(Marcelo Nova, “Quando eu morri”)

Se é verdade que as narrativas transportam para a esfera da consciência nossas necessidades mais vitais – aquelas que nos constituem como “prolongamento” da natureza, como as de expansão, recolhimento e “catarse” –, e que é no âmbito da consciência que tais necessidades se vinculam a uma outra, aquela que talvez nos constitua em nossa especificidade humana – a de investir o mundo de sentido –, é de forma muito particular que tal movimento se realiza na forma romanesca. Pois se não é, provavelmente, apenas no romance que essa última necessidade se faz *esforço consciente*, talvez somente nele, ou pelo menos a partir dele, tal esforço se arrisque ao fracasso.

Por mais conflituosos que sejam, os mundos das gestas e epopéias ou dos romances de cavalaria estão fundamentalmente resguardados da negatividade existencial: nem o “exílio” de Ulisses, suas lágrimas ou as de Aquiles, ou mesmo as de Carlos Magno, que encerram *A Canção de Rolando*, poderiam romper com a ordem cósmica que os regem.¹³ Na epopéia, sobretudo a homérica, cada gesto humano encontra abrigo no cosmos; cada atividade dos homens encontra correspondência nos fenômenos naturais ou é resguardada por alguma entidade no panteão divino. E sequer a morte, ainda que nem um pouco desejável diante da plenitude da vida, parece constituir ameaça absoluta: na *Odisséia*, mesmo em meio às existências fantasmagóricas do

¹³ E mesmo no diálogo socrático, onde há o exercício sistemático da dúvida, a possibilidade de recurso ao mito revela que os fundamentos do mundo permanecem, senão intactos, pelo menos sólidos o suficiente para que o filósofo possa se amparar neles.

Hades nos deparamos com o orgulho altivo, irredutível, de um Ajax ainda irado com Ulisses, enquanto Tirésias, morto, como diz Circe ao herói, “nada perdeu de sua sabedoria”;¹⁴ na *Iliada*, o fantasma de Pátroclo que perturba o sonho de Aquiles o surpreende pelo excesso, não pela falta de vitalidade.¹⁵ Os próprios objetos se revelam, por vezes, dotados da Presença, do sopro divino: é o caso daquelas “servas de ouro” construídas pelo deus-artesão Hefestos e em cujo peito “havia espírito e voz e força”; ou ainda do escudo de Aquiles, obra do mesmo Hefestos, animado por cenas, elementos e personagens literalmente vivos.¹⁶ É verdade que tais maravilhas são obras de um deus, mas para os gregos o Olimpo é seu espelho mais nobre – ainda que transfigurador, e embora não apenas isso –, de modo que ainda assim elas revelam o sentimento de que lhes era possível investir os frutos de sua práxis; não há mesmo como deixar de ver, refletida no escudo de Aquiles, uma imagem do próprio canto épico.

Em uma das páginas mais belas já escritas sobre a epopéia grega – ainda que numa obra dedicada à apologia da tragédia –, Nietzsche define “os gregos sonhadores como Homeros e Homero como um grego sonhador”. Diante da “incrivelmente precisa e segura capacidade plástica que eram dotados seus olhos, unidas a sua luminosa e sincera paixão pela cor”, prossegue o filósofo, “não é possível abster-se, para a vergonha de todos os pósteros, de supor que também os seus sonhos possuíam uma causalidade lógica de linhas e de contornos, de cores e grupos, uma seqüência semelhante a seus melhores baixo-relevos (...)”.¹⁷ É também aí que Nietzsche formula sua conhecida distinção entre o apolíneo e o dionisíaco, os dois “impulsos artísticos da natureza” a cuja “luta incessante” – mas também a cujas “periódicas reconciliações” – estaria ligado “o contínuo desenvolvimento da arte”. Ao primeiro desses impulsos se associaria “a arte do figurador plástico”, e ao segundo, “a arte não-figurada da música”,¹⁸ ao primeiro, em outro paralelo, corresponderia a experiência do *sonho*, ao segundo a da *embriaguez*. É portanto enquanto expressão apolínea, ligada à “bela aparência do mundo do sonho”, que o filósofo alemão vê a epopéia; e se os “transportes dionisíacos” da música ditirâmbica, marcada pela “comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” – e onde Nietzsche encontrou a origem da tragédia –, se tais êxtases

¹⁴ HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo, Abril Cultural, 1981, p. 110 e 99.

¹⁵ HOMERO, *A Iliada*. Tradução de Fernando C. de Araújo Gomes, São Paulo, Ediouro, s/d., p. 248-249.

¹⁶ Ibid, op. cit., p. 207-209.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 32-33. Daqui em diante referido por N.

¹⁸ Aqui, evidentemente, a idéia de “figuração” está bem mais próxima da de representação do que na distinção operada por Barthes.

nos dissolvem ou ameaçam dissolver no âmago do Uno-primordial, as imagens sublimes e o ritmo seguro e uniforme dos versos homéricos, que estariam ligados à música apolínea – descrita pelo filósofo como “arquitetura dórica em sons, mas apenas sons insinuados, como os que são próprios da cítara” –, tais elementos como que revestem esses versos com o véu da “bela aparência”, pondo-nos a salvo dele em nosso “*principium individuationis*” (N, 30).

Para Nietzsche, esse “poderoso anelo pela aparência”, mesmo relacionado a termos como “engano” e “ilusão”, está longe de constituir mero “falseamento” da realidade ou da verdade profunda da existência: ele é um impulso que, de fato, “irrompe da própria natureza” (N, 32), ou seja, do âmago do Uno-primordial, o qual necessita, “para sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa” (N, 39). Mas talvez seja possível interpretar as associações nietzscheanas num sentido diverso ao de sua metafísica, de inspiração schopenhaueriana, do Uno-primordial. Sob o ponto de vista da práxis, talvez se possa dizer que se a “bela aparência” com que se reveste o mundo homérico constitui em certa medida uma “ilusão”, trata-se de uma ilusão nascida do sentimento vivo que emana da relação dos gregos com o mundo, uma relação a que talvez se possa aplicar a mesma noção que Lukács usou para definir a epopéia grega: a de *organicidade*, aqui tomada no sentido de uma certa proximidade – o que não significa ausência de conflitos – entre as várias esferas da práxis social e entre elas e a natureza.¹⁹ Em outros termos, o sentimento de uma ordem cósmica a reger a existência, para os gregos, é fruto de uma confiança na força ordenadora de sua própria práxis, e, ao mesmo tempo, do sentimento de um vínculo com as forças ordenadoras da existência, que animam seus heróis nos embates com o caos e a morte, ou simplesmente com aqueles ameaçam implantar a desordem na cidade.

São essas “forças ordenadoras” que, na metafísica da primeira obra de Nietzsche, tornam-se e de certo modo reduzem-se a manifestações fenomênicas do “verdadeiramente-existente” e caótico Uno-primordial; mas justamente esse essencialismo das profundezas, assim como qualquer

¹⁹ Há na *Teoria do romance* um debate implícito mas bastante evidente com *O nascimento da tragédia*. É sem dúvida a Nietzsche que Lukács se refere ao dizer que “Quando se fala dos gregos, mistura-se sempre filosofia da história, estética, psicologia e metafísica, e anacronizam-se abusivamente as suas formas referindo-se à nossa época. (...) Espíritos mais profundos (...) põem em paralelo a precariedade dos seus próprios sofrimentos geradores de criação com os supostos tormentos que tiveram necessidade da pureza grega para serem dominados. Vítimas de um solipsismo que concebe a perfeição formal como uma função do laceramento interior, pretendem perceber, através das figuras helênicas, a voz de um tormento que excede em intensidade a sua inquietação na medida em que a arte grega supera as suas próprias produções” (*A teoria...*, op. cit., p. 27-28). Em resumo, Lukács acusa Nietzsche de aplicar anacronicamente aos gregos a “laceração interior” do espírito moderno. Mas se tal percepção parece correta, recusar a compreensão nietzscheana de que o mito e a epopéia constituem uma espécie de “vitória” – embora às vezes proposta como mera “sublimação” – sobre as forças caóticas da existência certamente redundaria em um idealismo ainda maior. Em todo caso, não nos parece impossível uma síntese entre os aspectos positivos das duas visões.

outro, é estranho ao universo homérico, onde tudo é essencial; e tão essencial é nele a vida humana – a cuja “realidade empírica” de modo algum caberia o sentimento de “não existência” com que o “jovem Nietzsche” a envolve – que sua imagem se projeta sobre todo o cosmos, que a amplia e consagra, mas que de modo algum ela reduz a si mesma. Em Homero, a mesma particularidade de uma cadência musical estável que tudo abriga em seu tom sublime sem anular a especificidade dos conteúdos a que dá vazão – uma espécie de “dialogismo monológico”, só concebível na esfera de uma mentalidade em alguma medida ainda “primitiva”, onde a distinção entre o si-mesmo e o outro ainda não se completou – pode ser reconhecida na relação do mito com a realidade mundana, realidade esta que ele encanta sem dissolver.

Nesse sentido, talvez se possa dizer que a epopéia homérica – não apenas ela, mas sobretudo ela – é *um universo onde o mundo do sonho se encarna na vida extensiva*, onde o sonho é capaz de moldar a vida, ou pelo menos de projetar sobre ela a plenitude de sua luz. Mesmo as experiências oníricas propriamente ditas, de cuja importância para os gregos a epopéia dá vários testemunhos, têm sempre um valor diretamente ligada à vida extensiva, quer porque os sonhos anunciem coisas relativas a ela (como os de Penélope) ou sejam *eles próprios* vivos (mais uma vez, o de Aquiles); por isso eles podem, no máximo, aliviar as agruras da vida, mas em nada parecem *transcendê-la*, ao contrário de como parecerão à sensibilidade moderna (sentimento do qual nascerão, por exemplo, os paradoxos oníricos de Jorge Luis Borges). Mesmo nas narrativas bíblicas, onde os sonhos são não só portadores dos desígnios divinos como se apresentam repletos de símbolos e arquétipos – lembre-se, por exemplo, os de Nabucodonosor –, é ainda a um horizonte onde se fundem a vida extensiva e o “transcendente” que eles dizem respeito.

Mas tampouco em Homero eles deixam de conter, como toda manifestação de algum modo ligada ao inconsciente – e é a elaboração viva de um inconsciente coletivo o que o mito nos revela –, o sentimento das dimensões profundas da existência: simplesmente, essas dimensões como que emergem na própria imanência da vida. Afinal, se é verdade que, como diz Nietzsche, nos sonhos “aparecem primeiro (...) as esplendorosas figuras divinas” (N, 28), não são apenas tais imagens que têm lugar na epopéia: basta lembrar os embates de Ulisses e seus companheiros com Polifemo e com Cila e Caribdes, ou das visões atroztes do herói ao final de sua visita ao reino dos mortos. E ainda que o tom elevado dos versos homéricos envolva tais expressões caóticas num “véu sublime”, ou que Ulisses chegue mesmo a subjugar algumas delas e sobre elas afirme sua identidade, nada disso as dissolve em sua força primordial, que afinal participa do equilíbrio do cosmos homérico. Se é verdade que, como observamos acima, de forma alguma o tom

compassado e algo uniforme dos versos homéricos anula a vasta gama de sentimentos a que ele dá vazão, isto não se dá apenas em relação ao lírico ou ao heróico, mas também ao *terrífico*.²⁰ Nietzsche, evidentemente, sabe disso, e pouco adiante, ainda falando do homem que sonha, lembra que “não só as imagens amistosas e agradáveis”, mas “toda a ‘divina comédia’ da vida, com o seu *Inferno*, desfila à sua frente”. Nada mais pertinente, em referência às dimensões sombrias presentes nos sonhos, do que a lembrança da *Divina comédia* de Dante. Mas até que ponto ela se presta a um paralelo com o mundo homérico? Pois aqui – fazendo um desvio meio abrupto – talvez fosse preciso acrescentar, em relação à *Comédia* dantesca, que nela as visões infernais não só têm lugar como são justamente as que primeiro se apresentam aos nossos olhos, o que talvez seja algo mais significativo do que pode parecer a princípio; significativo no que diz respeito a sua posição histórica e artística, na qual se localiza uma das encruzilhadas onde se definiriam alguns dos rumos mais importantes da vida moderna, e, portanto, do romance moderno.

Sem dúvida, *A divina comédia*,²¹ e dentro dela sobretudo o *Inferno*, é, pelo menos em larga medida, um vislumbre premonitório da modernidade – ou, mais propriamente, embora de modo algum apenas isso, um *fruto* da então *nascente modernidade*, o produto da imaginação e da sensibilidade de um homem extraordinariamente capaz de, emprestando-lhe as palavras de Fredric Jameson, “olhar as sementes do tempo e dizer qual grão crescerá e qual não”.²² Aliás, ainda mais que a do fruto, é a metáfora da semente uma imagem adequada para o *Inferno* de Dante: semente que o poeta plantou no centro da Terra, e que rapidamente, na visão de tantos outros artistas e talvez mais ainda no senso comum, como que germinou e se disseminou pelo mundo.

Certamente o poeta florentino, ou seu “desdobramento ficcional”,²³ não foi o primeiro “herói” da literatura ocidental a percorrer a sombria morada dos mortos sob a superfície da Terra, mas sua concepção dos “inferos”, o lugar e a importância que eles ocupam em sua visão de

²⁰ Aliás, seria totalmente descabido supor que a uniformidade dos hexâmetros homéricos significasse monotonia da recitação, a qual, pelo contrário, deveria variar – com todo o apoio fornecido pelos recursos “dramáticos” do aedo – de acordo com o conteúdo de cada passagem do poema. Ainda nesse sentido, é importante lembrar que se muitas vezes essa recitação se vincula a momentos francamente banais, como os festins dos pretendentes, nem por isso seu caráter divino e inspirado deixa de ser reafirmado; além disso, vale notar que é num contexto quase ritualístico, estendendo-se pela noite adentro, que se desenrola a narrativa de Ulisses ao aos Féaces.

²¹ DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro, São Paulo, Ed. 34, 1999. As citações serão feitas em referência aos livros (“*Inferno*”, “*Purgatório*” e “*Paraíso*”), cantos e versos do poema.

²² JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira, São Paulo, Ed. Ática, 1997. A frase citada constitui a epígrafe do livro.

²³ Expressão um tanto inadequada, já que a *Comédia* não é concebida propriamente como uma ficção, embora também não se possa caracterizá-la como uma revelação profética ou apocalíptica tradicional: localizada na intersecção das possibilidades do pensamento cristão medieval e da racionalidade moderna, ela é um constructo consciente de si mesmo enquanto tal, mas amparado numa extraordinária confiança – e, a bem da verdade, arrogância – metafísica.

mundo são de natureza muito particular. Uma das primeiras coisas que salta aos olhos no Inferno dantesco é sua extraordinária concreticidade. A complexidade de seus círculos, com sua labiríntica e ruínosa – mas ainda assim cuidadosamente “planejada” – rede de estradas, pontes, ladeiras e valas imundas como esgotos a céu aberto lhe empresta uma materialidade que ultrapassa em muito as dispersas imagens que compõem a morada de Hades em Homero ou em Hesíodo, e mais ainda as vagas caracterizações, como “abismo profundo” ou “tanque de fogo e enxofre”, com que o Sheol bíblico é designado.²⁴ Mesmo o reino de Plutão visitado por Enéias na *Eneida* – provavelmente o principal modelo literário das visões infernais da *Comédia* –, onde já se verifica um certo detalhismo na descrição e na organização dos elementos,²⁵ está muito longe do rigor verdadeiramente arquitetônico com que Dante erigiu sua “cidade dolente”.

Naturalmente, também as paisagens infernais imaginadas pelos poetas ou povos antigos recebiam elementos extraídos de suas realidades extensivas: sem estes, elas seriam simplesmente inimagináveis, a não ser como puro caos. E no entanto, não obstante elas não se reduzirem ao caos, é *sobretudo enquanto manifestação das dimensões caóticas da existência* – dimensões estas irredutíveis em sua força e amplidão primordiais – que as representações infernais da Antiguidade se configuram. Se o mito as humaniza, não chega a reduzi-las ao humano: daí as imagens que surgem aos olhos de Ulisses ao final de sua invocação estarem como que soltas, vagando num espaço de amplidão imensurável, embora de modo algum o herói se deixe envolver por elas;²⁶ daí o “vasto abismo”, o “Tártaro nevoento” de Hesíodo, mesmo cercado por “um muro de bronze”, alongar-se pelo Oceano, pela Noite e, afinal, pelo próprio Caos primordial;²⁷ daí mesmo na *Eneida* o Tártaro não se confundir com o reino de Plutão, mas estender-se “nas profundidades e no império das sombras em um espaço duas vezes maior do que o espaço que o olhar abrange no céu dirigindo-se para o Olimpo”.²⁸

No reino de Lúcifer da *Comédia*, pelo contrário, tudo, ainda que em meio a ruínas, se subordina ao rigor da arquitetura dantesca: mesmo o abismo que o liga ao Purgatório é um fosso bastante “concreto”. Da mesma forma, sobre tudo incide a imagística do poeta, e em suas mãos tudo se liga a algum processo, senão de referencialidade, certamente – no conceito preciso de

²⁴ Cf., p. ex., Eclo, 2, 9-10, ou, já no Novo Testamento, Ap, 20, 15.

²⁵ Cf. o canto VI da *Eneida* de Virgílio (Tradução de David Jardim Júnior, São Paulo, Ediouro, s/d., p. 94-111).

²⁶ *Odisséia*, op. cit., p. 110-111. É essa recusa em se deixar envolver pelas forças caóticas, e não sua ausência, que nos parece caracterizar a relação do mundo homérico com elas, ao contrário do que afirma Lukács, segundo o qual Homero “só conhece formas, mas nenhum caos” (*A teoria*, op. cit., p. 27). Cf. n. 19 deste capítulo.

²⁷ HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano, São Paulo, Iluminuras, 1995. Cf. o estudo introdutório do tradutor, “O mundo como função de musas”, particularmente o 5º cap., “A quádrupla origem da Totalidade”.

²⁸ *Eneida*, op. cit., p. 104.

Auerbach – de *consumação figural*,²⁹ de modo que a presença abundante de elementos concretos alça a representação a um outro patamar: em Dante, já não são principalmente as dimensões caóticas da existência – aqui alheias à primordialidade que possuíam nas cosmogonias antigas – que o mundo das profundezas exprime, mas ele se torna sobretudo *espelho da vida extensiva*. Ou seja: a própria “concepção existencial” do Inferno contém algo de uma “consumação figural” da realidade terrena. Não por acaso, não apenas Auerbach, mas vários outros autores, como Attilio Momigliano e Otto Maria Carpeaux, viram tão fortemente presentes nele as marcas da vida urbana em pleno crescimento ao tempo do poeta.³⁰

Mas se o “urbanismo” do Inferno é em larga medida um reflexo da vida extensiva, sem que por isso sua substância deixe de ser caótica, é porque ele exprime o caos da própria vida, ou seja, *a vida extensiva sentida como caos*. Enquanto isso, aquilo que se identifica como a plenitude da existência foi alçado a um plano cujo acesso é vedado à realidade mundana, a não ser pela via de figurações extáticas. *A divina comédia* demarca um ponto na história ocidental em que a própria vida extensiva começa a se tornar estranha e hostil à sensibilidade humana – como que contrária aos verdadeiros fundamentos da vida –, e por isso é com ela, com o que ela tem de estranho e hostil, que o poeta deve primeiro se defrontar. Não é à toa que já a “selva escura” em que ele se encontrava antes de ser socorrido por Virgílio a mando de Beatriz é praticamente uma pré-figuração do Inferno, com suas figuras monstruosas e seu sentido de perda e extravio. O Inferno é não só o lugar dos gestos vulgares e sentimentos mesquinhos, das palavras sem sentido (como as que um demônio dirige a Virgílio no início do canto VII) e da perda da identidade (como acontece no canto XXV, onde os condenados fundem-se entre si e transformam-se em

²⁹ AUERBACH, Erich. “Farinata e Cavalcanti”, in *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Sperber, São Paulo, Perspectiva, 1998. Auerbach extrai a noção de *figura* das interpretações escolásticas do Antigo Testamento, que buscavam nele pré-figurações da vinda de Cristo e de outros temas do Novo Testamento. Aplicando-a ao tratamento que Dante confere a seus personagens históricos ao transferi-los para o plano do transcendente, o autor procura demonstrar que “a sua aparição no além é uma consumação da sua aparição na vida terrena, e que esta é uma figura daquela”, e que “a estrutura figural dos seus dois pólos, da figura e da consumação, permite que continue a existir o seu caráter de realidade histórica, independentemente das suas formas simbólicas ou alegóricas” (p. 170). Assim, a aparição terrena das personagens históricas, para Dante, não seria mais do que uma figura de sua consumação no plano do transcendente, consumação esta que o poeta “retrata”, e onde, no entanto (graças justamente ao processo de condensação em que ela implica), a “essência pessoal” daquelas figuras históricas “aparece com toda a força” (p. 166).

³⁰ CARPEAUX, Otto Maria. “Meu Dante”, in LISBOA, Henriqueta (org.). *O meu Dante*. São Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1965, p. 20-29, e MOMIGLIANO, Attilio. *História da literatura italiana, das origens até os nossos dias*. Tradução de Luis Washington e Antônio D’Elia, São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948. Comentando sua primeira visita a Florença, Carpeaux alude aos pequenos afrescos espalhados pela cidade indicando locais referidos ou simbolizados no Inferno. De Momigliano, cf. sobretudo as passagens onde o autor analisa a importância de uma Florença “soberba, invejosa e avara”, repleta de “adventícios e novos ricos rebeldes à autoridade imperial” na formação das convicções de Dante acerca “das depravações do mundo contemporâneo” (op. cit., p. 36).

serpentes), enfim, da degradação física e moral, como também um espaço de práticas sociais bem objetivas, que se vinculam à emergência de uma nova ordem social – por exemplo, as dos cambistas, especuladores e falsificadores. Mas é também, para o poeta, o lugar onde o confronto com tudo isso se torna inevitável *na busca de algum sentido*, embora este se revele “alheio” a tal lugar; ou melhor: embora seja apenas enquanto aspecto negativo, enquanto aquilo que é recusado, que ele participe do sentido divino que se cristaliza na esfera do transcendente que, afinal, ele também integra. Em todo caso, é no âmbito dessa busca e dessa necessidade de representação de uma realidade extensiva sentida como visceralmente contraditória que se pode perceber o quanto a *Comédia* deixa entrever as condições de possibilidade em que, ainda que só muito mais tarde, nasceria o romance, cujos heróis não se cansarão de se defrontar com um mundo hostil e sem sentido, com uma vida não raro sentida como infernal.

Não é difícil notar o quanto o romance moderno está repleto de “ritos infernais”:³¹ que se lembre a descida de Estevam à mina, dentre vários outros episódios do *Germinal*, de Zola; ou Marlow em *O coração das trevas*, de Conrad, deparando-se com corpos agonizantes de nativos escravizados e abandonados numa terra calcinada e depois com o ensandecido e demoníaco Kurtz; ou trajetórias como a de Dorian Gray, no romance de Oscar Wilde, ou a de Luciano nas *Ilusões perdidas* de Balzac, ambas levando-os a uma progressiva corrupção moral; ou, ainda, os mundos fechados e desumanos de Kafka e Beckett. Em *Moby Dick*, de Herman Melville – espécie de epopeia do niilismo ocidental –, o capitão Ahab se lançará ao mar em busca do “inagarrável fantasma da vida”, mas ele próprio será como um fantasma, caminhando “sobre morte e vida”.³² Não menos infernais são as discussões – *ágon*s levados ao paroxismo da histeria coletiva – em se

³¹ Cumpre lembrar, também, a posição ocupada aqui pelo poema *O paraíso perdido*, de Milton, que pode ser descrito como a epopeia da rebeldia e do caos, na qual o Inferno de Lúcifer dá lugar ao Pandemônio de Satanás, de onde a legião de demônios vem a se espalhar pela Terra. Não é preciso sustentar que os méritos de Milton estão mais ligados a suas representações demoníacas do que a sua visão religiosa para argumentar pela força daquelas: basta conferir, por exemplo, a dialogicidade que marca o concílio dos demônios no canto II do poema, enquanto, a bem da verdade – mas obviamente pela própria natureza de sua concepção –, as passagens celestiais ou as intervenções dos anjos são marcadamente monológicas. Em todo caso, foi sem dúvida esse o aspecto mais influente da epopeia de Milton, pelo menos no que diz respeito ao romance; confira-se, por exemplo, o diálogo de Luciano com o cônego Carlos Herrera ao final das *Ilusões perdidas*, onde o jovem poeta chama ao *Paraíso perdido* “Uma espécie de *Iliada* da corrupção” (BALZAC, Honore de. *Ilusões perdidas*. Tradução de Maria Lúcia Autran Dourado, Rio de Janeiro, Ediouro, 1994, p. 523). Quanto à modernidade do poema miltoniano, basta lembrar, para sustentá-la (e a despeito de sua ambientação mítica), a atualidade – em relação a seu tempo – de suas “discussões filosóficas”, que aliás Hegel já observava, ou ainda a evidência de que o aparato bélico construído pelos demônios (canto VI) é diretamente inspirado em máquinas de guerra contemporâneas ao autor. Aliás, a conexão belicismo/modernidade será recorrente no romance: em *Robinson Crusoe* – obra sobre a qual nos deteremos mais adiante –, por exemplo, será a arma de fogo que dará ao herói o *status* de divindade perante os nativos, principalmente Sexta-Feira.

³² MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Abril Cultural, 1972, p. 27 e 287.

lançam os personagens de *O idiota*, de Dostoiévski, assim como as convulsões – muito embora vistas com ironia pelo herói – que a certa altura apossam os personagens do romance de formação goethiano, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*; ou ainda os tormentos infernais enraizados na consciência dos protagonistas de obras como *Inferno*, de Strindberg, *Angústia*, de Graciliano Ramos, ou *O ciúme*, de Robbe-Grillet – e, é claro, dos heróis de Dostoiévski, que não raro aparecem como que tomados pelo demônio:

Voltara a operar-se nele outra mudança e também em coisa de um segundo; estava outra vez pálido, sucumbido, atormentado e excitado; tremiam-lhe os joelhos e um sorriso vago, turvo, crispava-lhe os lábios arroxeados; sua súbita idéia tivera confirmação, de modo que era exata, e... tornava a crer em seu demônio!³³

Muito mais infernais do que quaisquer dessas imagens, no entanto, são as que pululam em *Nada de novo no front*, o romance de denúncia dos horrores da Primeira Guerra Mundial de Erich Maria Remarque. É verdade que não são menos numerosas as cenas de batalha que compõem a *Iliada*, mas na epopéia de Homero cada uma dessas cenas se faz acompanhar de longos reconhecimentos entre os guerreiros, que, expressos com a mais viva dignidade, põem ao menos seu valor e sua identidade a salvo da morte; enquanto isso, é a mais completa anulação que ronda os soldados de Remarque, para os quais cada inimigo ou mesmo companheiro pode tornar-se não mais do que a personificação da morte em um inferno criado pelo próprio homem sobre a terra:

Tornamo-nos animais selvagens. Não combatemos, defendemo-nos da destruição. Sabemos que não lançamos as granadas contra homens, mas contra a Morte, que nos persegue, com as mãos e capacetes. (...) Corremos agachados como gatos, submersos por esta onda que nos arrasta, que nos torna cruéis, bandidos, assassinos, até demônios; esta onda que aumenta nossa força pelo medo, pela fúria e pela avidez de vida, que procura lutar apenas pela nossa salvação. Se seu próprio pai viesse com os do outro lado, você não hesitaria em atirar-lhe uma granada em pleno peito.

A terra escura, rasgada, destroçada, com seu brilho gorduroso sob os raios do sol, é o cenário deste mundo agitado e sombrio de autômatos; nosso ofegar é o ranger das molas do mecanismo (...); em nossas almas penetra, torturante e insistentemente, a imagem da terra escura sob o sol gorduroso, com os soldados mortos e os que ainda estremecem, como se assim tivesse que ser, e que gritam. Querem agarrar nossas pernas, enquanto pulamos por cima de seus corpos.

Perdemos toda a noção de solidariedade; quase não nos reconhecemos, quando, por acaso, a imagem do outro cai sob nosso olhar de fera acossada. Somos mortos insensíveis que, por um feitiço trágico, ainda conseguem correr e matar.³⁴

³³ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Tradução de Oscar Mendes, Rio de Janeiro, Ediouro, 1989, p. 166.

³⁴ REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. Tradução de Helen Rumjanek, Rio de Janeiro, Abril Cultural, São Paulo, 1974, p. 100-102. Daqui em diante referido por NN.

Mesmo em seus breves retornos ao lar é “um mundo desconhecido” (NN, 142) que o protagonista encontra: um mundo onde ele já não pode se orientar, pois os sentidos e as lições que seus mestres lhe negaram se revelaram falsos, e a comunicação com os próprios pais se tornou impossível. O próprio enredo do romance é como que tragado pela convulsão infernal da guerra, a tal ponto que as batalhas e as tréguas, as esperanças sempre frustradas de paz e as sucessivas mortes dos companheiros, tudo começa a se confundir numa mesma massa caótica – algo que no primeiro romance de Chico Buarque, cujo contexto de guerra não-declarada é por vezes quase tão atroz quanto o do livro de Remarque, se tornará um procedimento formal consciente.

Mas se tudo isso – para não falar no satanismo dos românticos e de Baudelaire, ou mesmo do “herói demoníaco” lukacsiano, em todos eles a própria rebeldia e a negatividade tomando-se índices de autenticidade – não deixa dúvidas acerca do significado por assim dizer “arquetípico” que o Inferno dantesco possui para a vida moderna, por outro lado não se pode minimizar aquilo que ainda separa o poeta florentino do espírito de nosso tempo. Essa distância diz respeito à plenitude do sentimento de um vínculo, em Dante, com aquilo que nele se configura como as forças ordenadoras da existência; forças estas que assumem, em sua visão de mundo, um caráter absoluto em sua soberania e primordialidade. Ao mesmo tempo, porém, justamente aí reside alguns dos maiores paradoxos de sua obra. Em primeiro lugar, porque mesmo sendo uma criação da “divina Potestade, o supremo Saber e o primo Amor”, o Inferno é uma espécie de *lugar à parte*, com sua organização e hierarquia particulares, e sobretudo cuja substância difere radicalmente da essência divina. Decerto que é ainda aos desígnios de Deus, do “Amor que move o Sol e as mais estrelas”, que ele serve, mas não tanto por ser submisso a eles quanto *subjugado* por eles. Jugo este, aliás, tão efetivo quanto incompleto, a ponto do guardião do Purgatório, Catão da Útica, vendo os dois poetas chegarem do fosso do Inferno – de onde desconfia que eles tenham fugido –, indagar se “Tão rompidas estão do abismo as leis” (canto I, v. 46), e, ainda mais, de ser necessário que desçam do Paraíso dois anjos com espadas flamejantes para defenderem o Purgatório de uma serpente que escalava suas encostas (canto VIII).

É verdade que, assim como Lúcifer, tanto Hades quanto Plutão regem seus domínios com larga autonomia – na verdade maior, tanto que mesmo pelos deuses do Olimpo eles são temidos. Mas no embate incessante entre forças caóticas e ordenadoras que constitui o Cosmos da mitologia greco-romana isso tem um significado radicalmente diferente do que está fadado a adquirir na cosmologia de Dante, calcada no caráter absoluto do princípio divino. Aqui, a substancialidade das forças caóticas não pode assumir outra forma senão a de uma *cisão na ordem cósmica*. Nesse sentido, o Inferno dantesco se revela como a pré-figuração de um mundo

marcado pelo sentimento de exílio dessa ordem – em uma palavra, de um mundo desencantado. Grande parte de seus condenados é constituída por indivíduos cujos gestos e cujas práxis perderam o vínculo com qualquer fundamento ou horizonte para além de seus próprios interesses; indivíduos que perderam o sentido da *participação* em algo mais amplo – e, nesse sentido, sua condenação, seu isolamento nesse “lugar à parte” que é o Inferno, é ela mesma uma “consumação figural” daquilo que Dante via como suas existências terrenas.

Mas é no plano mais geral da visão de mundo da *Comédia* que talvez resida o paradoxo mais revelador da encruzilhada histórica e espiritual de que nasce a obra de Dante. Como Auerbach observou, a representação figural do poeta florentino,

baseada na ordem divina, dirige-se *contra* a ordem divina; põe a mesma a seu serviço e a obscurece; a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus. A obra de Dante tornou realidade a essência cristã-figural do homem e a destruiu na mesma realização; a poderosa moldura rompeu-se pela supremacia dos quadros que envolvia.³⁵

Há em Dante, portanto, um paradoxo na própria relação de sua práxis com a ordem divina. Embora apoiada e, digamos assim, creditada ao plano divino, sua força ordenadora, arquitetônica, que estrutura o universo como uma imensa engrenagem, é expressão de potencialidades da práxis humana que começam a emergir – ou reemergir – justamente nesse momento; práxis esta que daí em diante não cessará de se reconhecer como tal – ou seja, como potência humana –, perdendo pouco a pouco seu sentimento de um vínculo metafísico. Em *A tempestade*, de Shakespeare, por exemplo, o domínio de Próspero sobre a natureza ainda se realiza como algo mágico, mas também já se torna uma inequívoca metáfora da arte, uma expressão autoconsciente da práxis artística e, portanto, um reconhecimento do próprio artista enquanto “demiurgo” de seus mundos. Já em Dante, aliás, a práxis ordenadora do poeta se traduz enquanto domínio consciente dos meios artísticos: no canto I do Paraíso (v. 127-128), por exemplo, ele se refere à concordância entre a “forma” e a “intenção” da arte. Em *Robinson Crusoe*, finalmente, essa práxis se verá praticamente abandonada a si mesma, e o herói terá de erigir com as próprias mãos, e seus instrumentos de trabalho, seu domínio sobre a natureza; um domínio um tanto precário, é verdade, mas que não deixa de conter a mesma ilusão de auto-suficiência que conduziria ao delírio de um controle total sobre a natureza de tantos cientificismos modernos, correlato pragmático e desencantado da visão do Absoluto que se configura em Dante, e cuja contrapartida paradoxal serão os sentimentos de *descontrole* e *impotência* da práxis humana.

³⁵ *Mimesis*, op. cit., p. 175, grifo do autor.

Ainda assim, voltando à *Comédia*, é desse sentimento de um vínculo com as forças ordenadoras da existência, tornadas princípio absoluto, que o poeta extrai a força configuradora de sua práxis; é nele que Dante, retomando a expressão de Nietzsche, encontra o ponto de apoio de seu *principium individuationis* diante de um turbilhão caótico que no entanto não é o do Uno-primordial, e sim da vida extensiva. E é somente esse “lugar de força” que lhe permitiu dar forma plena a esse mundo caótico com que se defronta, inserindo-o na totalidade de sua cosmologia sem reduzi-lo a seus fundamentos teológicos. Uma das particularidades formais mais significativas da *Divina comédia* é que nela, em comparação com as epopéias e gestas medievais, existe um esforço bem maior de apreensão da espessura e da singularidade específica dos elementos a que ela dá forma; ou seja: nela, o mundo já é sentido como múltiplo, complexo e, sobretudo, visceralmente contraditório. Por isso o trajeto de Dante já contém não só algo de um “fluxo catastrófico” – o confronto muitas vezes violento com a hostilidade do mundo – como de um “fluxo dialógico”, onde a especificidade dos elementos do mundo, da imensa gama de vozes dissonantes que o formam, torna-se um dado fundamental.³⁶ Aqui, no entanto, a “música apolínea” – a música divina que emana de todo o Paraíso – de que o poeta investe esse mundo caótico ainda é capaz de abrigá-lo; é verdade que ela também se deixa modular por ele e suas diversas vozes, mas sem que sua unidade melódica se desagregue.³⁷ A despeito de seus vários tons, essa unidade permanece íntegra: na *Comédia*, como observa ainda Auerbach,

a intenção estilística do conjunto dirige-se sem dúvida para o sublime; (...) por mais coloquial que seja, a gravidade, a *gravitas*, do tom de Dante é mantida de forma tão ininterrupta, que não se pode duvidar um só instante em qual nível de estilo nos encontramos. (...) Dante não conhece barreiras na imitação exata e não perifrástica do cotidiano, do grotesco e do repugnante; coisas que, em si, nunca poderiam ser consideradas sublimes, no sentido antigo, tornam-se sublimes pela maneira como as forma e ordena.³⁸

Mas, afinal, os elementos mundanos que ganham forma na *Comédia* chegam ou não a romper a “poderosa moldura”, o “tom hegemônico”, elevado e sublime, que os envolve? Chegam, sem dúvida, mas somente aos nossos olhares anacrônicos, diante dos quais eles como que saltaram para

³⁶ É significativo que, dentre os vários “ritos” que constituem a passagem de Dante pelo Inferno, somente dois dos iniciais – na entrada do Limbo e no fim do segundo círculo – lhe causem perda da consciência; a partir de então, a lucidez será uma espécie de imperativo para o “poeta-personagem”, assim como é para o “poeta-autor”.

³⁷ Aludindo ao mundo dantesco, Bakhtin o chama de “formalmente polifônico”, o que nos parece uma boa definição para a relação de Dante com seus “conteúdos”. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 20.

³⁸ *Mimesis*, op. cit., p. 160.

a vida, para o “mundo da prosa” cotidiana; este é, porém, um salto que já se ensaia no interior do próprio poema dantesco, de modo que o anacronismo, aqui, é não só inevitável como até certo ponto necessário. Ainda assim, vista em si mesma e em sua relação com esses elementos, como sublinha Auerbach, “a unidade do poema é convincente (....), uma unidade perfeitamente ordenada”.³⁹ Por isso Dante ainda pode investir plenamente o mundo de sentido, ainda que por vezes precise como que subjugar-lo com a força de sua práxis, e ainda que em seu poema – e em seu tempo – as dimensões caóticas da existência sejam de tal forma estigmatizadas que deixam de participar do equilíbrio cósmico que integravam no mundo antigo e mesmo no medieval. O que não impede o poeta de também delas – e de seu mergulho no “caos” da vida extensiva – extrair sua força, e mesmo de respeitá-las em sua vitalidade. Uma vitalidade da qual em nenhum momento suas figurações infernais, mesmo apartadas da plenitude da essência divina, aparecem privadas.

Em todo caso, será essa dissociação cada vez maior, somada à crescente perda do sentimento de um vínculo metafísico com o princípio positivo absoluto em que Dante encontrava seu *principium individuationis*, um dos fatores que levarão ao sentimento de niilismo que tantas vezes assombrará o pensamento e a sensibilidade do Ocidente moderno. Será um mundo sentido como caótico, tendo em seu seio uma condição espiritual em que o caos foi excluído da dialética da existência, que se refletirá por exemplo em *Moby Dick*, onde a brancura e a fúria indomável da baleia se associarão tanto ao delírio do Absoluto quanto ao horror diante do Nada numa vida tornada fantasmagórica, ou seja, ao medo da *aniquilação* absoluta; ou na metafísica da liberdade e do absurdo do existencialismo sartriano, a metafísica do homem “jogado no mundo” – imagem de ecos inequivocamente cristãos –, onde o apartamento da realidade se torna um dado ontológico e que encontra suas traduções literárias nas “epifanias” tanto negativas (a dissolução da consciência na vida orgânica) quanto positivas (a imersão na “duração” com fluxo teleologicamente determinado, que Sartre encontra na experiência musical; ou seja, o sentimento da liberdade que reside na práxis humana, que depois tomará um sentido político) do herói de *A náusea*, Roquentin; ou, finalmente, na metafísica pós-moderna da “entropia”, presente, por exemplo, nos romances de Thomas Pynchon, onde o vazio e o absurdo serão assumidos com um humor ora desalentador e ora autocomplacente.

Reside talvez aí uma das maiores ironias a que se liga a práxis do escritor de romances: ela exprime a condição de um mundo cujos homens cultivam e reivindicam a autonomia de sua práxis e, ao mesmo tempo, não raro a sentem esvaziada de sentido, ou tomada por um sentimento

³⁹ Ibid, p. 164.

de impotência. Ao romancista não será permitido, portanto, envolver e abrigar plenamente o mundo – o “inferno da História” – em sua “música”: esta se chocará incessantemente com a hostilidade e o prosaísmo do mundo, e por isso ela própria terá de se autocorriger em ironia. No entanto, não há ironia que não deixe transparecer algo mais por trás de si, ou seja, que anule os outros sentimentos que animam a práxis do escritor e o movimento do herói em sua busca – agora sem qualquer direção definida – por esse mundo desencantado; um mundo do qual, afinal de contas, ele também deve extrair suas forças. Por isso, a mesma terra devastada e tornada infernal em que o herói de Remarque se debate pode ser também o objeto de algo que, por doloroso que seja, constitui sem dúvida um canto de amor:

Terra, terra, terra!

Ó terra, com teus relevos, tuas covas e tuas depressões, onde a gente pode-se atirar, e se agachar! Terra, nos espasmos de horror, no romper do aniquilamento, no grito mortal das explosões, tu nos deste a poderosa contracorrente que nos tira da inércia paroxística e nos torna a salvar a vida! A tormenta furiosa de uma existência quase destruída refluí de ti para nossas mãos, e nós, que escapamos, enterramo-nos em ti, e, na felicidade muda e nervosa de termos sobrevivido a estes minutos vencidos, nós te mordemos com fúria! (NN, 54)

Raríssimas vezes o romance ocidental se permitiu o tom sublime, ao mesmo tempo lírico e trágico, dessa passagem, assim como o afeto humano que, apesar de tudo, transpira cada uma das páginas de *Nada de novo no front*. Talvez isso se deva ao fato deste livro ser, a bem da verdade, um romance de expressão tão franca e direta em seu caráter não propriamente documental, mas de *protesto* visceral, que isso o torna quase monológico e praticamente isento de ironia romanesca. Mas se nesse sentido ele constitui uma relativa exceção, a força de seu sentimento não deixa de ligá-lo àquela obra onde talvez pela primeira vez a ironia tenha se tornado um dado imperioso, mas ainda assim incapaz de conter o mundo vital e transbordante que o anima, fazendo dele, quem sabe, o mais dialógico dos romances: o *Dom Quixote* de Cervantes. Assim, no ardor com que seu herói se lança à terra, talvez o livro de Remarque cristalize, de forma quase simbólica, uma dimensão essencial do romance moderno. Pois é justamente por não se reduzir à ironia, por ainda ser capaz de mergulhar no “inferno” da vida extensiva e dele extrair algo de autêntico – por degradado que seja –, que a práxis do escritor pode dar vazão, com maior ou menor força, à polifônica, caótica e contraditória “música do mundo”. Música esta cujos acordes, por mais dissonantes que sejam, conferem ao romance e à experiência de sua fruição uma significação para além de qualquer “fracasso do sentido”.

2.1. *Dom Quixote*: evasão e realidade na gênese do romance moderno

Ouça-me bem, amor, preste atenção,
O mundo é um moinho...
(Cartola, “O mundo é um moinho”)

Na cosmologia de Dante, o mundo do sonho ainda se encarna na vida, enquanto confiança ou esperança depositada no transcendente. Mas na condenação definitiva do Inferno, de onde até a esperança foi banida, já se entrevê a condição de um mundo onde a vida e o sonho estão apartados. Essa condição se tornará cada vez mais marcante na cultura ocidental, e é nesse sentido que se pode dizer que o romance moderno nasce do desdobramento de uma dialética entre sonho e realidade. Uma realidade sentida como hostil e alheia ao mundo do sonho – ou, pior, que o instrumentaliza –, e onde ele tende a se tornar um espaço de *evasão*. A forma que essa dialética assume no *Dom Quixote*⁴⁰ é um dos traços que o distinguem das tradições narrativas com as quais o livro de Cervantes polemiza abertamente: a das novelas de cavalaria e a dos romances bucólicos. Num momento em que essas narrativas já haviam perdido qualquer vínculo concreto com a realidade, tornando-se a cada dia apenas veículos de evasão e entretenimento produzidos em escalas semi-industriais e em versões cada vez mais banalizadas,⁴¹ Cervantes faz com que seu personagem – leitor, entusiasta e aspirante a protagonista das aventuras cavaleirescas, e depois também dos idílios pastoris – se defronte com um mundo de valores absolutamente alheios aos delas. Logo no início de suas andanças, Quixote se depara com uma situação dessas, quando o dono da venda onde se hospedara (e que ele tomava pelo alcaide de um castelo) lhe pergunta “se trazia dinheiros”, ao que então o herói lhe responde

(...) que não tinha prata porque nunca tinha lido nas histórias dos cavaleiros andantes que nenhum os tivesse trazido. A isto disse o vendeiro que se enganava: que, posto nas histórias não se achasse tal menção, por terem entendido os autores delas não ser necessário especificar uma coisa tão clara e indispensável, como eram o dinheiro e camisas lavadas, nem por isso se devia acreditar que não trouxessem tal. (DQ, 37)

⁴⁰ SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo, São Paulo, Abril Cultural, s/d. Daqui em diante referido por DQ.

⁴¹ Cf., a esse respeito, o diálogo à página 187, onde três outros personagens – o vendeiro, sua esposa e a filha – se confessam aficcionados pelas histórias de cavalaria (cada um deles, no entanto, por motivos diferentes, numa dialogicidade que relativiza a ironia). Já na segunda parte do romance, Quixote trava conhecimento com uma casa editorial, onde, após conversar sobre os mecanismos de produção e comercialização de livros – dos quais, convém lembrar, a própria obra de Cervantes participava –, encontra e achincalha a famosa continuação apócrifa de suas aventuras, assinadas por um certo Avellaneda (cf. DQ, 564-565).

Uma parte considerável dos episódios do *Dom Quixote* é constituída de movimentos dessa espécie; movimentos que remetem à noção aristotélica de *reconhecimento*, definida pelo filósofo grego como “a passagem do ignorar ao conhecer”.⁴² É uma particularidade do *Quixote* que os reconhecimentos, embora sucessivos, não se consolidem na subjetividade do herói, nem alterem sua visão de mundo ao longo de quase toda a narrativa. Certamente foi por isso que Lukács o definiu como “o primeiro grande combate da interioridade contra a baixeza prosaica da vida exterior, e o único combate em que ela conseguiu não somente deixar sem mácula o campo de batalha, mas até fazer irradiar sobre o seu adversário vitorioso o clarão da sua própria poesia vitoriosa se bem que irônica em relação a ela mesma”.⁴³ Mas nem por isso o Cavaleiro da Triste Figura está a salvo de momentos de lucidez, onde a consciência de sua impotência o conduz à melancolia, quase a uma espécie de morte em vida; e, afinal, ele é levado, em suas horas derradeiras, a reconhecer sua própria loucura. Já aqui, portanto – pelo menos nessas horas agudas –, é um “princípio de realidade” que predomina.

Na acirrada polêmica que Cervantes move contra os romances de cavalaria, o problema do realismo – num sentido que se aproxima daquele “realismo formal” que, segundo Ian Watt, caracteriza o romance⁴⁴ – ocupa um lugar privilegiado. O episódio acima referido já é uma demonstração disso, mas há muitos outros, e ainda mais evidentes. No “expurgo” promovido pelo cura e pelo barbeiro na biblioteca do herói, por exemplo, o primeiro destes “absolve” uma novela – entre dezenas condenadas à fogueira – porque nela “comem e dormem os cavaleiros, morrem nas suas camas, e antes de morrer fazem testamento, com outras coisas mais que faltam nos livros deste gênero” (DQ, 49), o que aliás constitui quase um programa do final do próprio *Dom Quixote*; e após a leitura da novela do “curioso impertinente”, o mesmo cura afirma não poder acreditar “que seja isto verdade, e, sendo fingido, o autor fingiu mal” (DQ, 216). O próprio Quixote declara, de um certo modo transformado a fórmula aristotélica em preceito realista para lançar uma *dupla* e irônica condenação ao livro de Avellaneda, que “as histórias fingidas são boas e deleitosas, quando são verossímeis, e as verdadeiras, quando são exatas” (DQ, 565).

⁴² ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza, São Paulo, Ars Poetica, 1993, p. 61.

⁴³ Cf. *A teoria...*, op. cit., p. 107

⁴⁴ WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildergard Feist, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 31. Watt compara as expectativas do leitor de romances às do júri de um tribunal: ambos, segundo ele, “querem conhecer ‘todos os particulares’ de determinado caso” e julgam seu “objeto” (ou seja, o crime ou o conteúdo da narrativa) a partir desses dados. Embora sem se deter em muitas “provas” ou pormenores, é justamente um “julgamento” dessa espécie que Cervantes aplica, por meio de seus personagens, aos romances de cavalaria. É evidente que nem todo o *Dom Quixote* se baseia nesse “princípio”, mas nele já se reconhece uma disposição para assumi-lo, ainda que irônica e melancolicamente face ao desencantamento em que ele implica.

Entretanto, a questão do realismo no romance tem muitos graus de complexidade. Em primeiro lugar, porque em nenhum momento, mesmo naqueles em que as exigências de verossimilhança foram mais intransigentes, esse realismo foi neutro, meramente reflexivo, ainda que alguns escritores o tenham pretendido. É da imaginação e da práxis criadora do autor, com tudo aquilo que compõe sua relação subjetivo-objetiva com o mundo, inclusive em seus aspectos inconscientes e ideológicos, que nasce a obra de arte, e com o romance não é diferente. Mas tampouco os elementos que constituem essa obra – e isso sobretudo no romance – se esgotam no que essa práxis comunica a ela. Mais do que qualquer outro gênero, o romance é portador daquela exigência de respeito às particularidades do real que Mikhail Bakhtin denominou “bondade singular da estética”.⁴⁵ Isso significa que ao mesmo tempo em que o romancista anseia por dar forma às contradições do real em toda a sua complexidade ele deve reconhecer a especificidade das demais práxis que vicejam no mundo, e, portanto, o quanto essas práxis são *irredutíveis* à sua própria. Nesse sentido, o romance é provavelmente a expressão artística cujos elementos internos são menos subsumíveis na “maquinaria”, na “forma hegemônica” imposta pela práxis do artista.

Assim, por um lado, é evidente que Cervantes investe aquela cena da venda e seu protagonista de um sentido fortemente caricatural; mas se esse investimento de sentido se esgotasse em si mesmo, não teríamos mais do que um testemunho da ridícula situação de Quixote e uma “crítica” ao alheamento da realidade produzido pelas novelas de cavalaria. No entanto, a partir do momento em que o personagem se insere de forma ativa no mundo, revela algo do caráter deste último: ao imprimir sua práxis no mundo, Quixote “aciona” as práxis de outrem, revelando traços importantes de seu universo social: seus valores e o estatuto das relações humanas em seu interior. Os sentidos não nascem apenas das descrições, do simbolismo e dos comentários do autor, mas também do entrecruzamento das ações do herói com as ações (incluindo aí seus pensamentos e suas palavras) dos outros personagens; é sobretudo a partir desse entrecruzamento que eles revelam suas respectivas identidades, e, conseqüentemente, algo da identidade de seu mundo. No romance, mais do que em qualquer outro gênero, os diversos personagens são como que portadores de “práxis efetivas”. Naturalmente, isso não significa que a práxis do escritor se anule ou seja menos relevante na constituição dos sentidos, mas que também aqui é do embate – o embate de diferentes práxis – que estes nascem; e é só por isso que a representação romanesca pode se afigurar como portadora de uma complexidade que se avizinha à do real.

⁴⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de teoria e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini et alii, São Paulo, Editora da Unesp/Hucitec, 1990, p. 33.

O romance, portanto, não só não se limita a refletir a realidade como justamente por isso se torna apto a fazê-lo de forma eficaz: é somente ao *investir* a realidade de novos sentidos que o escritor pode *despertar* nela seus sentidos intrínsecos. Assim, tampouco esse “respeito” à realidade significa um apaziguamento das contradições do real: pelo contrário, ele se traduz numa plena abertura para essas contradições. Não é por acaso que as mesmas tensões constituintes do *Dom Quixote* – as que se estabelecem entre os valores de um mundo que se desvanece e os de um mundo que começa a se afirmar – tenham, ao contrário do que ocorre na obra-prima de Cervantes, encontrado soluções positivas em uma outra obra do autor: suas *Novelas exemplares*.⁴⁶

Imbuído de um espírito quase tão “quixotesco” quanto o do próprio Quixote, também o protagonista da novela “O amante liberal”, Ricardo, se depara com exigências de ordem “racional”, ou “realista”, que lhes são impostas por sua amada (mas não “amante”), Leonisa. Subitamente, ambos se vêem seqüestrados por piratas turcos, tomando porém rumos diferentes. Depois das mais incríveis coincidências, e após sua vitória final e a libertação de Leonisa, Ricardo tem seus impulsos arrefecidos, e, como recompensa por suas “virtudes liberais”, é premiado com a mão da amada, embora não com o seu amor. Assim, ambos – herói e heroína – fazem concessões às “exigências objetivas” do mundo: um é tolhido em seus ímpetos, e a outra em seus sentimentos; mas ambos se reconciliam com o mundo em nome de seus interesses, os quais, ao assumirem a forma de meritórias “virtudes objetivas”, emprestam sinal positivo a essa reconciliação. Diferente é a situação de Dom Quixote, quando, em seu leito de morte, desperta para sua loucura: ainda que, como quer Lukács⁴⁷, esse despertar não tenha o gosto de uma derrota implacável, o seu momento derradeiro indica que os anseios do herói foram inconciliáveis com as exigências do mundo desencantado em que ele vive.

A diferença dessas soluções não parece fortuita, mas devida a questões formais: na novela, todos os elementos são rigorosamente subordinados à “maquinaria” do autor; as de Cervantes, particularmente, são estruturadas em função de determinados princípios de oposição e simetria para os quais cada gesto ou fala dos personagens é chamado a contribuir. Por isso, há nelas pouco espaço para o coloquial, que é um dos elementos que conferem a substancialidade viva característica do *Dom Quixote*. Privados da mesma “autonomia” dos personagens do

⁴⁶ SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Novelas exemplares*. Tradução de Darly Nicolanna Scornaienchi, Rio de Janeiro, Ediouro, 1993.

⁴⁷ *A teoria...*, op. cit., p. 107.

romance, os protagonistas de “O amante liberal” podem ser reduzidos tanto aos vínculos ideológicos quanto às finalidades “exemplares” de Cervantes. Ricardo e Leonisa são, sob certos aspectos, tão idealizados quanto Quixote idealizara a si mesmo e a Dulcinéia; mas aqui não só a idealização não se dissolve como ainda *se concilia* com os propósitos realistas.

No romance, que busca dar plena expressão às contradições que vicejam na realidade, qualquer conciliação é sempre problemática. E, conforme veremos adiante, os escritores que, como Daniel Defoe, buscaram eliminar esse caráter problemático da diegese romanesca terminaram por transportá-lo para o plano da realização artística da obra. Também nesse aspecto o romance se distingue da tragédia e da lírica, embora os sentimentos trágico e lírico sejam elementos constitutivos de sua forma. Na verdade, o herói do romance contém em si os espíritos da epopéia, da tragédia e da lírica: da primeira porque ele se funda numa relação com a extensividade do mundo; da segunda porque essa relação é marcada pela cisão; da última porque ele busca, no interior dessa cisão, estabelecer relações onde alguma forma de unidade com o mundo possa ser restaurada. Mas ao contrário da tragédia, onde o herói, em sua súbita exclusão da “ordem natural” do mundo, deve como que absorver os conflitos que vicejam nesse mundo e expurgá-los com seu sacrifício, ou da lírica, onde, em meio aos conflitos do mundo, ele elege um objeto privilegiado para o seu canto – ao contrário dessas duas situações, o herói do romance não só não pode se furtar ao embate com o mundo como deve necessariamente *articular* seus conflitos, e não subsumi-los em si. A forma da epopéia é sobretudo excêntrica: ela se constitui numa expansão horizontal, passível de acolher mas jamais de se esgotar em outros movimentos; a da lírica é fundamentalmente vertical, tanto em sentido de elevação (a ode) quanto de profundidade (a oração); a da tragédia é concêntrica: o herói é um receptáculo daquilo que o Destino e, oculto sob este, o mundo circundante fazem dele. Protagonista de uma trajetória horizontal com movimentos radicais de elevação e profundidade, o herói do romance também se constitui no embate com aquilo que o cerca, mas de uma forma mais dúplice e ativa que na tragédia.

Em certo sentido, o herói romanesco pode ser visto como um herói trágico que resiste ao destino que o mundo ameaça lhe impor, e cuja resistência – bem ao contrário, por exemplo, da de Édipo na continuação de suas desventuras em Colono – é *legítima*. Afinal, parafraseando Lukács, o romance é fruto de um tempo em que a noção de Destino se tornou problemática, e onde portanto o caráter sagrado da vítima expiatória já não pode ser sustentado. Já as tragédias de Shakespeare não são tanto tragédias do Destino quanto da impotência e do descontrole da práxis

humana – algo de que o *Hamlet*, onde a subsunção trágica é sempre adiada, enquanto a ação do herói gera e articula profusamente os pólos em conflito, é a expressão mais clara. Mas ainda aí a catarse é possível, o que talvez se deva a questões de ordem formal: na tragédia – assim como na novela, espécie de drama narrativizado –, o herói está *diante de nós*, e a mesma piedade que ele nos desperta nos distancia dele, tornando seu destino uma situação exemplar a nossos olhos. No romance, somos como que tragados para dentro da diegese narrativa, pois é uma relação de *identificação* que estabelecemos com seu herói, embora esta seja uma identificação algo traiçoeira, uma espécie de armadilha para nos pôr no âmago das contradições: pois ao mesmo tempo que nos aproxima dela, a subjetividade, a especificidade do herói romanesco é irreduzível a qualquer relação identitária; assim, ainda que este se ofereça em sacrifício, sempre devolverá, num plano de igualdade, seu olhar ao mundo à sua volta e a nós mesmos.

E é também porque o nosso olhar, que no drama se situa em posição simétrica à transcendência que abarca os destinos, encontra-se interiorizado na diegese do romance, que a sua verossimilhança pode talvez ser rompida na esfera da imanência (por exemplo, em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde), mas nunca, a não ser ironicamente (como nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*), por um salto à transcendência. Por isso Goethe pôde realizar um drama – o *Fausto* – onde a condição do homem moderno e seu anseio de Absoluto encontraram uma síntese positiva e grandiosa, mas não um romance:⁴⁸ por frutíferos que possam ter sido os “anos de aprendizado” de Wilhelm Meister – e ainda que culminando em sua incorporação a uma espécie de “círculo encantado” –, não só seu futuro permanece em aberto, legitimando tanto as leituras que afirmam a validade de suas experiências quanto as que as põem sob suspeita, como essa abertura ganha significativo relevo diante da instabilidade e da falibilidade que até o fim marcam tanto o personagem quanto a “sociedade” a que ele se reúne. Também na música, vale lembrar, o anseio de Absoluto que marca o período de afirmação da burguesia encontrou suas sínteses positivas, dentre as quais talvez a mais imponente seja a Quinta Sinfonia de Beethoven, cujos acordes iniciais parecem recriar os jorros primordiais da Criação. No romance, qualquer tentativa de afirmação desse anseio estaria fadada a se chocar com a diversidade de um mundo irreduzível a quaisquer formas abstratas, ou então à mais completa esterilidade.

⁴⁸ Embora não se reduza ao humano, o Altíssimo de Goethe contém em sua essência os imperativos da ação e da práxis, que são os mesmos que tornam possível a redenção de Fausto e, portanto, o verdadeiro núcleo ideológico do drama.

2.2. Vínculos de identidade: a dialética da ideologia e da utopia no romance moderno

Os sonhos vêm, os sonhos vão,
O resto é imperfeito...
(Legião Urbana, “Há tempos”)

Não são poucos os episódios do *Dom Quixote* que revelam o confronto de seu herói com um mundo desencantado, sendo que alguns deles chegam a se investir de um caráter simbólico nesse sentido: é o caso, por exemplo, do rito – ou anti-rito, já que visto da forma mais irônica – do juramento das armas, assim como o da famosa luta contra os moinhos de vento. No entanto, a despeito de suas “exigências realistas”, o romance de Cervantes comporta algumas tramas tão mirabolantes, marcadas por tantas coincidências quanto a de “O amante liberal” e outras das *Novelas exemplares*. De um certo modo, é como se o espírito cavaleiresco de Quixote se projetasse sobre o mundo, moldando-o, ainda que não podendo conformá-lo inteiramente a si mesmo. Assim, por exemplo, os insucessos de Quixote são contrabalançados pelos sucessos do “pastor” Cardênio, cuja história tem paralelos evidentes com a sua, ou os delírios cavaleirescos do protagonista servem de pretexto para diversas narrações aventurecas dentro do romance. O próprio episódio do “curioso impertinente” é um desses casos; e mesmo censurando a pouca verossimilhança da história, o cura não deixa de se (e nos) deleitar com ela.

De qualquer forma, será de seus sonhos cavaleirescos e cortesãos que Quixote extrairá sua força, e serão eles que o permitirão encontrar algo de mais profundo sob a couraça de hostilidade do mundo. É aqui, portanto, que os sonhos, deixando de ser apenas fontes de símbolos e arquétipos, adquirem eles próprios um significado “arquetípico” para modernidade. Mas se esse significado diz respeito a uma espessura particular que eles adquirem em relação à vida, ainda aqui é graças a eles, à forma como eles *se projetam* sobre o mundo, que mesmo o choque do herói com os moinhos de vento torna-se algo cuja grandiosidade não é anulada nem pela decepção nem pela ironia. Isso obriga a notar que a dialética entre sonho – tornado evasão – e realidade no romance não é tão simples quanto pode parecer a princípio; ela não é, sobretudo, *unilateral*, e sim uma via de mão dupla. Projetado sobre a vida, o sonho ainda poderá assumir a forma de *utopia* – noção tomada aqui num sentido muito genérico, ou seja, enquanto esperança depositada na própria vida extensiva, embora alimentada por algo mais amplo e profundo que ela. Afinal, aquela “busca de identidade” a que se referia Pires também se traduz por uma busca de *vínculos de identidade*, e os vínculos mais sólidos de Cervantes, ou pelo menos aqueles sobre os quais ele

projeta algum sentido utópico, ainda são com os valores do mundo cortês que começa a dar lugar aos da burguesia mercantil. Mesmo a ironia do escritor não impede que esses valores – e com eles os sonhos de Quixote – sejam investidos de uma certa autenticidade. Nesse sentido, não apenas o herói de Cervantes, mas a narrativa como um todo ainda extrai suas forças desse movimento de transfiguração da vida extensiva na plenitude de um sonho encantado, em larga escala presente na literatura medieval, que talvez constitua o impulso mais puro dos contos de fadas.⁴⁹ Assim, por exemplo, de natureza muito diversa à do “reconhecimento” de Quixote pelo vendeiro é aquele que as supostas “donzelas” da estalagem têm do herói. Mesmo tão propensas à hilaridade quanto seu patrão, elas reconhecem em Quixote algo de nobre e generoso, e ao fazê-lo deixam entrever uma dimensão mais positiva tanto de suas próprias identidades quanto da identidade de seu universo social:

Perguntou-lhe Dom Quixote como se chamava, para ele saber dali avante a quem ficava devedor pela mercê recebida, porque era sua tenção repartir com ela da honra que viesse a alcançar pelo valor do seu braço. Respondeu ela com muita humildade que se chamava a Tolosa, e que era filha de um remendão natural de Toledo, que vivia nas lojitas de Sancho Bienaya, e onde quer que ela estivesse o serviria como a um senhor. Dom Quixote lhe replicou que, por amor dele, lhe fizesse mercê daí em diante de se tratar por “dom”, e se chamasse Dona Tolosa, o que ela lhe prometeu. (DQ, 39)

Ainda que irônico, o investimento da “donzela” de uma dignidade “cortesã” produz um movimento em que o próprio mundo “presente” revela alguma dignidade, em que alguma identidade pode ser *afirmada*: não que a Tolosa se conforme, se reduza ao ideal de Quixote, mas este como que *desperta* algo mais profundo no interior dela mesma. É desse jogo especular entre os reconhecimentos, onde a especificidade dos pólos se constitui no embate entre eles, sem que nenhum se reduza ao outro – em que cada acorde de uma subjetividade toca e faz vibrar a subjetividade de outrem –, que nasce a complexidade e a ambigüidade, irredutível à mera ironia, da representação romanesca.

Nesse ponto, porém, é preciso lembrar que a configuração particular que essa dialética entre sonho (ou evasão) e realidade assume aqui está relacionada à posição específica do *Dom Quixote* no desenvolvimento da forma romanesca: ele se situa numa intersecção quase exata entre

⁴⁹ Mesmo sem nos atermos estritamente a elas, foi no contato as idéias de Suzi Frankl Sperber – ainda em fase de preparação para publicação – sobre as chamadas formas narrativas simples que surgiu nosso interesse pela estrutura do conto de fadas como uma das motivações profundas do romance moderno. Embora não tenhamos explorado essa questão sistematicamente, ela se revelou importante em outros momentos do trabalho, como nas discussões sobre José de Alencar e sobre o próprio Chico Buarque.

o romance moderno e as formas que influenciaram sua constituição – entre elas, não só a novela de cavalaria, mas também a novela pastoril e o romance picaresco. De um certo modo, *Dom Quixote* conjuga o estar-no-mundo do *Lazarillo de Tormes* aos anseios idealizados da *Diana* de Montemayor (Cervantes, aliás, também escreveu sua *Galatéia*) e dos “autênticos” cavaleiros andantes. Daí sua formidável diversidade de tons, sua polifonia ao mesmo tempo mundana e sublime, embora, ao contrário de Dante – e a não ser, talvez, no que se refere ao próprio Quixote –, muito mais mundana que sublime. Em nenhum outro lugar senão nesse imenso derramar de odres de um vinho embriagador pelos desertos e aldeias da Espanha – mas de uma embriaguez que conduz tanto à alegria quanto à melancolia⁵⁰ –, nessa espécie de enxurrada primordial da forma romanesca – e isso apesar de todas as barreiras com que ela se depara –, o romance realizou de forma tão plena sua vocação de *abertura para o mundo*.⁵¹

O impulso “quixotesco” – ou seja, a força do sonho no embate do herói com uma realidade desencantada – será uma constante ao longo de todo o desenvolvimento da forma romanesca, mas nunca com as mesmas dimensões da obra de Cervantes. Michkín, o “idiota” de Dostoiévski, Lord Jim e Nostromo, protagonistas dos romances homônimos de Conrad, Emma Bovary e Luciano Chardon são alguns dos grandes personagens do romance moderno que têm algo de quixotesco; mas são “quixotes” não só mais lúcidos como muito mais cindidos, irremediavelmente – não raro, como os dois últimos, os de Flaubert e Balzac, até moralmente – tragados pelas engrenagens do mundo. Também os personagens de Conrad serão portadores de um idealismo fadado ao amesquinhamento, o fracasso e a instrumentalização. Já os heróis de Stendhal – Julien Sorel, Fabricio Del Dongo e, em menor escala, Octave – conjugarão o quixotismo ao maquiavelismo e a um certo donjuanismo. Aliás, a figura de Don Juan constitui talvez a versão mais infernal da espécie de idealismo degradado que se encarna de forma ainda algo ingênua em Quixote: um anti-Quixote tão absoluto que dificilmente caberia numa obra romanesca. E, no entanto, não é de forma menos que cindida e degradada que um certo “quixotismo” se fará presente nos romances de Chico Buarque, sobretudo no primeiro deles.

⁵⁰ É devido a uma valorização excessiva dos aspectos humorísticos do *Quixote*, minimizando a melancolia que tantas vezes assalta o herói, assim como seus aspectos sublimes, que Auerbach recusa a importância de Cervantes na formação do realismo moderno – e, portanto, do romance moderno –, o que aliás ele é um dos poucos teóricos importantes a fazer. Cf. “A Dulcinéia encantada”, in *Mimesis*, op. cit., p. 299-320.

⁵¹ Bakhtin considerava o *Dom Quixote* “um dos romances maiores e simultaneamente mais carnavalescos da literatura universal”, e invoca a opinião do próprio Dostoiévski, para quem o livro de Cervantes constituiria “a última e a mais grandiosa palavra do pensamento humano, a mais amarga ironia que o homem já foi capaz de expressar”. Cf. *Problemas da poética...*, op. cit., p. 110.

Mas aquela dialética entre sonho e realidade ainda assumirá muitas outras formas à medida que o impulso de abertura do romance se defrontar com o progressivo fechamento de horizontes da sociedade burguesa. Como demonstrou Ian Watt, provavelmente os romances que estabeleceram as relações mais íntimas, de um certo modo mais “puras”, com os valores dessa sociedade foram os de Daniel Defoe.⁵² Nesse sentido – ou seja, enquanto “celebração” de um dado universo, sua práxis e seus valores –, e apesar do desprezo de seu autor pelas epopéias clássicas,⁵³ *As aventuras de Robinson Crusoe* podem ser vistas como a mais genuína “epopéia” da era burguesa. Karl Marx – que aliás utilizou o romance de Defoe para ilustrar as relações de produção capitalistas – viu na Grécia Antiga a “infância histórica da humanidade”;⁵⁴ *Robinson Crusoe* pode ser visto como uma expressão da “infância” do capitalismo, embora esta tenha sido uma infância menos “normal” do que aquela que Marx reconheceu nos tempos homéricos. Mas, de fato, nunca os valores burgueses – o individualismo, o utilitarismo e, “em última instância”, o lucro – foram incorporados de forma tão plena por personagens romanescos quanto por heróis como Crusoe ou Moll Flanders. Os valores com que Dom Quixote se choca são desde sempre *assumidos* por eles. Não por acaso, *Robinson Crusoe* é provavelmente a menos dialógica das obras que participam da gênese do romance: ele traz em seu seio a própria lógica redutora do capital. Mesmo aqueles personagens que têm voz no romance de um modo geral não têm argumentos efetivos: no máximo, espelham as idéias do protagonista sobre si mesmo. Quando, por exemplo, o pai de Crusoe tenta convencê-lo a não partir para o mar, censura-o por querer “abarcá-lo mundo dentro das mãos”,⁵⁵ uma expressão tipicamente “robinsoniana”.

Quanto à relação do herói com Sexta-Feira, Watt lembra que “Crusoe não pergunta seu nome, mas dá-lhe um. Até na linguagem – o meio pelo qual os seres humanos podem se relacionar entre si num nível um pouco superior ao dos animais, como Crusoe escreveu em suas *Serious reflections* (Reflexões sérias) – ele revela seu espírito pragmático. ‘Também o ensinei a dizer sim e não’, conta-nos; mas até o fim de sua longa convivência Sexta-Feira ainda fala um inglês precário, como apontou Charles Gildon, crítico contemporâneo de Defoe”. Ainda assim, prossegue Watt, “Crusoe considera o relacionamento ideal. (...) Um silêncio fundamental, quebrado apenas por um eventual ‘Não, Sexta-Feira’, ou um abjeto ‘Sim, amo’, é a música de sua *île joyeuse*”.⁵⁶

⁵² *A ascensão...*, op. cit. Cf. sobretudo o cap. 04, “*Robinson Crusoe*, o individualismo e o romance”, p. 55-83.

⁵³ Cf. *ibid.*, p. 209.

⁵⁴ MARX, Karl. “Para a crítica da Economia Política”, in *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Tradução de J. A. Giannotti e E. Malagodi, São Paulo, Abril Cultural (Coleção *Os pensadores*), 1991, p. 25.

⁵⁵ DEFOE, Daniel. *As aventuras de Robinson Crusoe*. Tradução de Zuzu Ferreira, São Paulo, Círculo do Livro, 1965, p. 12. Daqui em diante referido por RC.

⁵⁶ *A ascensão...*, op. cit., p. 63.

De fato,⁵⁷ o estilo de Defoe nada tem de dialógico; sua “bondade estética” só se manifesta em um sentido: na valorização da linguagem comercial típica do universo que ele celebra. Ainda assim, mesmo Lukács admirava o episódio em que o herói faz um verdadeiro inventário, não só de seus objetos como também de suas sortes e azares após o naufrágio. Mas se esses dados atestam a positividade que marca a relação da obra de Defoe com seu universo social, nem mesmo aqui a representação das relações do homem com esse universo pôde eximir-se totalmente de contradições. Já os termos com que Crusoe, após definir-se como alguém “despido de inclinações para a vida real, apenas com a cabeça povoada de sonhos e pensamentos fantásticos”, narra sua partida rumo à vida de aventuras deixam isso bem claro:

Baldados foram os esforços de meu pai para que eu seguisse a carreira de advogado. Visionário impenitente, pela minha retina sucediam-se imagens de mares desconhecidos; vozes mágicas ressoavam aos meus ouvidos em algaravia bizarra. (...)

Nessa obsessão poderosíssima, óbvia seria a minha pertinaz oposição à autoridade de meu pai. (...) Era qualquer coisa de fatal que parecia guiar meus passos para uma vida de adversidades, a vida que me esperava em dias vindouros.

(...) Mais tarde, a consciência iria acusar-me dessa desobediência e, então, o arrependimento chegaria atrasado, pois tudo seria em vão. (RC, 11-12)

Como se vê, os impulsos aventureiros de Crusoe se chocam com dois empecilhos – um no tempo da narração e outro no da narrativa: naquele, o choque se dá com uma espécie de sentimento de culpa, e neste com os limites impostos por seu universo social. É verdade que, como fica bem claro ao longo do livro, há muito de retórico nessas e outras palavras de Crusoe: elas parecem tão autênticas quanto aquela sua famosa imprecação contra o dinheiro dias depois do naufrágio, após a qual, “reconsiderando a inutilidade do gesto”, ele desiste de atirar as moedas ao mar e as recolhe consigo. Afinal de contas, Crusoe pouco mais fará do que transpor os valores e as práticas do capitalismo mercantil para sua ilha. Não obstante, as palavras estão aí, e não deixam de ser sintomas de algo, impedindo que a relação entre, de um lado, o herói e seus impulsos para as aventuras e, de outro, o mundo de origem, seja tão plena quanto é na epopéia homérica; e se o conflito entre esses pólos não chega a se efetivar, ele está no mínimo latente. No fundo, o sentimento infernal da vida moderna também está presente em Crusoe, e de forma bem mais interiorizada do que em Quixote; interiorizada mas também recalcada, projetando-se na forma dos pesadelos e rituais canibalescos que minam a tranquilidade do herói, e que, embora configurados

⁵⁷ Como me fez notar Miriam Viviana Gárate, no Exame de Qualificação deste trabalho.

como expressões de “alteridades” (falsas divindades, nativos), não deixam de espelhar sua interioridade – mas sobre os quais, afinal, sempre se sobrepõe sua racionalidade e sua força, significativamente ampliada pela arma de fogo.⁵⁸

Enfim, sem dúvida *Robinson Crusoe* comporta uma celebração da práxis do universo burguês, mas também contém um anseio de liberdade que, embora reivindicando para si os valores desse universo, não podem realizar-se em seu interior. Em todo caso, ainda que seja nesses valores e nas práticas associadas a ele que o herói projete seus impulsos, algum índice de negação pode ser aí entrevisto. E é aí que mais uma vez se revela a importância da evasão e da fantasia: é só em um universo imaginário – e nesse sentido a ilha de Crusoe é um dos primeiros “paraísos artificiais” da literatura moderna, e como os demais um paraíso imperfeito –, onde o herói se isola da vida extensiva mais imediata, que ele pode investir tais práxis e valores de alguma liberdade. É nesse sentido que Ian Watt pôde escrever que “o cenário da vida silenciosa de Crusoe é uma utopia”.⁵⁹

Mas esta é decerto uma utopia paradoxal: ainda que realizada, ela não pode abrigar o espírito do herói, mesmo porque ele é um indivíduo que perdeu o vínculo profundo com tudo o que transcende a esfera de seu ego, tornado algo como um princípio absoluto. Em um determinado momento, Crusoe protagoniza uma espécie de ritual de “deposição” da natureza e de celebração de sua potência individual, que ao mesmo tempo se revela em todo o seu vazio e sua claridade desencantada. Trata-se do episódio em que ele encontra uma pequena e escura caverna, habitada por um “velho bode”, e decide valer-se dela para uma emboscada contra os selvagens que vez ou outra aparecem na ilha. A caverna, como se sabe, é um dos motivos arquetípicos mais significativos enquanto expressão das dimensões profundas da existência, e o bode ocupa aí nitidamente o papel de um guardião. Na primeira vez que vê o animal – na verdade, apenas seus olhos brilhando no escuro, o que acentua seu caráter simbólico – o herói se assusta e sai amedrontado; mas logo em seguida retorna, e, constatando – bem mais realisticamente – que o bode está à beira da morte, penetra até o fundo da caverna, onde vê então um “maravilhoso espetáculo”: *a luz de suas próprias velas* refletida “em mil tonalidades” no teto e nas paredes. Na terceira vez que volta ao lugar, Crusoe descobre que o velho bode havia morrido, e narra então

⁵⁸ Aqui, portanto, a violência tem não só uma função de dominação como de recalque; e da ferocidade bestial dos selvagens o que resta é o submisso e adocicado Sexta-Feira, nesse sentido um “duplo” do herói, exprimindo a sublimação de suas “dimensões profundas”.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 82.

seu destino: “Enterrei-o a grande profundidade, para que seu fedor não me incomodasse”. (RC, 97-99) Nada mais significativo que essa secura para demonstrar o desprezo de Crusoe pelas “dimensões profundas” da natureza, que, invadidas e devassadas, tornam-se uma espécie de santuário vazio, onde somente o egotismo do herói tem lugar.⁶⁰

Não há nenhuma sensibilidade em Crusoe para qualquer “música” além da que emana de si mesmo, a qual apenas ecoa nas respostas de Sexta-Feira e no lamento do papagaio – talvez encontrando no silêncio circundante de que fala Watt sua dimensão mais profunda. É também nesse silêncio que cerca a subjetividade e os atos de Crusoe que se percebe o quanto neles está presente aquele sentimento que *A teoria do romance* foi um dos primeiros estudos a apontar como um dos fundamentos da forma romanesca: o da passagem do tempo – ou, nos termos de Bergson que Lukács aplicou talvez pela primeira vez ao romance, do “fluxo do tempo como duração”.⁶¹ De fato, a despeito dos muitos anos que passou em Tróia e na ilha de Circe, não é o sentimento desse tempo decorrido, mas um anseio muito mais vivo, o que liga Ulisses a Penélope e a Ítaca, ao passo que a concreticidade do tempo será cada vez mais sensível ao longo da “evolução” do romance moderno, tornando-se, por exemplo, um dos temas centrais do romance filosófico *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e atingindo suas formas mais radicais nas obras de Proust e, sobretudo, nas de Joyce e Borges (onde o aparente retorno a uma concepção circular e “mítica” do tempo não pode elidir o fato de que tal processo se dá sob a égide de uma manipulação irônica e autoconsciente).⁶² Pois essa concreticidade e simultaneamente um grande *vazio* temporal – que a labuta cotidiana tenta preencher – marcam profundamente Crusoe, que conta os dias como a

⁶⁰ Em Homero – sobretudo na *Odisséia* –, a relação do herói com as forças da natureza geralmente se dá nos termos de um embate franco, em que, mesmo quando subjugadas, tais forças ainda têm segredos a revelar ao homem. Esse é um dos dados que nos parecem tornar excessivos os termos da aproximação entre Ulisses e Crusoe que Adorno e Horkheimer traçam na *Dialética do esclarecimento*. (Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. Cf. sobretudo o “Excurso I”, p. 53-80.) É preciso lembrar, no entanto, que os poemas homéricos se constituem em diversos momentos da formação histórica da Grécia Antiga, inclusive naqueles em que o impulso civilizacional começa a se tornar hegemônico, de modo que eles também registram os conflitos e recalques oriundos desse processo.

⁶¹ *A teoria...*, op. cit., p. 127. É essa relação que, bem mais tarde, o próprio Lukács consideraria a contribuição mais significativa de seu livro para o estudo do romance (Cf., no volume citado, o “Prefácio” de 1962, p. 11). Não obstante, tal contribuição nem sempre tem sido reconhecida: Benedito Nunes, por exemplo, que faz amplo uso das categorias bergsonianas em seu estudo sobre o tempo na narrativa, embora cite *A teoria* em dado momento, não o faz em relação à utilização pioneira dessas categorias, e tampouco inclui o ensaio de Lukács em sua “Bibliografia comentada” ao fim do volume. Cf. NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

⁶² Quanto às tentativas de encontrar no episódio da cicatriz de Ulisses algum paralelo com as epifanias proustianas, seus autores parecem ignorar ou desprezar o fato de que a lembrança de Erícléia não é mais do que um pretexto para o poeta inserir em seu canto um episódio tão vivo e “presente” quanto os demais: ela é, sobretudo, desprovida de tédio e nostalgia – dos quais tampouco o vivo anseio do herói pelo retorno se aproxima –, esses lastros espirituais do tempo que atestam sua problematidade para o espírito moderno.

vê-los se esvaindo em sua solidão. E o quanto essa solidão, longe de ser puramente exterior, está *entranhada* no herói é algo que se constata na sede inesgotável e paradoxal em que se constitui seu impulso para a vida; um impulso que é ao mesmo tempo uma *fuga* e uma *projeção* quase obsessiva dos valores do universo de origem, deixando entrever algo de niilista em sua impossibilidade de satisfação, totalmente alheia à unidade profunda entre o lar e a vida extensiva que caracteriza a *Odisséia*. No longo processo de “fragmentação do sujeito” em que se constitui a modernidade, *Robinson Crusoe* é sem dúvida o registro simultaneamente simbólico e histórico de um passo importante nesse sentido.

Mas as tentativas de conciliação entre ideologia e utopia em Defoe ainda geram outro problema: uma certa inconsistência formal, que não raro toma a forma de incoerência interna. Em *Moll Flanders*, a mesma contradição entre o anseio de “singularização” individual e as exigências e valores da sociedade burguesa que apontamos em *Robinson Crusoe* ameaça irromper; mas aqui a situação é mais problemática: é através da “má vida” da protagonista que Defoe a investe de singularidade. Também aqui, evidentemente, surgem os “conflitos de consciência”, as duvidosas tentativas de “autopunição” da personagem; mas como Defoe resolve lhe dar um final ainda mais feliz que o de Crusoe (que, ao menos na primeira sequência de suas aventuras – houve duas continuações –, terminara empobrecido), o resultado não poderia ser outro senão a pura e simples incoerência:

Assim, resolvidas todas estas dificuldades, vivemos juntos *com todo bem-estar e ternura imagináveis*. Envelhecemos os dois. Voltei à Inglaterra aos setenta anos, tendo já, há muito, vencido o prazo de minha deportação. Meu marido, então, tinha sessenta e oito. E agora, não obstante todas as fadigas e misérias que atravessamos, temos boa saúde e ótimo ânimo. Ele ficou lá [nos Estados Unidos] ainda algum tempo, depois da minha partida, para organizar nossos negócios. (...) Ele virá também para a Inglaterra, onde decidimos passar o resto de nossos dias, *numa sincera penitência* pela má vida que vivemos.⁶³

Em sua ingenuidade realmente quase infantil – ainda que de uma infância algo traumática –, as narrativas de Defoe revelam algumas das contradições essenciais do capitalismo. O próprio conflito entre a busca de “singularização” e exigências e valores burgueses é uma contradição que está no seio do individualismo moderno. Também ao longo da evolução do romance moderno, portanto, ela se fará presente, e nos romances de Chico Buarque de forma extremamente aguda. Mas esse conflito, que no fundo diz respeito à liberdade do sujeito – uma liberdade

⁶³ DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução de Antonio Alves Cury, São Paulo, Abril Cultural, 1981, p. 361-2; grifos nossos.

simultaneamente estimulada e negada pela sociedade, estratégia fundamental da “máquina de necessidades” capitalista –, também pode tomar formas mais concretas: o mesmo Crusoe que vê a liberdade como o mais alto dos valores não hesita em traficar escravos – no Brasil – e em tomar outros tantos para si próprio. Não é por acaso que o fantasma da escravidão ainda hoje assombra não só a consciência mas também o cotidiano do mundo ocidental: embora “oficialmente” restrita ao período do capitalismo mercantil, a forma *específica* que o escravismo assume aí parece conter algo da própria essência do capitalismo: a instrumentalização do homem, o sacrifício de sua liberdade com vistas ao lucro. Da mesma forma, a vida de crimes e a prostituição de Moll, cujos objetivos não são outros senão financeiros, no fundo não faz mais do que revelar algo encoberto sob os véus da ideologia: atestam-no, por um lado, os saques de dimensões intercontinentais promovidos pelos vários imperialismos capitalistas, e, por outro, a forma crescentemente mercantilizada que o corpo humano assume ao longo dos últimos séculos – contradições de cuja materialidade mais crua o romance moderno não cessará de se alimentar.

2.3. Identidade e desilusão: o fechamento da representação na tradição realista

Dinheiro, trabalho, o fim do mês
Revistas, modelos, sonhar com quê?
(Ira!, “Sonhar com quê?”)

O encanto peculiar das obras de Defoe reside na relativa “naturalidade” com que as contradições de seu universo social ganham nelas conotação positiva. Sua “legitimação” de fundo moral e religioso dessas contradições é tão frágil que, de um certo modo, mais depõe contra elas do que de fato as legitima. O que há de “heróico” em Crusoe ou Moll Flanders não é, definitivamente, sua força moral, mas a força de seus impulsos utilitários. Daí em diante, porém, pelo menos até Flaubert, a evolução do romance pode ser vista como a expressão de um progressivo desencanto em relação ao universo burguês. Na obra de Charles Dickens, por exemplo, os valores que efetivamente alicerçam as ações dos heróis de Defoe – o mercantilismo, o utilitarismo, etc. –, tornam-se essencialmente negativos, sintomas do amesquinamento do homem produzido pela vida burguesa, na qual, ao mesmo tempo, a representação se fecha cada vez mais. Em um ensaio dedicado ao escritor inglês, Edmund Wilson procurou acompanhar as etapas desse processo de fechamento, que iria do relativo frescor dos primeiros romances, ainda marcados pelo vínculo com o picaresco, ao universo quase claustrofóbico dos últimos – um

processo a grosso modo interrompido apenas por *David Copperfield*, livro que, nas palavras de Wilson, “tem algo de um dia de festa”.⁶⁴ O romance *Dombey & Filho* oferece uma imagem dramática desse fechamento na figura do pequeno Paulo Dombey. Concebido como um mero continuador da tradição comercial da firma de seu pai – para quem o “mundo fora criado para que a casa Dombey & Filho pudesse comerciar”⁶⁵ –, único objeto (além da firma, é claro) de seu amor doentio, órfão de uma mãe cuja única função fora gerá-lo, o pequeno Dombey é inicialmente criado como que em redoma de vidro sob os olhos vigilantes e obsessivos do pai, passando depois por duas espécies de máquinas pedagógicas de condicionamento, e nisso vai definindo até a morte. Em um dado momento, passeando pela praia com a irmã, sua única fonte de amor verdadeiro, Paulo trava com ela o seguinte diálogo:

- Florence... o mar fala, não é? (...).
- São as ondas, Paulo; as ondas que vêm de longe e chegando à praia se quebram, e parecem ter uma voz...
- Sim, compreendo! Mas eu sei que as ondas dizem alguma coisa, sempre a mesma coisa... E para lá do mar, lá no fundo, que é que há? (...)
- Há... há outro país, Paulo. Outra terra, mais além.
- Não, não; mais longe, além ainda daquele país, daquela outra terra, mais além de tudo, que há?
- E olhava, olhava, mas Florence não sabia responder. (DF, 36)

Algumas páginas adiante o drama do menino finalmente termina, justamente com o desvelamento da “mensagem” das ondas e sua melancólica melodia, e, com ela, do único horizonte que lhe era possível alcançar:

- (...) “Escutas, Florence? o rio! o rio chega agora ao mar! As ondas... que dizem as ondas? Escuta, Florence...”
- Depois, mais nada. O seu rio chegara de fato ao mar. E as ondas iam ao seu encontro e diziam uma só, eterna, infinita coisa: Paz.⁶⁶ (DF, 62)

⁶⁴ WILSON, Edmund. “Dickens: os dois Scrooges”, in *11 ensaios*. Tradução de José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 184.

⁶⁵ DICKENS, Charles. *Dombey & Filho*. Tradução de Vicente Pedroso, São Paulo, Edições Paulinas, 1960. Daqui em diante referido por DF.

⁶⁶ Embora reduzida e simplificada, a tradução dessa passagem preserva um sentido próximo ao do original, cujos trechos correspondentes transcrevemos a seguir:

“How fast the river runs, between its green banks and the rushes, Floy! But it’s very bearthe sea. I hear the waves! They always said so!” (...)

“The golden ripple on the wall came back again, and nothing else stirred in the room. The old, old fashion! The fashion that came in with our first garments, and will last unchanged until our race has run its course, and the wide firmament is rolled up like a scroll. The old, old fashion – Death!

“Oh thank GOD, all who see it, for that older fashion yet, of Immortality! And look upon us, angels of young children, with regards not quite estranged, when the swift river bears us to the ocean!”

Por outro lado, se Dickens recusa aqueles valores celebrados por Defoe, certamente se liga a valores ideológicos que pelo menos em certa medida os acobertam e legitimam.⁶⁷ Deriva daí a estrutura compensatória de seu maniqueísmo, com divisões simplistas entre personagens bons e maus, mas no âmbito das várias esferas sociais da vida burguesa. Assim, por exemplo, se há o mau comerciante (Dombey) e o mau empregado (“Carker I”), há também os bons (tio Sol e “Carker II”), de modo que a práxis desse universo social acaba em última instância redimida por força de suas supostas virtudes morais – que, como se vê, aqui já cumprem um papel indispensável –, pelo menos quando estas são vitoriosas. Mesmo os personagens mais humildes, por quem Dickens nutre uma clara simpatia, são portadores dessas virtudes pequeno-burguesas. E, afinal, o próprio Dombey pai se redime com seu arrependimento. No fim das contas, tudo se reduz a uma questão de “equilíbrio”, e o escritor acredita que sua práxis pode ser um instrumento a serviço desse ideal.

Mas também aqui é preciso fazer justiça à importância que a práxis do escritor assume no interior da obra. Pois o sentimentalismo maniqueísta de Dickens é fundamental em pelo menos um aspecto notável de seus romances: na construção de suas imagens de seres sinistros e mesquinhos, assim como dos ambientes fantasmagóricos em que eles transitam. Imagens como a de Carker, que freqüentemente “sorria, mas tinha um modo espantoso de sorrir: os olhos ficavam impassíveis, metálicos, e apenas a boca abria-se, apenas aqueles dentes cintilantes e nunca vistos pareciam coriscar sinistramente no sorriso” (DF, 48), ou de Dombey pai exaltado pelo nascimento do filho – o “acontecimento há muito suspirado (ter um herdeiro, poder continuar a tradição, não ser preciso mudar mais o título glorioso da casa comercial: ‘Dombey & Filho’)” –, enquanto este trazia “os punhos fechados, como se protestasse choramingando contra a existência que acabava de lhe cair em cima” (DF, 07). O sentimentalismo maniqueísta de Dickens, porém, vai longe demais: se por um lado ele lhe permite criar figuras de uma certa densidade, por outro o faz trair a lógica interna desses mesmos personagens, conduzindo-os em direção a uma inverossímil redenção. E isso não é de modo algum uma ruptura com o maniqueísmo, pois são valores extrínsecos a eles que determinam sua “conversão”. Mas o Romantismo produziu outras sínteses dos conflitos que subjazem à obra de Dickens: o desfecho do *Werther*, de Goethe, é apenas um dos momentos onde predomina o elemento trágico, também no romance romântico um dado estrutural inevitável. E afinal, como demonstrou Edmund Wilson, mesmo na obra do escritor inglês tais conflitos foram ganhando densidade cada vez maior.

⁶⁷ O sentimentalismo romântico não pode ser considerado pura e simplesmente uma expressão da ideologia burguesa; mas já em Dickens ele se prestava a fins conciliatórios, e, portanto, ideológicos, enquanto em Balzac justamente esse processo de “assimilação” ideológica será tematizado, sobretudo na trajetória de Luciano.

Essa densidade também diz respeito à configuração do universo humano e social do romancista, ou seja, ao respeito à especificidade e à diversidade desse universo – e esse é um dos sentidos em que o romance oitocentista melhor realiza sua dimensão de abertura. Se em Dickens esse processo é ainda muito instável, ele encontra um dos seus pontos mais altos na obra de Balzac, onde o esforço de apreensão da multiplicidade das relações sociais do mundo burguês na riqueza particular de seus elementos torna-se objetivo programático. Mas o próprio desenvolvimento do realismo formal, ligado ao processo de desencantamento do mundo, é marcado pela duplicidade da abertura e do fechamento, de modo que em Balzac a forma romanesca dá mais um passo no sentido do desencanto em relação à sociedade burguesa – um processo que é concomitante ao crescente domínio da própria burguesia sobre o mundo e sobre as mais diversas esferas da vida social, algo vivamente apreendido pelo romancista.

Os pólos entre os quais se movimenta o escritor francês ainda são, essencialmente, os de Dickens, mas aqui as “grandes esperanças” tornam-se definitivamente “ilusões perdidas”. Ainda o olhar de Balzac tem algo de maniqueísta, mas se Eugênia Grandet ainda preserva sua integridade moral, Luciano já capitula ante as seduições do dinheiro e do sucesso. A derrota dos personagens de cunho idealista, como Eugênia Grandet e David Séchard, é, por assim dizer, uma exigência interna do romance balzaquiano. E ainda aqui prossegue o processo de fechamento da representação: em Balzac já há bem menos espaço para as figuras populares que emprestavam certo frescor às histórias de Dickens; o espaço da evasão e da fantasia está totalmente atrofiado em sua obra (mesmo um conto algo “exótico” como “Uma paixão no deserto” – na verdade um dos melhores “estudos psicológicos” do escritor – está rigidamente subordinado às exigências realistas), e seu universo praticamente restrito aos ambientes da burguesia e de uma não menos monetarista aristocracia francesa.

Ainda assim, é, desde Dante, provavelmente na obra de Balzac que melhor se articularam, numa totalidade, tantos elementos conflituosos do mundo vivido, com a evidente diferença de que o céu, o inferno e o purgatório que o poeta florentino dispôs em diferentes planos transcendentais o romancista francês unificou em solo terreno. É para a espécie de *balé infernal* de uma pomposa e luminosa mas sórdida Paris que Luciano será levado por uma falsa Beatriz (Ana de Bargeton) que logo o abandonará, sendo logo depois conduzido a suas profundezas mais terríveis por um cínico Virgílio (Lousteau); e se depois de sofrer grandes *tormentos* (palavra que o próprio Balzac sublinha) o poeta terá a chance de se arrepender e se reabilitar, ao invés disso ele acabará selando um pacto com um padre maquiavélico e algo demoníaco. À exceção da vida simples e laboriosa

junto à família provinciana ou aos sóbrios amigos literatos, é um inferno, ainda que um inferno multicolorido, que cerca Luciano por todos os lados; mesmo a jovem Corália, que lhe dedica o amor mais romântico e inabalável, é uma das causas de sua perdição, para a qual o próprio sacrifício da atriz termina por contribuir.

Daí em diante, até o final do século XIX, esse processo de fechamento só faz se acelerar: com Flaubert, mesmo aqueles valores a que Balzac ainda se ligava se desvanecem: o sentimentalismo de Emma Bovary não tem parentesco com o de Eugênia Grandet; extremamente volúveis, as paixões da heroína acabam assumindo formas materialistas e egoístas (mesmo sua decisão trágica não é motivada pelo amor, mas por sua derrocada financeira).⁶⁸ Aqui, por exemplo, é narrada a degenerescência de seu amor por León, mais tarde reavivado de forma muito mais “pragmática”:

Entretanto, as chamas abrandaram-se, seja porque a provisão se esgotasse, seja porque a acumulação fosse muita. Extinguiu-se o amor, pouco a pouco, pela ausência; à saudade sucedeu o hábito; e aquele clarão de incêndio que lhe ruborizava o céu desmaiado se cobriu de mais sombra e desapareceu gradativamente. No meio do entorpecimento da consciência, ela tomou a sua aversão pelo marido como sendo aspirações para com o amante, o queimar do ódio pelas efervescências da ternura (...).⁶⁹

Em Flaubert, a práxis do romancista não consegue mais forjar vínculos de identidade consistentes em seu universo social, e a solução que o escritor deu para seu distanciamento do mundo foi assumi-lo, transpondo-o para o plano da forma literária, através de uma estética objetivista que na verdade oculta uma ironia absolutamente implacável: os personagens que circundam Emma Bovary, repugnantes em sua mediocridade, não possuem sequer a grandiosidade maligna dos vilões de Dickens ou Balzac.⁷⁰ Quanto à famosa declaração do romancista – “Emma sou eu” –, se ela de fato contém alguma celebração de um vínculo com o “vitalismo” da heroína, que aliás nem de longe escapa da indiferença (ou crueldade) irônica do escritor, certamente também tem a força de um protesto contra a própria solidão.

⁶⁸ Mesmo no caso de Stendhal, cujos elementos anti-românticos antecipam em vários aspectos a obra de Flaubert, os valores propriamente românticos ainda ocupam espaço decisivo: a morte de Julien Sorel, por exemplo, consiste na afirmação definitiva da idéia de honra a que se liga o personagem. Cf. STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris, Garnier Flammarion, 1964.

⁶⁹ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco, São Paulo, Abril Cultural, 1981, p. 122.

⁷⁰ Roberto Schwarz comenta a “estranheza” com que as novas técnicas de Flaubert foram recebidas a seu tempo, observando que um crítico francês chegou a acusar o romancista de “falta de sentimento”: “Não há emoção nem sentimento nem vida nesse romance [*Madame Bovary*], e sim uma grande força de aritmético (...). O estilo tem as feições desiguais próprias a um homem que – artisticamente e sem sentir – escreve ora pastiches, ora lirismos, mas nada de pessoal.” E conclui: “Muito estudo não substitui a espontaneidade.” Citado em SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1998, p. 170.

Esse dilema, evidentemente, não pertence apenas a Flaubert, mas a todo o romance europeu da segunda metade do século XIX. Outra de suas manifestações extremas é o Naturalismo de Zola, cujos personagens estão praticamente reduzidos à esfera das necessidades mais imediatas. Estavam, o protagonista de *Germinal*, vive momentos de melancolia e até de saudades da “liberdade das estradas, a fome ao sol, sofrida com satisfação, sofrida com satisfação de senhor de si”,⁷¹ mas as verdadeiras motivações da greve têm muito pouco a ver com tudo isso; e mesmo a idéia de “justiça universal” dos operários não surge mais do que como uma vida de gozo e fartura:

Que sonho! serem eles os senhores, cessarem de sofrer, gozarem enfim!

— Justamente, com mil diabos! é a nossa vez!... Morram os exploradores! (GE, 274)

Também Zola já não forja verdadeiros vínculos de identidade no interior do universo social a que dá forma: mesmo em *Germinal*, apesar da evidente consciência em relação à injustiça social, não é propriamente com empatia – embora com um certo fetichismo – que os hábitos e as atitudes dos operários são apresentados pelo escritor, uma questão da qual não há como dissociar sua atitude cientificista e seus pressupostos estéticos – entre eles a conhecida preeminência do espaço, concebido como um laboratório, sobre os personagens. É verdade que o objetivismo de Zola está longe de ser um dado absoluto, o que certamente se relaciona ao caráter verdadeiramente atroz – talvez sem correspondência anterior na literatura centro-européia – das realidades que ele retrata, diante das quais é impossível permanecer indiferente; no entanto, sua contrapartida é uma morbidez ainda mais terrível e opressiva que a frieza implacável de um Flaubert.

E mesmo quando os horizontes da representação se alargam para além dos sufocantes espaços do Ocidente capitalista, o escritor não tem qualquer experiência a comunicar que não seja reflexo da miséria de sua própria condição. É o testemunho que nos dá Joseph Conrad através de seu narrador e alter-ego Marlow, no início de *O coração das trevas*:

Foi algo que de certa forma lançasse uma espécie de luz a meu respeito... e sobre meus pensamentos (...) [algo] muito terrível, também, e penoso... não muito extraordinário, de modo algum... e tampouco muito claro.⁷²

⁷¹ ZOLA, Emile. *Germinal*. Tradução de Bandeira Duarte, Rio de Janeiro, Livraria Moura, s/d. Daqui em diante referido por GE.

⁷² CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Tradução de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Ediouro, 1987.

De fato, o que Marlow nos narra acerca de sua aventura na selva africana são pouco mais do que projeções, concretas ou simbólicas, da práxis de seu próprio universo social: o inferno africano de Kurtz é o inferno do inconsciente ocidental. Em *Lord Jim*,⁷³ o episódio do quase-naufrágio do Patna – quando a tripulação, e com ela o próprio Jim, fogem do navio na iminência de uma tempestade, abandonando os milhares de imigrantes nele empilhados como mercadorias – dá uma medida cruel das possibilidades de sobrevivência dos sentimentos nobres e heróicos em uma sociedade onde tudo e todos se reduziram a valores de troca. E ainda que, exilando seu personagem da civilização, Conrad tenha podido realmente torná-lo em algum momento “um herói” – mas ainda com o risco adicional de produzir mera literatura de entretenimento –, nem mesmo assim pôde deixar de lhe impor um final trágico.

Pelo próprio impasse de uma tentativa de ampliar os horizontes de suas representações fadada ao fracasso, talvez as obras de Conrad sejam as que melhor possam ilustrar aquela impossibilidade de narrar histórias ricas em “experiência comunicável” que Benjamin atribuiu ao romancista.⁷⁴ Elas participam de um contexto de fechamento em que o escritor raramente pode representar a realidade – e com ela seus vínculos de identidade com o mundo – a não ser de forma puramente negativa, um contexto em que o espaço do sonho e da utopia parecem ter sido totalmente suprimidos da representação romanesca.

3. A autoconsciência formal e o espaço mítico-simbólico

As vitrines são vitrines,
Sonhos guardados, perdidos
Em claros cofres de vidro...
(Gilberto Gil, “Vitrines”)

Visto à distância e traçado em linhas gerais, como fizemos, o trajeto que vai da gênese do romance até as formas que ele assume no final do século XIX parece algo linear e uniforme. E sem dúvida pode-se reconhecer aí um gradativo estreitamento dos horizontes que se colocam diante do escritor de romances. As causas desse processo são diversas e complexas. Ele se relaciona, por exemplo, ao progressivo desencantamento do mundo, com a conseqüente redução

⁷³ CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Tradução de Mário Quintana, Porto Alegre, Globo, 1943.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. “O narrador”, op. cit.

do material de cunho popular à disposição do escritor; ou, por outro lado, à crescente perda de confiança nos valores da sociedade burguesa, com a redução das possibilidades de busca e projeção de conteúdo utópico dentro dela; e, finalmente, à própria situação da práxis do romancista no contexto em que ela se insere. Nesse sentido, uma das faces mais importantes do problema diz respeito ao papel progressivamente reduzido que essa práxis assume no interior do mundo burguês, principalmente a partir de meados do século XIX. Se nos lembrarmos que escritores como Victor Hugo ou Charles Dickens acreditavam sinceramente poder influir na vida social de seu tempo com suas histórias, ou que mesmo Balzac ainda investia seus romances de uma forte carga moralizante, enquanto para Flaubert a única finalidade que a arte poderia propor para si mesma era realizar-se o mais perfeitamente possível, esse processo nos parecerá bem claro. Quanto àquelas tentativas – ainda no século XIX, com o Naturalismo de Zola, ou já no século XX, com o engajamento sartriano – de reinvestir o romance de alguma dimensão pragmática (mas agora despida de qualquer valor positivo face à sociedade burguesa), estas já não podiam se sustentar senão à custa de manifestos que buscavam lhes fornecer alguma base e legitimá-las, mas que, paradoxalmente, deixavam entrever que a força da invenção literária não era mais a mesma.

No entanto, esses processos, aparentemente tão claros, de fato só o são na aparência. Pois também eles são crivados de contradições, rupturas e involuções; em primeiro lugar, porque a própria história e seus processos sociais são assim, mas também porque a práxis do escritor é ela mesma produtora de contradições – contradições *ativas*, que imprimem sua força à cultura, transformando-a, e forjando novas formas de inserção na realidade. Essas contradições também se refletem no interior da evolução das formas literárias. Assim, o fechamento da representação no Realismo se faz acompanhar de uma busca de abertura para dimensões da experiência pouco ou precariamente exploradas pela literatura até então: aquelas que se dão no âmbito, ou melhor, no *âmago* da consciência, o que equivale a dizer: naquilo que está *para além* dela. De um certo modo, a crescente acuidade psicológica de Flaubert e Conrad – e, antes deles, de Stendhal – prepara o terreno para as investigações do inconsciente promovidas por autores como Joyce e Virginia Woolf; o início de *O coração das trevas*, com Marlow falando como que para si mesmo numa espécie de transe, chega a lembrar uma sessão de psicanálise.

Outra questão que imprime uma dialética nesse processo é a que diz respeito àquilo que se costuma identificar como uma “abertura para o outro” no romance moderno, seja este “outro”

concebido em termos histórico-culturais – e nesse caso ele seria a contrapartida do Ocidente moderno – ou sociais – aí, a contrapartida seria em relação às classes altas e médias da sociedade burguesa. É somente no âmbito de uma dissociação já consolidada entre a condição social do romancista e as esferas mais amplas da vida extensiva que tal “abertura” pode se constituir. Ela é estranha, por exemplo, à obra de Cervantes, onde o contato com as mais diversas alteridades se dá da forma mais franca possível: nesse sentido, a grande dialogicidade do *Dom Quixote* possui uma “naturalidade” que a nenhum grande romance posterior a ele será permitida. Tampouco aos romances de Defoe, onde é a *instrumentalização* do “outro” que se dá da forma mais “natural”, aquela idéia pode ser aplicada. Já em relação a Dickens, escritor em cuja obra a infância de privações se reflete de forma intensa na presença de inúmeros personagens populares e infantis-populares, o que ocorre é uma espécie de progressivo *aprisionamento* desses “outros sociais” do mundo burguês no interior desse mundo, ainda que por meio de mecanismos de conciliação (embora não raro, como vimos, esse processo tome formas extremamente dramáticas).

É na obra de Victor Hugo que aquela “abertura” se faz projeto consciente, traduzindo-se tanto no “orientalismo” de muitos de seus poemas quanto no “medievalismo” e no “populismo” de seus romances. Mas já em Hugo também se configuram os aspectos problemáticos desse projeto, que se manifestam sobretudo num certo *fetichismo* e numa certa redução alegórica desses “outros” a cujas vozes se busca dar vazão. Tais aspectos se entrevêem na própria concepção hugoana da dialética do “sublime” e do “grotesco”, na qual este último elemento, se empresta sua força àquele, deve se redimir em sua submissão a ele. É extremamente fetichista e alegórico, por exemplo, o tratamento que Hugo confere às figuras de Esmeralda e Quasímodo – e à própria Idade Média – em *Nossa Senhora de Paris*, o que leva inclusive ao “sacrifício romântico” do sineiro com que se encerra o romance. Isso também se reflete na tentativa de apreensão das contradições por parte do escritor: o “inferno” que surge a certa altura nessa mesma obra, por exemplo, não ultrapassa as dimensões do caricaturesco.

Bem mais sólida é a “abertura para o outro” que constitui um contraponto para o anseio de Absoluto de Ahab em *Moby Dick*, de Melville, onde se pode reconhecer uma disposição dialógica consciente em relação à diversidade étnica e cultural que povoa o Pequod, principalmente no que se refere ao companheiro de Ismael, o selvagem Quiqueg. Mas ainda aqui – muito embora a hierarquia entre o “sublime” e o “grotesco” de Hugo praticamente se inverta – é forte a presença de traços fetichistas e alegóricos, e novamente com aspectos sacrificiais. Também em Zola – onde

o sacrificalismo e o fetichismo não estão menos presentes – a abertura para os círculos mais baixos da realidade social é simultaneamente um fechamento nas cadeias do determinismo, embora, paradoxalmente, a própria visão biologizada da existência seja algo que participa de um outro movimento de abertura: aquele para camadas mais primordiais das motivações humanas, do qual também reconhecemos algo em Flaubert e Conrad. Em todo caso, é no âmbito dessa dialética entre abertura e redução fetichista-alegórica e sacrifical que de um modo geral se desenvolve a problemática do “outro” no romance moderno; e ainda nas obras de autores modernistas como Hermann Hesse e Thomas Mann e em parte da literatura “pós-moderna”⁷⁵ ela terá seus desdobramentos.

Por outro lado, a partir de Flaubert, quando a obra literária começa a se fechar conscientemente em si mesma, a própria força da autoconsciência formal passa a imprimir um novo impulso à forma romanesca. A partir do momento em que essa autoconsciência deixa de ser apenas reconhecimento interno da ficcionalidade da diegese romanesca ou da distância entre a práxis do escritor e a matéria a que ela dá forma, e por assim dizer assume as possibilidades que esse reconhecimento propicia; a partir do momento em que essa autoconsciência se desdobra em liberdade criadora, projetando-se sobre a própria realidade configurada internamente na obra, um duplo movimento se desenvolve: por um lado, esta passa a ser um universo ainda mais fechado em si mesmo, mas por outro esse fechamento se torna veículo de uma reabertura do romance para o mundo, na medida em que confere uma nova liberdade – e novas possibilidades de aproximação – do escritor em relação a ele.

É evidente que o trabalho consciente com a forma sempre existiu. No entanto, da consolidação do romance moderno no Romantismo até o Realismo de Flaubert a representação devia prestar contas diretamente às “leis objetivas” do mundo real. As quebras nessa objetividade são pequenas liberdades, “licenças poéticas” que o autor subtrai à realidade, como exceções que confirmam as regras: quando Charles Dickens introduz fantasmas no mundo árido e mesquinho do Sr. Scrooge, ou quando Oscar Wilde faz Dorian Gray se deparar com os traços monstruosos de seu retrato, algo *insólito* aconteceu, alguma lei foi *violada*; já os fantasmas de Juan Rulfo, Gabriel Garcia Márquez ou James Joyce (no episódio do bordel, em *Ulisses*⁷⁶) não

⁷⁵ É nesse sentido que abordaremos o romance *Ragtime*, de E. L. Doctorow, em uma aproximação com o segundo romance de Chico Buarque, na terceira parte deste trabalho.

⁷⁶ JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss, São Paulo, Abril Cultural, 1983. Daqui em diante referido por UL.

violam lei alguma: eles pertencem a mundos fechados em si mesmos, com suas próprias leis, universos que são ou podem se tornar, quando bem lhes convier, eles próprios insólitos. Por mais que os eventos narrados em *Ulisses* se assemelhem aos transcorridos na cidade de Dublin no dia 16 de junho de 1904, a Dublin de Joyce é um universo “mítico” no qual se integram, conscientemente, elementos que ultrapassam em muito os limites geográficos e temporais da metrópole irlandesa.

Entretanto, de modo algum a significação extraliterária e a referencialidade se dissolvem no romance de Joyce; aliás, ainda que este quisesse, não poderia fazê-lo. De qualquer forma, não é essa a intenção do romancista: pois se é verdade que ele deu àquela autoconsciência formal uma dimensão a que se pode denominar metafísica, esta é justamente uma metafísica que se quer reveladora do mundo, uma metafísica cujo objetivo é mergulhar o mais profundamente possível na essência das coisas terrenas. Ainda que a fusão de elementos míticos e históricos traduza a esperança de que alguma essência atemporal se mantenha intocada na vida humana, não é nunca à margem de suas encarnações temporais – ampliadas, mas nunca dissolvidas pela imensa rede de associações simbólicas – que Joyce busca apreender tal essência: “Deus”, diz Stephen Dedalus, “é um grito na rua” (UL, 45). A impressão que o universo de *Ulisses* nos deixa é a de que ele comporta virtualmente todo o caos da História. Assim, a força dessa autoconsciência, através da qual o autor se investe de uma liberdade de criação que, sobretudo após o Romantismo, estava como que vetada ao romance burguês, torna possível ao escritor suprir sua distância face ao mundo. E mesmo com toda sua força simultaneamente irônica e sublime, ela não é um “lugar de força” absoluto: tanto que o próprio Dedalus – o construtor de labirintos, alter-ego do romancista – está jogado nesse mundo. Também aqui, se ela investe o mundo de sentidos e possibilidades “exteriores” a ele, se ela pode banhar o mundo com as formas do sonho, é também capaz de despertar suas possibilidades e seus sentidos intrínsecos mais profundos. Ela engendra um espaço fechado em si mesmo, mas cujo fechamento é também uma estratégia de abertura; um espaço “mítico”, pode-se dizer, que é simultaneamente *simbólico* – ou seja, onde o aproveitamento de materiais míticos e mesmo o sentimento de que o mito traduz algum tipo de verdade profunda, liga-se a *estratégias conscientes* de representação.

Algumas técnicas de que Joyce se vale em *Ulisses*, sobretudo a do fluxo da consciência, já se encontram ou se deixam entrever em seus livros anteriores. Mas foi somente ao radicalizar a autoconsciência formal enquanto princípio constitutivo de sua estética que ele pôde, através de

uma manipulação mais livre dessas técnicas, ir além das revelações epifânicas do ser, presentes tanto no romance *Retrato do artista quando jovem* quanto nos contos de *Dublinenses*. Nestes, apenas através das breves epifanias algum sentido se fazia presente na existência dos personagens, transportados momentaneamente para fora da solidão e da mediocridade cotidianas mas quase nada restando em seu retorno ao mundo das convenções.⁷⁷ Também em *Ulisses* um dos principais temas é a solidão – pois se nenhum estigma pesa sobre esse mundo caótico, cujos habitantes vivem relações quase promíscuas entre si, ele não está a salvo do paradoxo da solidão –, ou, mais propriamente, a distância entre os homens: distância entre Stephen Dedalus e seu pai; entre Leopold Bloom e Molly; entre Bloom, Stephen e todos os outros homens; mesmo entre Molly e seu amante: é quase sempre no não-contato ou no âmbito da subjetividade – a correspondência de Bloom com sua admiradora anônima, a masturbação na praia, os pensamentos semiconscientes de Molly, insatisfeita com o amante – que os vínculos realmente se estabelecem. Ainda assim, aqui é o próprio movimento da vida que afirma seu sentido, inclusive no que ela tem de mais baixo e mundano; são os anseios presentes de Molly que se afirmam no último capítulo – passado, presente e futuro voltam a constituir uma totalidade –, e com eles os dos demais personagens, como que incorporados a ela pela magia da “metempsicose” nesse derradeiro momento da “bloomfloração” cultivada ao longo de todo o romance que é o seu famoso monólogo.

Ao contrário do que ocorre em Proust ou mesmo no *Retrato do artista quando jovem*, onde ela diz respeito principalmente ao tempo, a metempsicose no segundo romance de Joyce é sobretudo trânsito pelas consciências. Por isso *Ulisses* é a epopéia, o “canto coletivo”, de um mundo de homens apartados entre si: uma epopéia da subjetividade. E se a unidade dessa epopéia, não podendo contar com a organicidade social que fornecia a base das epopéias homéricas, deve ser forjada pela força da forma, ou seja, pela própria práxis criadora do artista, nem por isso ela deixa de revelar – e mesmo celebrar – muito do espírito e dos anseios de seu mundo. Numa metáfora musical, talvez *Ulisses* pudesse ser descrito como uma sinfonia do caos: uma sinfonia em cuja base harmônica cuidadosamente estruturada coubessem todos os ruídos e todas as dissonâncias, assim como não só todas as consciências como todas as formas literárias e discursivas cabem ou pelo menos caberiam dentro dele.

⁷⁷ JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Hamilton Trevisan, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998. Cf. sobretudo os contos “As irmãs” e “Os mortos”. Por outro lado, naqueles onde o assunto é o fluxo e o ritmo da vida moderna, como “Após a corrida”, o que impera é uma ironia ácida e pouco dialética.

3.1. O fechamento do espaço mítico-simbólico e o romance contemporâneo

O sonho acabou
Quem não dormiu no *sleeping bag*
Nem sequer sonhou
(Gilberto Gil, “O sonho acabou”)

Se nos lembrarmos do processo de fechamento da representação que se opera no romance realista a partir da segunda metade do século XIX, compreenderemos o alcance e a importância do espaço mítico-simbólico no interior da forma romanesca. Sua energia, no entanto, logo se esgotou, ou, antes – mas não num sentido pejorativo –, se degradou. Algo muito compreensível: afinal, ela se ligava, em grande parte, a uma esperança, por mais ambígua que fosse, depositada no mundo da técnica. Se não era o caminho da redenção, a técnica poderia ao menos preservar algo de essencial no homem, ou até mesmo ajudar a *revelá-lo*. Por trás da própria composição formal de *Ulisses* – e, de um modo geral, do apego modernista à “experimentação” – este era um sentimento que se exprimia. Afinal, Joyce também buscou se apropriar esteticamente das técnicas de seu tempo, por exemplo, ao compor “*flashes fotográficos*” das ações e dos pensamentos de seus personagens, ou ao investir de uma espécie de encantamento a linguagem jornalística e publicitária; nesse sentido, a “*metafísica*” joyceana é também uma metafísica da técnica (a essência revelando-se por trás dela). E embora o seu espírito fosse muito diferente da mitologização da técnica operada, por exemplo, pelo Futurismo italiano, um certo parentesco não deixa de existir. Na obra de Hermann Hesse, marcada por um incessante embate entre a aceitação e a recusa da vida mundana, esse conflito também se dará em relação ao desenvolvimento técnico, o qual por vezes chega a se associar a imagens infernais. A certa altura do romance *O lobo da estepe*, durante um dos “jogos mágicos” de que participa, o protagonista Harry Haller vê Mozart – o compositor austríaco em pessoa – instalar um aparelho de rádio e em seguida anunciar um concerto de Händel, a que se seguem os comentários do narrador-protagonista:

Imediatamente, para meu indescritível assombro e horror, o diabólico funil de metal começou a vomitar aquela mistura de viscosidades bronquiais e goma de mascar que os proprietários de fonógrafos e amantes do rádio concordaram em chamar de música, e no fundo daquela turva reunião de mucilagem e escórias podia-se perceber, como por baixo de uma grossa camada de graxa, uma antiga e apreciada imagem, a nobre estrutura dessa música divina (...).⁷⁸

⁷⁸ HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Record, s/d., p. 215. Curiosamente, também ao final de *A montanha mágica* (no capítulo “Abundância em harmonia”) surge um aparelho de som, porém mais moderno e descrito, numa comparação que talvez remeta ao velho fonógrafo de Hesse, em termos bem mais elogiosos.

Ainda aqui, porém, o escritor forjará um tipo de conciliação com a técnica, agora através de uma metafísica, digamos assim, mais convencional. Pouco após as queixas de Haller, Mozart faz o seguinte discurso:

Observe o que este alto-falante idiota, o mais estúpido objeto que o mundo contém, consegue fazer: apodera-se de certa música tocada em qualquer parte, sem qualquer seleção ou refinamento, e além disso lamentavelmente desfigurada, e carrega-a para um espaço que não lhe pertence; e, contudo, nada pode destruir o espírito original desta música, mas apenas manifestar nela a própria técnica torpe e a febre de atividade isenta de qualquer espírito. (...) Quando o senhor ouve rádio, ouve e vê a luta ancestral entre a idéia e o fenômeno, entre a eternidade e o tempo, entre o divino e o humano. (...) A vida é assim, meu filho, e temos de deixá-la ser assim, e se não formos idiotas devemos rir-nos dela.⁷⁹

Em todo caso, é do seio de um mundo marcado pelo desenvolvimento técnico que, pelo menos nesse romance – outra obra que leva a autoconsciência formal às últimas consequências –, Hesse extrai suas possibilidades estéticas. Mas, enfim, que projeto artístico de algum modo vinculado à técnica poderia sobreviver face ao seu destino no século do holocausto e da bomba atômica? A obra de Beckett é uma das que refletem de forma aguda esse desencanto. Aqui o espaço mítico-simbólico se fecha sobre si mesmo, e é sobretudo pelo vazio, pelo silêncio e pelo absurdo de um mundo estéril e deserto que ele responde à condição de seu tempo. A autoconsciência formal não se dissolve, mas o escritor-demiurgo já não ousa povoar seu universo; então a autoconsciência é deslocada para o interior da obra, e é dada a seus personagens a responsabilidade de inventar seus próprios mundos. Estes, porém, raramente são mais do que reflexos daqueles mesmos mundos vazios: a lógica interna de romances como *Molloy* e *Malone morre* é a do vazio construindo-se sobre o vazio. A vasta flora de subjetividades de *Ulisses* dá aqui lugar à repetição exaustiva do *mesmo*.⁸⁰ Quando Malone decide contar a si mesmo uma história cujo protagonista seja diferente dele próprio, já quase se sabe de antemão que, ao final, esse personagem será pouco mais do que uma variação fantasmagórica de seu não menos espectral criador.⁸¹ Aqui a palavra já não pode apreender qualquer essência, ou, o que vem a dar no mesmo, apreende a essência de um mundo não só desencantado como estéril, onde a própria capacidade criadora do homem é posta em xeque. Os esparsos acordes que o escritor ainda pode

⁷⁹ *O lobo da estepe*, op. cit., p. 216.

⁸⁰ Trabalhos recentes têm procurado demonstrar a presença de uma abertura para o transcendente ou mesmo metafísica em Beckett (cf., p. ex., a dissertação de mestrado de Júlio Xavier Galharte, *A palavra extinta: a escrita de silêncios em "O ovo e a galinha", de Clarice Lispector, e Worstward ho, de Samuel Beckett*. São Paulo, USP, 2000), mas mesmo isso não elide os dados referentes ao fechamento dos horizontes da vida extensiva na obra do escritor.

⁸¹ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Tradução de Roberto Ballalai, Rio de Janeiro, Opera Mundi, 1973.

fazer vibrar no mundo, embora não desprovidos de beleza – e portanto, no fundo, de algo vital –, são como os de uma peça dodecafônica: expandem-se brevemente e afinal se diluem, quase sem articulação com os demais, na amplidão do silêncio.

Novamente, portanto, em meados do século XX, pode-se reconhecer um fechamento do espaço da representação no interior do romance.⁸² Mais uma vez é um sentimento de impotência face à realidade que marca a condição e a práxis do romancista. Alain Robbe-Grillet, William Burroughs e Vladimir Nabokov são alguns escritores cujas obras, embora muito diferentes entre si, de alguma forma exprimem esse sentimento. Seria talvez possível demonstrar como cada um dos símbolos utópicos do Modernismo encontram seus espelhos negativos nesses autores: a libido e, mais uma vez, a ironia fechando-se obsessivamente em si mesmas em *Lolita*, de Nabokov;⁸³ os “maravilhosos cigarros” de Hesse dando lugar às terríveis drogas químicas de Burroughs em *Almoço nu*,⁸⁴ a técnica “fotográfica” de Joyce, capaz de revelar a essência oculta de seus personagens, tornando-se em Robbe-Grillet – um dos expoentes do *nouveau roman* francês – câmera fria e objetivista, redutora de tudo ao estatuto de coisa. Aliás, de uma certa forma o que se constitui em Robbe-Grillet é uma nova metafísica, que não faz mais do que inverter a de Joyce: se antes o ser podia ser revelado pela técnica, ou pelo menos permanecer imune a ela, agora ele jaz aprisionado por ela.

No entanto, ainda aqui esse processo não pode ser visto como mero fechamento, mas também como uma tentativa de abertura para novos aspectos de uma realidade em transformação e de uma busca de novas direções para a forma romanesca. Alguns traços dessa “nova” realidade são claramente visíveis, por exemplo, nos romances de Burroughs, que mergulham no submundo das grandes metrópoles americanas, mas também podem ser entrevistados numa obra aparentemente tão “neutra” e “desreferencializada” – conforme pretendeu Roland Barthes⁸⁵ – como *O ciúme*, de Robbe-Grillet. E tanto é só aparente a “escritura neutra” desse romance que tampouco nele a representação do conflito do homem com o mundo está ausente. Em sua narração colada à

⁸² Um influxo tardio do espírito modernista ainda se fará sentir e produzirá frutos notáveis na segunda metade do século, mas principalmente em outros campos da cultura, como o da música pop (o psicodelismo) e, no Brasil, o da chamada música popular brasileira, a cujo âmbito, evidentemente, pertence a produção musical de Chico Buarque.

⁸³ NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira, São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

⁸⁴ BURROUGHS, William. *Almoço nu*. Tradução de Mauro Sá Rêgo Costa e Flávio Moreira da Costa, São Paulo, Brasiliense, 1984.

⁸⁵ Cf. BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini, São Paulo, Cultrix, 1971; e também “Literatura objetiva” e “Literatura literal”, in *Crítica e verdade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 81-100. O próprio crítico reviu parcialmente suas posições em um prefácio ao livro de Bruce Morrisette sobre Robbe-Grillet, prefácio este também publicado em *Crítica e verdade* (“Uma conclusão sobre Robbe-Grillet?”, p. 101-109).

subjetividade redutora e geometrizar de um personagem anônimo (o marido), *O ciúme* também comporta um movimento de desestabilização interna, subjacente ao aparente nivelamento geométrico das superfícies. Descrições aparentemente despidas de qualquer significação, como as que o narrador faz de sua esposa, referida apenas como A... –

Apesar da imobilidade da cabeça e dos ombros, vibrações abruptas agitam a massa negra de seus cabelos. (...) A cabeleira brilhante tem reflexos ruivos, na cava das ondas. Leves tremores, logo amortecidos, a percorrem de um ombro ao outro, sem que seja possível ver mover-se, com a menor pulsação, o resto do corpo.⁸⁶

–, revelam uma subjetividade (a do próprio narrador) tão racional quanto patologicamente obcecada pela instabilidade das coisas. A subjetividade de alguém que não mais age sobre o mundo – que, como notou Lucien Goldmann, é *agido* pelo ciúme, e, nesse sentido, é a imagem consumada da reificação⁸⁷ –, mas que, ao mesmo tempo, busca reduzir tudo a si mesmo. Nesse sentido, apesar de sua configuração interna altamente abstrata, *O ciúme* é uma das primeiras representações literárias de uma realidade em que, nas palavras de Fredric Jameson, os domínios do capital – e com ele sua racionalidade instrumentalizadora – já se estenderam aos redutos em que a arte modernista se refugiara: a natureza e o inconsciente.

Também aqui as metáforas musicais parecem revelar a poética, a “condução musical” do romance, com sua monocórdica tonalidade encobrindo tudo a sua volta. A mais recorrente dessas imagens é a “monodia” cantada por um dos empregados nativos (a “história” se passa em alguma colônia francesa na África), descrita como composta por “uma frase muito longa sem palavras que parece não terminar nunca” (OC, 70) e muito semelhante ao “cricricri contínuo, sem oscilações, sem matizes”, dos grilos da fazenda. Mesmo o canto dos pássaros “se assemelha [ao dos grilos], embora mais desigual, embelezado de tempos em tempos por outros sons um pouco mais musicais” (OC, 47). Em outro momento o canto do empregado se torna mais complexo, terminando e começando de maneira abrupta, “em notas que não parecem constituir um começo, nem uma retomada”, mas chegando a levar o ouvinte “ao coração do poema”; aí, no entanto, subitamente “tudo pára, sem qualquer indicação prévia”. Essa última imagem, sutilmente catastrófica, parece remeter à única forma que a contradição assume no romance, que é a da disfunção patológica, a qual

⁸⁶ ROBBE-GRILLET, Alain. *O ciúme*. Tradução de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 26-27. Daqui em diante referido por OC.

⁸⁷ GOLDMANN, Lucien. “O novo romance e a realidade”, in *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

se traduz pela proliferação delirante de imagens, como na passagem em que a partir de uma série de associações o marido projeta mentalmente um acidente envolvendo A... e Frank (OC, 96-97).

Quanto aos elementos materiais da “nova” realidade a que se liga *O ciúme*, é apenas de forma tangencial que eles surgem no livro – por exemplo, no romance de entretenimento de tema “exótico” lido por A... e Frank, um evidente precursor dos atuais *best-sellers* –, mas mesmo Robbe-Grillet buscava dar formas mais concretas às suas contradições em outras obras. Em seu romance *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*, foi nos Estados Unidos que ele encontrou a matéria mais adequada para debruçar-se sobre a “agressiva multidão de signos”, a “mitologia” do mundo contemporâneo. Embora também aqui se faça presente a abstração formal característica do “novo romance” francês – uma abstração que muitas vezes arrisca a transformar seus produtos em meros jogos de linguagem; jogos estes decerto não despidos de vitalidade enquanto práxis, mas cuja força de articulação com a vida extensiva é muito reduzida –, o próprio escritor deixa bem claro seus objetivos:

A grande cidade americana é evidentemente um lugar privilegiado para realizar tal experiência, devido à carga mitológica particularmente violenta que ela acarreta tanto no nosso espírito de europeus quanto no dos próprios nova-iorquinos. Ainda que fosse uma cidade imaginária, ela representa um paroxismo jamais esperado de maravilhas e de terrores, com seu mundo “underground” do crime, do vício, da droga, materializado pela imensa rede arruinada do metrô subterrâneo.⁸⁸

Também Baudrillard encontrou nos Estados Unidos, país a que dedicou um livro de notas de viagem,⁸⁹ a derradeira consumação de sua “sociedade pós-utópica”; e também ele a descreveu em termos de uma paradoxal mistura de céu e inferno – inferno de solidão e morte em vida, abstraído na “utopia realizada” da “hiper-realidade” e da simulação –, paisagem não muito diversa da que um velho cantor celebra no início de *V.*, romance de Thomas Pynchon, um dos mais importantes escritores “pós-modernos” norte-americanos:

*Toda noite é véspera de Natal na velha East Main,
É o que dizem todos os marujos e suas minas.
Anúncios de néon vermelho e verde
Iluminam esse cenário amigo,
Dando boas-vindas a nós que viemos do mar.*

⁸⁸ ROBBE-GRILLET, Alain. “Pesquisa para o leitor” (comentário do autor anexo à edição brasileira), in *Projeto para uma revolução em Nova-Iorque*. Tradução de Lausimar Laus, Rio de Janeiro, Cia. Editora Americana, 1975, p. 143.

⁸⁹ BAUDRILLARD, Jean. *América*. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

*Papai Noel traz no saco todos os sonhos realizados;
Cervejas baratas que faíscam como champanha
Garçonetes que adoram todas trepar,
Todas lembrando à gente
Que é véspera de Natal na East Main.*⁹⁰

E o mesmo sentido de perda e extravio que Baudrillard descreve nos termos de uma “circulação pura” pode ser reconhecido no movimento dos personagens de Pynchon:

Profane dobrou a esquina. Com sua costumeira falta de aviso, a East Main se apoderava dele. Desde que dera baixa na marinha, Profane estivera trabalhando em manutenção de ruas, e quando não havia trabalho simplesmente seguia em frente, subindo e descendo o litoral como um ioiô (...). Todas [as ruas] na verdade haviam se fundido numa única e abstrata Rua (...). (V, 10)

Finalmente, ambos se valem das mesmas metáforas para o “esvaziamento” da cultura norte-americana: a “entropia” – conceito físico relacionado à perda de energia do universo – e o deserto. Para Baudrillard,

A cultura americana é a herdeira dos desertos. Estes não são uma natureza em contraponto das cidades; eles designam o vazio, a nudez radical que está no *background* de todo o estabelecimento humano.⁹¹

Na alegoria de Pynchon, é exatamente este o destino da América: “O deserto avança. Acontece, só isso. Em breve nada, em breve só o deserto.” (V, 92)

Assim, não é de se espantar que as representações do romancista, assim como as análises de Baudrillard, tendam ao esvaziamento de tudo, o que acaba conduzindo a uma visão caricaturesca da realidade e dos homens. Em *V.* isso visível não só na caracterização de Profane como um “ioiô humano” mas também, por exemplo, quando a personagem Esther descreve o “êxtase” vivido durante a operação plástica que transformou seu nariz “tipicamente judeu” em um nariz arrebitado:

“Foi uma experiência quase mística... qual é a religião... é uma das orientais... em que a mais alta condição que podemos atingir é a de um objeto... uma rocha. Foi assim; eu me senti à deriva, aquela deliciosa perda da condição de Esther, me tornando cada vez mais uma bolha, sem preocupações, trauma, nada; só Ser...” (V, 119)

⁹⁰ PYNCHON, Thomas. *V.* Tradução de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998, p. 09-10. Daqui em diante referido por V.

⁹¹ *América*, op. cit., p. 55.

O problema, aí, não reside na crítica ao pseudo-orientalismo tipo Nova Era, comum nas elites e camadas médias contemporâneas, nem na crítica à futilidade da personagem, tão alienada a ponto de partilhar de um estigma racista contra si mesma, mas na conjunção desmesurada desses elementos, justamente típica das imagens caricaturais. No entanto, isso não significa que as representações humanas de Pynchon sempre se reduzam ao caricaturesco: por trás de sua configuração conscientemente caricatural, alguns personagens de *V.* – principalmente seus dois protagonistas, Profane e Stencil – nos permitem estabelecer uma empatia que só pode ter raízes no pressentimento de algo mais profundo; algo, no entanto, cuja emergência se vê radicalmente tolhida pelo vazio dos horizontes com que eles se defrontam. Assim, o que acaba caracterizando a relação dos personagens do escritor com seu universo social é a superficialidade. Profane é a versão “picaresca” do indivíduo “esquizofrênico” contemporâneo, cuja consciência não é mais a “consciência fragmentária” do personagem modernista em seu embate com o mundo, mas uma espécie de “consciência extraviada”, que, embora presa ao jogo de desejos e castrações da imensa “máquina de necessidades” em que se constitui o mundo e ela própria, nunca estabelece relações realmente ativas com as coisas que a circundam. Aqui, por exemplo, o personagem surge como uma espécie de *voyeur* desregulado:

De acordo com a lua, acometiam-no aquelas grandes ondas cegas de tesão, graças às quais todas as mulheres em certa faixa de idade e embalagem corporal se tornavam imediata e incrivelmente desejáveis. Ele emergia desses ataques com as córneas ainda girando e o desejo de que o pescoço tivesse uma rotação completa de 360 graus. (V, 41)

E se a “circulação pura” e o voyeurismo fetichista são os vínculos mais sólidos que Profane estabelece com o mundo – mesmo sua “relação” com Rachel não chega a ultrapassar essas dimensões –, a *simulação* é o horizonte mais amplo de Stencil, que, fazendo jus ao seu nome mais do que sugestivo, “reproduz-se” nas mais disparatadas situações “virtuais”. Ocupando um espaço importante no romance, os fantasmagóricos “mundos virtuais” do personagem dão a *V.* um clima de *Rolling Play Game*; um jogo que, a rigor, poderia prosseguir indefinidamente, sem esperança de solução para o “mistério paterno” – algo relacionado com a inicial V – que move seu camaleônico protagonista. Enquanto em Profane há algo de picaresco, Stencil encarna a dimensão da busca e do “aprendizado” do herói romanesco, mas cuja trajetória se revela tão vazia quanto a do primeiro. No fim das contas, assim como no caso de Crusoe, o tédio e a solidão terminam por constituir as dimensões mais profundas desses personagens. Por outro lado, os

“jogos virtuais” de Stencil são algo a que se liga a força referencial do romance, pois é através deles que sua complexa teia social se estende por dimensões históricas mais amplas. Mas também a História sofre um tratamento fortemente caricatural nas mãos de Pynchon, embaralhando-se e dissolvendo-se numa espécie de superficialidade “esquizofrênica”.

Talvez possamos encontrar em uma das “tiradas” do narrador de um romance de John Barth – autor cuja obra guarda certo parentesco com a de Pynchon – a melhor definição para o espírito que ronda o “mundo pós-moderno” desses dois escritores: “Tudo, temo-o, é significativo, e nada é importante, afinal.”⁹² O mesmo “humor entrópico” cultivado por Pynchon e Barth – embora neste de forma menos radical – ainda se faz presente nas melhores obras de Kurt Vonnegut, outro importante escritor “pós-moderno” norte-americano e que em romances como *Cama-de-gato*, *Galápagos* e *Pastelão* aponta a catástrofe como destino inevitável do mundo contemporâneo. Em *Galápagos*, isso se associa a uma irônica, mas não despida de lirismo, utopia “involutiva”, na qual os remanescentes da humanidade retornam à vida marinha dotados de guelras, nadadeiras e, sobretudo, livres dos “cérebros gigantes” que haviam constituído as “falhas fatais na evolução da raça humana”.⁹³ Também as obras de Vonnegut testemunham o vigor referencial do pós-modernismo norte-americano: ainda em *Galápagos*, por exemplo, é uma crise financeira mundial que dá início à longa transição para a “nova fase” da humanidade. E já em seu primeiro romance, *Player piano*, o escritor dava mostras de uma sensibilidade histórica aguda para a realidade contemporânea: essa distopia de ficção científica, ao contrário dos dois grandes “clássicos” do gênero – *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell –, já não trata de um mundo regido por um Estado onipresente, e sim por megacorporações capitalistas. Mas ainda em Vonnegut o sentimento predominante é o de impotência diante do movimento da História e seu fluxo entrópico. No romance *Barbazul*, onde ele busca romper com esse sentimento pela afirmação de uma concepção humanista da vida e da arte, é inevitável a impressão de uma perda de radicalidade em sua práxis, e esse humanismo soa não só sublimador como conciliatório.

Mas o que se revela aí é um impasse comum à própria arte contemporânea, com o qual também os romances de Chico Buarque terão de se haver. E também os protagonistas desses romances se defrontarão com um mundo onde nada é sentido como essencial: para eles, no

⁹² BARTH, John. *A ópera flutuante*. Tradução de José Romero Antonialli, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 15.

⁹³ VONNEGUT, Kurt. *Galápagos*. Tradução de José Antonio Pinto Arantes, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1987, p. 16.

entanto, será mais difícil conformar-se ao fluxo perpétuo em sua superfície reificada: ainda que da forma mais dolorosa, eles romperão com essa superfície em busca de algo mais “autêntico”; uma busca certamente em grande parte fadada ao fracasso, mas cuja radicalidade – da qual em nenhum momento o escritor abrirá mão – talvez nos proporcione ao menos uma visão mais ampla e profunda desse mundo.

Afinal, se de fato em nenhum lugar são tão visíveis as marcas da sociedade contemporânea – sociedade “de consumo”, “pós-industrial” (Daniel Bell), “de espetáculo” (Guy Debord), ou, finalmente, “pós-moderna” – quanto na “grande cidade americana”, isso não significa que elas o sejam exclusivamente aí: um dos objetivos deste trabalho é justamente demonstrar o quão reveladoras das contradições que vicejam no mundo contemporâneo tais marcas podem ser quando observadas em uma sociedade “periférica” como a nossa. Aliás, mesmo nos Estados Unidos há artistas que parecem reconhecer isso: foi, por exemplo, num filme intitulado *Brazil* que o cineasta norte-americano Terry Gilliam construiu uma das mais perturbadoras alegorias da realidade atual. Mas se quisermos nos aproximar dos pontos de vista produzidos no interior da perspectiva histórica, social e cultural dessas próprias sociedades periféricas – mais exatamente, de *nossa* sociedade periférica –, uma discussão preliminar se impõe: a da dialética do particular e do universal que rege as relações entre o centro e a periferia do mundo capitalista, aplicada à esfera da cultura e, é claro, à evolução das formas romanescas no Brasil.

– II –

Visões periféricas

1. O “olhar periférico” e a dialética do particular e do universal: a irreconciliação como dimensão vital da literatura brasileira

Afinal o mal também mora nesse Paraíso
(Camisa de Vênus, “Tudo ou nada”)

No início de *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz pondera que a idéia, ao que parece primeiramente expressa por José Veríssimo, de que Machado de Assis é o mais universal de nossos escritores *justamente porque também o mais nacional* transformou-se “num destes lugares-comuns que, sem prejuízo do acerto, mais bloqueiam do que ajudam a reflexão”. “No entanto”, anuncia em seguida Schwarz, “iremos insistir”. Ou seja: para o crítico, a “brasilidade” de Machado é sem dúvida um elemento indissociável da universalidade do escritor: “De fato, veremos a que ponto não há nada, no passado, no futuro, no além ou na Turquia, de que o narrador das *Memórias* não se anime a falar, e sempre como um brasileiro de sua época. Essa extensão das matérias versadas se constata sem dificuldade. Já o viés nacional no modo de lidar com elas é menos óbvio e requer caracterização.”¹ É, portanto, esse “viés nacional”, tomado enquanto elemento estruturador de formas, que Schwarz se encarregará de decifrar. Trata-se, em suma, de apreender aqueles elementos específicos de nossa condição histórica e social particular cuja incorporação simultaneamente crítica e estética possibilitou o alcance verdadeiramente universal da obra madura de Machado de Assis.

Assim, o objetivo de Schwarz passa pelo reconhecimento dos traços específicos de nosso desenvolvimento, marcado por distorções aparentemente inconciliáveis com o liberalismo ou o humanismo europeus reivindicados por nossas elites: a prática da escravidão e a estrutura social patriarcal. É verdade que, pelo menos na primeira parte de seu estudo sobre Machado, o acento do crítico talvez incida mais sobre a “disparidade” ou a “incongruência” e menos sobre a *especificidade* dessa situação face ao desenvolvimento capitalista como um todo:

¹ *Um mestre...*, op. cit., p. 10.

Sumariamente está montada uma comédia ideológica, *diferente da européia*. É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas idéias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original.²

Derivaria daí o problema das “idéias fora do lugar” em nossa vida cultural e ideológica, e que encontraria na importação dos padrões do romance europeu por José de Alencar uma de suas variantes. O preço da tentativa de adequação de uma forma nascida em uma sociedade liberal ao contexto de uma sociedade ainda largamente escravista e patriarcal seria, em Alencar, um certo “descalibramento”, tanto estético quanto ideológico.

No entanto, já aí Schwarz lembrava que “o latifúndio escravista havia sido na origem um empreendimento do capital comercial”, de modo que “os incultos e abomináveis escravistas até certa data – quando esta forma de produção veio a ser menos rentável que o trabalho assalariado – foram no essencial capitalistas mais conseqüentes do que nossos defensores de Adam Smith, que no capitalismo achavam antes que tudo a liberdade”.³ Assim, o aparente “atraso” das estruturas sociais brasileiras não deixaria de refletir contradições próprias ao capitalismo como um todo. No prefácio ao segundo volume de seu trabalho, Schwarz explicita isso, quando, ao assinalar sua dívida com um grupo de estudos sobre *O Capital*, observa que a conclusão mais importante desse grupo havia sido a de que “as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso”.⁴ E seria justamente ao transformar esse mecanismo perverso de reprodução social num princípio formal que Machado de Assis se tornaria um escritor universal, capaz de desmascarar não apenas nossas “ideologias de segundo grau” mas as próprias ideologias do liberalismo europeu. Assim, por exemplo, o individualismo ignóbil de Brás Cubas amplificaria o lado grotesco do individualismo burguês, ou o “projeto civilizatório” de fachada ironicamente assumido por Machado em seus romances deixaria entrever a barbárie da própria civilização européia. Afinal, observa Schwarz, as contradições dessa civilização já haviam se revelado de forma cruel no próprio seio da Ilustração, naquele “primeiro episódio de proporções sem paralelo na história das guerras civis”: a insurreição parisiense de 1848, após a qual “a ‘nação proprietária’ manda

² SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 13-14; grifos do autor.

³ Ibid., p. 15.

⁴ *Um mestre...*, op. cit., p. 12-13.

massacrar a ‘nação trabalhadora’ com uma ferocidade também ela ‘nunca vista em cidades civilizadas’”.⁵

Sem dúvida, é a forma particularmente aguda que as contradições do desenvolvimento capitalista assumem nos contextos “periféricos” que permite que o “olhar periférico” – seja incidindo sobre sua realidade particular ou sobre o contexto global da civilização ocidental – se torne um ponto de vista “privilegiado” para apreender a essência de tais contradições, chegando mesmo, por vezes, a lhe conferir uma certa dimensão “antecipatória”: não raro nos surpreendemos ao perceber que questões tematizadas em nossa literatura só mais tarde emergem na literatura dos países “centrais”. Isso pode ser reconhecido não apenas na obra de Machado de Assis, mas também na de um escritor de alcance aparentemente mais restrito como Lima Barreto. Vale a pena conferir, por exemplo, alguns aspectos do conto “Congresso pamplanetário”,⁶ onde emerge um impressionante leque de questões ainda hoje atuais: pode-se reconhecer nele não apenas o imperialismo norte-americano como a sociedade de consumo e a sociedade do espetáculo de Guy Debord, ou ainda a sociedade de consumação e do excedente de Jean Baudrillard, tudo articulado em uma visão cáustica das relações entre os países centrais e periféricos através de uma alegoria em forma de ficção científica.

Nessa alegoria, os Estados Unidos são representados por Júpiter, o único planeta rico – enquanto “o resto dos satélites do Sol vivia sofrivelmente” –, e que

estava em tal estado de adiantamento que precisava mostrar-se ao sistema todo. Produzia por ano 20.000\$000 de toneladas de aperfeiçoadas farpas de bambu (específicas contra as dores de dentes); e os seus filósofos e escritores, graças às modernas máquinas elétricas de escrever, abarrotavam os armazéns das estradas de ferro com bilhões de toneladas de papel impresso. Houve um que, narrando todas as suas conversas e atos do ano, dia a dia, hora por hora, minuto por minuto, segundo por segundo, escreveu uma obra de 68.922 volumes, com 20.677.711 páginas, das quais 3.000.000 alvas e limpas – as melhores – significavam as horas de seu sono sem sonhos. (CP, 44)

Já no início do século, Lima Barreto devassava a banalidade da “grande nação americana”, vendo-a como uma grande produtora de mercadorias inúteis e descartáveis. Para além mesmo do vazio da sociedade de consumo, o autor aponta para algo que Baudrillard chama hoje de “êxtase da produção”: a proliferação de mercadorias a níveis estratosféricos

⁵ *Um mestre...*, p. 167. Nessas passagens, Schwarz cita Marx, “Die Junirevolution”, e Engels, “Der 24. Juni”.

⁶ BARRETO, Lima. “Congresso pamplanetário”, in *Contos & novelas* (incluso na seção “Histórias e sonhos”, com paginação própria no volume geral). Rio de Janeiro, Garnier, 1990. Daqui em diante referido por CP.

graças ao avanço tecnológico, gerando um enorme excedente produtivo. E o destino desse excedente não poderia ser outro senão os países pobres. O escritor carioca também já sabia disso:

Júpiter propôs, e todos os planetas restantes aceitaram, a reunião de um Congresso pamplanetário. Era preciso, diziam os embaixadores de Júpiter, formar um espírito planetário, em contraposição ao espírito estelar. Com isso, escondiam o secreto desejo de vender aos outros planetas farpas aperfeiçoadas, remédios para calos, toneladas de um literário papel de embrulhos e outros produtos similares de sua atividade sem limites, não esquecendo o fito de conquistar alguns destes últimos ou parte deles. (CP, 45)

Note-se aí, na idéia de um “espírito planetário” em oposição ao “espírito estelar”, a referência antecipada à “guerra fria” (em outro trecho Lima Barreto faz nova menção ao mundo comunista: “Aldebarã não nos ameaça com seu rubor?”), e a percepção de como ela serviu de pretexto para a dominação norte-americana. Quanto ao “Congresso”,

Todos os outros não viram bem esse propósito de Júpiter; mas este lhes venceu a resistência convencendo-os de que deviam ser originais e chamar a atenção do Universo. (...)

A reunião – ficou decidido – teria lugar na Terra. Não porque a Terra fosse muito poderosa, mas porque, nos últimos anos, ela instalara nos seus pólos uma imensa buzina que gritava para as estrelas – “Sou o primeiro planeta do orbe, tenho estradas de milhões de metros: sou o paraíso do universo”, etc. etc.

A buzina era indispensável, visto que os caminhos, palácios, jardins, teatros, etc. se destinavam aos extraterrestres e tinham por fim atraí-los, no pensamento de que os estranhos viessem trazer a segura prosperidade dela – a Terra. (CP, 45)

A terra, obviamente, alegoriza o Brasil, e qualquer semelhança com nosso ufanismo publicitário *for export* – que inclui elementos como Amazonas, carnaval e prostituição infantil – não é mera coincidência. Pois, então, realiza-se o Congresso na Terra:

Na primeira sessão, logo os jupiterianos falaram na fraternidade de todos os animais do Universo: homens e gatos, burros e jupiterianos, marcianos e raposos. Um principal de Júpiter até, a esse respeito, fez um discurso muito bonito.

É muito cediça a manobra de Júpiter falar sempre em liberdade, fraternidade, etc. Certa vez, ele declarou guerra a Saturno, para libertar-lhe os povos. Logo, porém, que o venceu, restabeleceu a escravidão que já estava absolvida. Tal e qual a América do Norte fez com o Texas, província do México em 1837. (CP, 47)

Aí está, explicitada – de uma forma que muitos considerariam “inartística –, ainda na primeira metade do século, a visão dos Estados Unidos como “polícia do mundo”, papel que eles não

A “diferença” continua a saga da busca de autenticidade na negação, mas perái, é mais complicado...

De fato, a verdade que se busca em Platão não é a subjetiva (que cada ser participa da vida, a realidade viva de cada ser não precisa ser demonstrada, tal demonstração ainda não se tornou necessária: ainda não entramos nesse apartamento fetichista com o outro...), é a verdade mais ampla, o platonismo sopesa a participação de cada coisa no equilíbrio do cosmo, que é Eros e Tanatos...

Como mesmo a degradação se investe de um sentido, um sentimento vital – síntese “deslocada” mas unitária, profícua, de romantismo e naturalismo – em Aluizio Azevedo. Um sentido que Zola não consegue imprimir. Seu “vitalismo” é fetichista, não tem a alegria embriagadora de Azevedo.

A alegria sincera, o sentimento “fenomenológico”, de uma estesia sincera, que há em “Banho de lua”... Algo de um sentimento de conto de fadas...

Cara, como é preciso reinterpretar na forma de um vitalismo “voluptuoso”, “vaporoso”, não “puro”, esse poema de Cruz e Souza... harmonias da cor e do perfume... misturas...

Um sentimento da vida muito forte...

Sempre vital, sempre: assim também a “música da morte” de Cruz e Souza.

Rubião é o um personagem muito lírico. E ele tem um quê de quixotesco, até de picaresco... o “ingênuo” que sai de seu canto, sua aldeia, e vai para o mundo – não o mundo aberto das aventuras, mas o mundo fechado, asfixiante, da burguesia periférica...

Sacrificialismo em Flaubert... Sim, Flaubert não é “neutro”... E seu sacrificialismo não é um dado puramente “estrutural (a engrenagem), ele é também subjetivo, algo de um sentimento cruel de anti-romantismo, que, claro, apreende algo de essencial na sociedade, mas precisa fazer sangrar para fazê-lo...

Nada disso faz sentido. Minha única preocupação tem que ser conseguir essa bolsa, e, como diz a Eliane, “resolver minha vida”.

Nossa relação com a música nem sempre se dá numa “relação direta com o Uno-primordial”, mas nas formas mais diversas de extensividade, do pensamento, do próprio corpo, como quando ela faz surgir algo dentro de nós algo que desobstrui nossos nervos, nossas tensões...

Raulzito e o asneio de absoluto que é no entanto o sentimento de algo mais amplo (nunca só expressão de uma falta), às vezes ironizado em seu anseio absolutista – a malandragem como forma de contato vital com o fluxo da vida, de sentimento dessa “verdade profunda e superficial” (tudo se dilui... – a “verdade da superficialidade”, presente inclusive em S. Sant’Anna) que é a dialética incessante da vida, um “drible no sisudo”, na “verdade sisuda” do mundo do trabalho sério e dogmático (com seu ponto fixo absolutista), da “morte solene”... (Solenidade e malandragem... a malandragem permitindo brincar sem estigma, sem medo, com a solenidade... – em Machado.) Mas, de qualquer forma, um anseio que *já é um sentir*, que não se dá pelo medo da falta, pela necessidade desesperada de confirmação, mas *certeza espiritual, “profunda e superficial” (nominalista) de que existe...* E que, enfim, depois dá lugar a uma sabedoria mais tranqüila, desabsolutizada – aí é preciso ver também os textos “filosóficos”...

Sim, nossa chance é um nominalismo positivo – mas como programa, como busca, não como afirmação do que existe na vida extensiva, onde o que há é a cisão, a descontinuidade, o fracasso do fluxo e do sentido.

A música que nos dá um sentimento de plenitude, ou seja, de participação plena no universo, desbloqueando nossas repressões... É nesse sentido que nossa literatura “é muito” música...

O “concretismo” de Arnaldo Antunes, que ele enriquece sinestésica e filosoficamente, é um sentimento cósmico... que re-submerge tudo no fluxo do cosmos... (O concretismo dos Campos nunca me pareceu reificador, mas sempre vital, ao mesmo tempo irônico e vivificador,

mas é inegável que é *pobre*... pelo menos o primeiro... Depois se tornou muito mais cósmico... Depois? – E Galáxias?... – Sim, haver-se-ia que mostrar a vitalidade de nossos “metalingüismos”... Em O. Lins, nos Campos...

Talvez nenhum “metalingüismo contemporâneo” – excetuo os latinos – tenha sido tão cósmico quanto *Galáxias*. E nem tão “jogado no mundo” (sentimento que em Sartre deve ser devidamente direcionado, e portanto reificado: toda a sua luta é em *dar sentido a esse estar no mundo meio “trágico”*, não simplesmente buscar sentido em seu interior, mas – sei lá, é uma espécie de “*reificação pela práxis consciente*”, contrapartida da reificação alienadora do trabalho... – disso, sempre pudemos nos esquivar de alguma forma...) de forma tão vital quanto O. Lins – e também Clarice Lispector, que em muito antecipa, ou seja, já faz parte do contexto espiritual contemporâneo – tem sensibilidade para ele, que vai nascendo.

Quem, se transportando para uma audição “ingênua” (ouvindo como se estivesse na época da canção), consegue ouvir os arranjos das músicas de Raul não a partir de modelos externos (de “qualidade técnica”), mas de sua lógica interna, percebe como eles são bons, como são vivos...

A verdade das coisas humanas não reside apenas em sua “realidade objetiva”, mas também no sentimento de que elas são investidas: e se a arte “representa” aqueles, deve nos *reapresentar* este sentimento (mas em nosso contato com aquela “representação”, ou seja, essas coisas não são distintas). É o que dá um sentido forte à noção representação.

Quanto ao “inconsciente”, tampouco essa dimensão se manifesta simplesmente na forma de “arquétipos universais”, mas naquilo que ecoa profundamente no “inconsciente histórico” que se exprime, que “se sedimenta” e tem vazão no escritor...

A plenitude mesmo na ausência: é o que nos comunicam esses versos de R. Russo, assim como os de H. Effe.

Dickens – paternalismo e autoembalamento.

Defoe: esfacelamento do sujeito.

Labirintos hoje dentro da mente; a cada esquina, de cada lado um desejo-armadilha (Pynchon) – Joyce: solidão e empatia.

O estranho processo de busca de um lugar identitário, de um lugar de identificação em Machado.

A CONEXÃO Naturalismo – Existencialismo: o homem reduzido à necessidade e o homem como pura liberdade. No fundo, é a resposta, a “fuga” de Sartre em relação àquilo que Zola vê com uma certa volúpia, ainda que uma “volúpia moralista”.

O Malandro como um “jogado no mundo” de forma alegre, vital – mas de uma vitalidade cindida, e cisora: seu vampirismo. O malandro-cafajeste é o Fausto-Peter Pan.

Mitos da mistura, não da separação.

A identificação de Zola, seu riso não tem essa volúpia, é um riso ainda algo infantil-censório. É um pouco o riso da criança-maliciosa, mas cuja malícia é uma espécie de resposta à ofensa que lhe fazem... Sim, a “comentadora” do romance é a moça... É sobretudo pelo seu olhar que vaza o julgamento moral de Zola...

De onde a sofreguidão do malandro? De um sentimento de uma falta, que no entanto não é uma falta “assimilada”, “racionalizada”, mas um pressentimento forte e sempre presente de algo mais forte, da vitalidade, sim, a vitalidade sempre presente, o desejo sempre pulsante... O contato e a castração...

– e nesse sentido suas condenações, longe de serem meras punições elaboradas pela imaginação vingativa do poeta, constituem também elas “consumações figurais” do que ele via como suas condições terrenas.

Dialogismo na *Iliada*: o assunto da *Iliada* não é, absolutamente, o rapto de Helena ou a ira de Aquiles, é tudo o que decorre desses dois fatos, a interminável série de embates e reconhecimentos que se dão a partir deles e os têm como “moldura”. A profusão de mitos, lendas, genealogias (que são a expressão do valor “individual”) que surgem, embora de maneira “ordenada” (mas não rigidamente! Ordenada não é a palavra: de maneira *harmônica*), “clássica”.

A dissecação (inclusive moral) fere mais do que a violência bruta, pois ela desvenda os segredos, as articulações mais íntimas... Como isso já se torna *programático* em R. Fonseca...

Tudo é assimilado, tudo é tornado coisa pela propaganda com um cinismo, um fetichismo cínico que assusta, que nos acaricia, nos usa e acaricia, nos faz sentir objetos de desejo...

É sobretudo pela *dimensão humana*, pela *recusa* em reduzir o homem a “ícone literário”, a “significante”, a necessidade de apreender a particularidade sua miséria, com a impossibilidade de reduzi-lo a qualquer movimento generalizador, mesmo que cósmico, que se destaca Osman Lins, sobretudo *A Rainha*: busca (*aberta*) de compreensão humana

O fluxo interno de meu corpo está ativo novamente. A música despertou-o, e ele aos músculos e nervos. Sinto-o, e é ele que me faz girar o copo desse jeito, quem me faz caminhar com essa “fluência”... com esse molejo... O “molejo” como sentimento do fluxo da natureza... (só por ser tão vivo tal sentimento pode se tornar “fator estruturante”: ele é *élan* da narrativa)

O fluxo interno, o fluxo vivo: o mar.

Não é apenas ao nos pôr em contato com o Uno-primordial, ou, antes, embora eu tenha sim aprendido a distinguir um “sentimento sublime” de plenitude, de participação plena em algo mais amplo que nós, ou (ou que é também) o sentimento pleno de nós mesmos – *pois aí os limites de dissolvem* –, os meios se distinguem, e para alcançá-lo é preciso passar pelas camadas que nos formam, ou melhor, todas as camadas que nos forma querem participar, e a música corresponde às necessidades de todas essas camadas. A consciência ferida, bloqueada,

“estranhada”, o corpo ferido, bloqueado... No fundo o sentimento é o mesmo, mas aquilo por que temos que passar – o “dado histórico” (por isso o conhecimento histórico permite o acesso à vivência do outro) – é diferente: é preciso conhecer a eletricidade, viver no mundo da eletricidade para sentir o sublime, a vitalidade do rock (que a veste – como os Troggs vestem o “ritmo marcial” de seu tempo com seu onomatopaico pá-pá-pá-pá-pá-pá-pá... – e *se alimenta* dele, para transcendê-lo, para *liberta-se* dele, e ao mesmo tempo fazer-nos “donos” dele – sim, questão de “afirmação vital” –, tirar o “medo” de nosso corpo do contato com ele), assim como é preciso conhecer ou ter o desejo do amor sensual para conhecer o sublime dessa outra canção dos The Troggs, se bem que a música pode *nos despertar* tal sensualidade ou o sentimento do sublime elétrico... mas decerto que para alguém de um mundo sem eletricidade é muito difícil que um solo de guitarra soe mais do que uma barulheira infernal...

O que há de mais interessante na metafísica de Hesse – sua recusa de investir o presente de sentido, mas apenas uma “essência intocada”, etc., é o que ela revela do movimento de fuga para que se prepara o escritor (e que o leva à renúncia de Demian e ao convento do Jogo das contas... interessante renúncia rumo ao jogo que deppis seria transportada para um nível formal... *continuidade*... o mesmo, diga-se de passagem, em relação aos jogos hessianos de um modo geral, “abstraídos” no formalismo ou na simulação...)

Uma música que ativa nosso corpo, que ativa os nervos de nosso corpo e os desperta para a vida... (o que também é uma forma de dar-lhe o “sentimento de participação”, mas um sentimento que passa também pela extensividade da vida... qual a atitude de Chico? De um modo geral, é a “atitude irônica”, contemplativa, entre malandra e melancólica... – isso merece um bom desenvolvimento...)

Mas também existe algo de vital nesse jogar no mundo, nesse dar força no embate com o mundo. Pois são diversas respostas, diversas “soluções” para nossas *necessidades* que a música configura... é de diversas formas que ela nos devolve ao mundo: ou tendo-nos ajudado a criar um “mundo particular”, uma “casca protetora”, ou nos alimentando, ou pelo esquecimento (uma resposta a uma necessidade – um “trauma” –, e por vezes *uma resposta necessária*...) *Em algum grau* contendo todas essas coisas...

dos personagens do contista que encontra apenas na *anulação do outro* alguma satisfação para seus anseios degradados:

A vida era uma coisa imensa, grandiosa, a maior de todas as forças, e isso ele havia destruído, naquele momento, com suas próprias mãos. Ele, Henri. Deus dava e tirava a vida? Ele, Henri, se quisesse podia fazer a morte. Assim, ele olhava, cuidadoso e ávido, os sinais aparecerem no corpo de madame Pascal. (HE, 51)

Aqui, no entanto, as motivações do assassino ainda se investem de um conteúdo e um tom solenes, que já não terão lugar, por exemplo, nos contos “Passeio noturno I” e “Passeio noturno II”, e muito menos em “Feliz ano novo”, todos pertencentes ao mesmo livro.¹⁸ No último deles, que empresta seu título ao volume, as vítimas da brutalidade dos assaltantes há muito que já estão anuladas na subjetividade destes, de modo que a violência toma a forma da mais completa banalidade.

O romance europeu havia mergulhado nas técnicas da sociedade moderna com a esperança de revelar uma essência humana que parecia se ocultar por trás delas. Em *O ciúme*, de Robbe-Grillet, é como se, numa sombria inversão dessa ilusão, nossas consciências fossem aprisionadas no interior dessas técnicas. Na obra de Rubem Fonseca, os personagens também estão como que aprisionados nos limites de seus corpos sedentos e instrumentalizados. A todo momento, o autor parece lembrar-lhes a frase de Lao-Tsé que serve de epígrafe a seu primeiro livro: “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível.” Mas enquanto no romance de Robbe-Grillet esse aprisionamento surge de forma quase puramente abstrata, nos contos de Fonseca ele tem seus aspectos sociais e psicológicos devassados – mais uma vez algo devido, como diria Roberto Schwarz, ao notável enraizamento de nossa literatura em nosso chão social.

Mas esse mesmo enraizamento talvez possua outras dimensões além daquelas sublinhadas pelo crítico; talvez ele se traduza não apenas enquanto possibilidade de conhecimento e desvelamento das contradições históricas e sociais, mas também de expressão de sentimentos mais profundos que vicejam no seio da vida – e talvez a atenção a essas dimensões seja imprescindível para apreendermos aspectos essenciais de nosso objeto central. Em resumo, também aqui a ampliação da análise em direção aspectos “arquetípicos” ou “ritualísticos” das representações pode se revelar importante, e é o que tentaremos realizar nas próximas páginas,

¹⁸ FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro, Artenova, 1975..

tendo como ponto de partida justamente a obra que Schwarz utilizou como contraponto para demonstrar a argúcia crítica de Machado de Assis – ou seja, a de José de Alencar.

1.1. Natureza e civilização, identidade e contradição na “formação” do romance brasileiro

Marcha o homem sobre o chão
Leva no coração
Uma ferida acesa...
(Caetano Veloso, “Luz do sol”)

Há uma passagem de *A viúvinha*, um dos primeiros e mais ingênuos romances de José de Alencar, que revela de modo singular um dos eixos fundamentais das contradições ideológicas que, embora assumindo depois outras formas, permanecerão, como demonstrou Roberto Schwarz, na base de seus impasses artísticos. Trata-se do episódio em que Jorge, o protagonista, decide dar cabo de sua vida, dirigindo-se a um lugar conhecido como *As Obras da Misericórdia*. Nesse local, escreve Alencar, houve um tempo “em que quase todas as manhãs os operários encontravam em algum barranco ou entre os cômodos de pedra e de areia, o cadáver de algum homem que acabara de pôr termo à sua existência”. “Amantes infelizes”, prossegue o escritor, “negociantes desgraçados, pais de família carregados de dívidas, homens ricos caídos na miséria, quase todos aí vinham, trazidos por um ímã irresistível, por uma fascinação diabólica”. Essa “epidemia moral”, como chama Alencar a esses tristes fatos, é para o escritor incompreensível: afinal, ao contrário do “manto de chumbo”, ou do “lençol de névoas e de vapores” que envolvem os ingleses “como uma mortalha”, “o nosso céu, sempre azul, sorria àqueles que o contemplavam; a natureza brasileira, cheia de vigor e de seiva, cantava a todo momento um hino sublime à vida e ao prazer”. E tampouco estaríamos predispostos, como os alemães, ao “idealismo vago e fantástico, excitado pelas tradições da idade média, e, modernamente, pelo romance de Goethe”, pois o “gênio brasileiro, vivo e alegre no meio de vastos horizontes que o cercam, sente-se tão livre, tão grande, que não precisa elevar-se a essas regiões ideais em que se perde o espírito alemão”.¹⁹

Talvez em nenhum outro lugar seja tão visível o quanto o ufanismo de Alencar é não só determinante na configuração de seu projeto estético como na forma que os conflitos da realidade social assumem nele: e tão evidente é a contradição entre um pólo e outro – o do projeto e o da

¹⁹ ALENCAR, José de. *A viúvinha*, in *Obra completa*, v. I. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958, p. 256-258.

realidade – que o escritor, além de revestir tais contradições de uma aura romântica pouco convincente, é obrigado a se reconhecer incapaz de compreender o gesto de seu próprio personagem, e não exatamente devido a sua complexidade ou profundidade psicológica. Esse impasse será uma constante ao longo de toda a obra de Alencar. Em *Iracema*, por exemplo, haveria, ainda segundo Schwarz, uma “superposição esquisita” de “poesia da distância” e de “intenção propriamente informativa e propagandística”, gerando uma “confusão de paraíso e país empírico”. Schwarz opõe o sentimento da natureza contemplativo e nostálgico – sempre negativo face à sociedade moderna – do Romantismo europeu à convivência desse sentimento com o patriotismo ufanista em Alencar, em cuja obra por vezes apenas encontraríamos, nas palavras do crítico, “a paisagem brasileira e mais nada”.²⁰ Também Alfredo Bosi, em um ensaio de sua *Dialética da colonização*, aponta os aspectos ideológicos do indianismo de Alencar, procurando demonstrar a presença de um “complexo sacrificial” em que o indígena seria imolado em tributo ao projeto ideológico do romancista, ao mesmo tempo em que os elementos “naturais” da representação seriam assimilados pelos civilizatórios. Analisando *O guarani*, Bosi argumenta, por exemplo, que “Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci”, além de “vassalo fidelíssimo de Dom Antônio”, de modo que, assim como em *Iracema*, “a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem”. E ainda n’*O guarani* teríamos no castelo de Dom Antônio um cenário onde a natureza se subordina à “comunidade fidalga” composta pelos colonizadores. Postulando a presença de uma oscilação entre uma “perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social” nesse romance, Bosi afirma que o dilema “resolve-se, enfim, pelo segundo pólo”.²¹ Isso não significaria, no entanto, uma inversão no sentido de uma submissão dos elementos civilizatórios aos naturais, na medida em que aqueles pólos constituiriam instâncias separadas: o rumo tomado pela narrativa seria, portanto, em direção à evasão da realidade.

Mas se essas leituras, que de um modo geral apontam para a mesma direção – a da preponderância do dado ideológico nas obras indianistas e na visão da natureza de Alencar –, tratam sem dúvida de questões essenciais, talvez seja possível, a partir delas mesmas, seguindo seus rastros no interior das obras do escritor, reconhecer uma complexidade que lhes escapa. A exaltação da natureza sempre foi uma das estratégias centrais na configuração das ideologias da identidade nacional no Brasil, cuja literatura será toda ela, praticamente, atravessada pelo

²⁰ *Ao vencedor...*, op. cit., p. 19.

²¹ BOSI, Alfredo. “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, in *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 176-193.

problema da identidade, geralmente articulando os níveis subjetivos aos sociais. Antes mesmo disso, como demonstraram autores como Paulo Prado e Sérgio Buarque de Holanda – e relembrou recentemente Marilena Chauí –, ela já era um componente fundamental na constituição dos mitos do Paraíso Terrestre com que se revestiram os relatos dos viajantes e colonizadores europeus sobre o continente recém-descoberto;²² e não há dúvidas de que o projeto nacionalista de Alencar está estreitamente ligado a ela. Ao mesmo tempo, porém, talvez essa relação nem sempre se dê de forma puramente ideológica na obra do escritor; talvez em determinados momentos o sentimento da natureza – cuja força o ufanismo de Alencar não elide – e a percepção da realidade social e seus conflitos estejam interligados de uma forma mais complexa do que pode parecer à primeira vista, gerando contradições verdadeiramente dialéticas, e não mera incoerência e inconsistência interna. É esta hipótese, que pode nos ajudar a construir uma visão global sobre certos aspectos unificadores do modo como a forma romanesca se configurou entre nós, que procuraremos avaliar nas páginas seguintes; mas para isso será preciso realizar nossa própria incursão por algumas obras de Alencar.²³

O guarani se inicia com uma descrição do rio Paquequer, que percorre seu acidentado curso “saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente”, para depois “se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba”, como um vassalo curvando-se “humildemente aos pés do suserano”. Retornando à sua “indômita liberdade”, lança-se o Paquequer novamente floresta adentro, “precipitando-se como um tigre”, e afinal detém-se “numa linda bacia que a natureza formou”.²⁴ É aí que se introduz a casa de D. Antônio de Mariz. Como nota Valeria De Marco,²⁵ que retoma e amplia a leitura de Alfredo Bosi, é a essa construção que agora o rio e toda a natureza circundante parecem prestar vassalagem, ao mesmo tempo que ela não só se integra perfeitamente ao ambiente como “incorpora” o espaço natural ao seu interior, através, como escreve o romancista, de “uma coisa que chamaremos jardim, e de fato era uma imitação graciosa de toda a natureza rica, vigorosa e esplêndida, que a vista abraçava do alto do rochedo”.

²² PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo, Brasiliense/Publifolha, 2000; CHAUÍ, Marilena. “Brasil: o mito fundador”, in *Folha de São Paulo, Mais!* São Paulo, 2000.

²³ Como já referido na Introdução, o ponto de partida da análise que se segue foi um trabalho – intitulado “A vida, o exílio e o êxtase: natureza e civilização, evasão e realidade nos ‘três Alencares’” – apresentado em um evento em homenagem a Antonio Candido, e do qual a presente exposição constitui um resumo; já a discussão a respeito das *Memórias de um sargento de milícias*, que se segue a ela, foi acrescentada posteriormente.

²⁴ ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d., p. 13. Daqui em diante referido por OG.

²⁵ De Marco, Valeria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, Editora da Unicamp, 1993.

Ao mesmo tempo, porém, é preciso notar que Alencar define um *limite* para a natureza “miniaturizada” pelos colonos: aquilo que o olhar abrange, ou, numa palavra, o horizonte (OG, 14). Esse horizonte deixa entrever o espaço do incoercível, da força irredutível da natureza que se exprime no curso do Paquequer, e da qual o Paraíba, o verdadeiro “senhor” do rio que banha o solar dos Mariz, é uma manifestação ainda mais plena. Não por acaso, será em direção a ele – a esse horizonte – que a “torrente impetuosa” do Paraíba arrastará o casal de protagonistas ao final do romance. Muito mais do que mero ornamento ou simulacro, a natureza atua como uma verdadeira *força dissolutiva* em relação à síntese fundadora de D. Antônio e de Peri e Cecília, que herdarão a responsabilidade por essa síntese – e com ela os conflitos do universo social dos colonos – mas não a realizarão com sucesso; antes, a verão dissolver-se – algo que o tom sublime da cena não encobre – no violento fluxo da vida:

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...
E sumiu-se no horizonte... (OG, 327)

Um vasto horizonte, sem dúvida – muito maior do que aquele que reconhecemos no início do livro –, mas cuja amplidão se erigiu na catástrofe. Somente aí, na dissolução trágica, em meio à purificação pela água – e, antes, pelo fogo –, é que nos é dada a imagem de uma verdadeira plenitude; somente aí, nesse derradeiro movimento dissolutório, é que se resolve a tensão dramática que atravessa todo o romance e se consuma sua “unidade” épica. É como se na impossibilidade de se apaziguarem definitivamente os conflitos de que Peri e Ceci se tornaram herdeiros, eles se transfigurassem numa espécie de êxtase glorioso, onde se fundem o trágico e o idílico.

Outra questão importante no enredo do romance é a “queda” de D. Diogo, o filho de D. Antonio que deveria dar continuidade ao empreendimento colonizador do pai mas se torna, como diz este, *indigno de seu nome*.²⁶ Algo nada desprezível numa obra de configuração épica: a linha de continuidade entre as gerações de Laertes, Ulisses e Telêmaco é um dos elos da síntese identitária e conciliatória ao final da *Odisséia*, enquanto na *Iliada* o “filho de Laertes” esbraveja num momento de fúria: “que eu já não seja chamado pai de Telêmaco, se eu não te agarrar”, etc. No *Ivanhoe* de Walter Scott, talvez o modelo imediato do episódio alencariano, o herói deserdado não só é inteiramente reintegrado em seus direitos como revela-se plenamente merecedor disso.²⁷

²⁶ A posterior reconciliação entre ambos será de caráter puramente sentimental, e totalmente indiferente para os rumos da narrativa, da qual, aliás, D. Diogo é praticamente excluído.

²⁷ SCOTT, Walter. *Ivanhoe*. Tradução de Breno Silveira, São Paulo, Círculo de Livro, s/d.

Assim, a doação do nome de Mariz a Peri, que Alfredo Bosi interpreta como necessidade *do nativo*, também pode ser lida agora como necessidade *do colonizador*: não é apenas aquele que presta tributo a este, mas também este àquele.

É sobretudo nas figuras do vilão Loredano e seus aventureiros, no entanto, que as contradições se configuram de forma mais explícita em *O guarani*. Longe de constituir mera polarização maniqueísta no universo do solar dos Mariz, como sustenta Valeria De Marco, a cisão representada por esses personagens não só diz respeito à própria organização social do solar, na medida em que eles compõem toda uma dimensão “sociológica” específica em seu interior – justamente, aliás, sua dimensão econômica –, como a origem religiosa de Loredano é índice de uma corrupção que permeia os fundamentos morais de todo o projeto colonizador.²⁸

Em *Iracema*, porém, as coisas se passam de forma diferente. Aqui a síntese fundadora realmente se efetiva, mas não o faz senão sob o signo da dor e do exílio. “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento”: assim Iracema batiza o “filho do sangue de Martim”, o náufrago branco com quem fugira de sua tribo.²⁹ A esse episódio se segue a pungente cena em que a índia entrega seus seios aos cães para que eles façam brotar o leite necessário à alimentação da criança; e quando enfim “o leite, ainda rubro do sangue de que se formou, esguicha”, e Iracema pode matar a fome de Moacir, este se torna “duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido” (I, 300). Finalmente, a dor de Iracema se refletirá em Martim, quando, aplacadas as saudades da pátria, seu amor pela índia for reavivado tarde demais, tornando o guerreiro branco duplamente exilado: de sua terra natal e de sua nova terra – herança, afinal, transmitida ao filho: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (I, 303) Mas ainda aqui o fluxo heraclítico da vida dá o último tom à narrativa, embora apenas como consolo para a dor de Martim: “Tudo passa sobre a terra.” (I, 304) Ao mesmo tempo, há sem dúvida algo de vampiresco na relação do herói com Iracema, e mesmo algo de niilista – e são os germes do niilismo ocidental que Martim traz consigo – na aflição com que ele sai à caça do “feroz tupinambá”, como que para compensar o vazio que lhe deixam a distância da pátria e, depois, a

²⁸ Talvez uma comparação com a *Canção de Rolando* possa ser esclarecedora a esse respeito. Na *Canção*, o “mal” é representado como o “inteiramente outro”: os árabes, pagãos e desleais; a própria traição de Ganelão só se consuma na medida em que este se associa a eles, ainda assim surgindo como um gesto de significado estritamente pessoal. Enquanto isso, Loredano e seus “aventureiros” não só pertencem à mesma ordem social de D. Antonio como compõem, como dizíamos, uma dimensão sócio-econômica específica em seu interior. Não que a *Canção* não termine, pela via de um espelhamento involuntário, por exprimir as contradições do próprio mundo “civilizado”, mas o faz justamente de forma muito mais inconsciente e maniqueísta.

²⁹ ALENCAR, José. *Iracema*, in *Obra completa*, v. III. Rio de Janeiro, José Aguiar, 1958, p. 257. Daqui em diante referido por I.

morte da índia. Algo que só não o corrói totalmente porque mesmo no exílio ainda é possível fincar raízes; e ainda que estas se rompam, algo de mais profundo, pressentido na vida, pode ao menos “acalantar no peito a agra saudade” (I, 304). A “lenda indianista” de Alencar não é apenas uma idílica ou ufanista narrativa fundadora, mas também uma história de várias “quedas” sucessivas, ainda que purgadas da noção de pecado: visão de uma inocência perdida que insiste em permanecer ingênua – imagem talvez aplicável a toda a obra do autor. Ainda que naturalize as atrocidades da dominação colonial, a história de Iracema e Martim transborda da dor desse processo – uma dor que por vezes parece emanar da própria terra –, e lhes dá uma tal expressão trágica e poética que transcende em muito quaisquer limites ideológicos.

Mas é sem dúvida nos romances urbanos mais maduros de Alencar que melhor se percebe o quanto o sentimento da natureza está ligada à expressão das contradições da vida em sua obra. Em primeiro lugar, é preciso notar que, ao contrário do que se tem por vezes afirmado, não é apenas como paisagem, como imagem exterior, que a natureza surge em Alencar. Nos romances indianistas é possível reconhecer uma espécie de “poética sangüínea” – é verdade que com implicações ideológicas e racialistas, mas também aqui irredutível a elas –, indicando a maior ou menor proximidade dos personagens em relação à natureza. O contraste dos lábios vermelhos e dos tons cor-de-rosa sobre a “tez alva e pura como um froco de algodão” de Cecília, ou do sangue borbulhando sobre o rosto pálido e melancólico de Martim, “cuja tez branca não cora o sangue americano”, e, afinal, da pele “cor de cobre” de Peri sobre “a alvura diáfana do algodão” são alguns exemplos. Também nos romances urbanos tal “poética sangüínea” pode ser reconhecida. Neles, onde a mulher se afirma como vínculo mais sólido com as dimensões mais amplas e profundas da existência, a vitalidade é no entanto a todo momento atravessada pela pulsão de morte – quando já não surge marcada por ela. Em *Lucíola*, o sangue que abrasa as veias de Lúcia “gela e coalha”,³⁰ dando lugar ou se misturando à lividez mortal, assim como o vigor de Aurélia, em *Senhora*, se combina à “gelidez da estátua”,³¹ naquele processo de “mineralização da personalidade” de que falou Antonio Candido.³²

Mesmo aí, porém, a força da vida não deixa de estar presente, de modo que os conflitos que a cindem nunca tomam formas puramente patológicas, ao mesmo tempo em que justamente por serem algo intrínseco à própria vida se tornam extremamente convulsos e contraditórios. É o

³⁰ ALENCAR, José. *Lucíola*, in *Obra completa*, v. I. Rio de Janeiro, José Aguiar, 1958, p. 326.

³¹ ALENCAR, José de. *Senhora*, in *Obra completa*, v. I. Rio de Janeiro, José Aguiar, 1958, p. 1011.

³² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1985, p. 06.

que distingue Lúcia da protagonista de *A dama das camélias* – romance de Alexandre Dumas Filho com o qual Alencar dialoga em seu livro –, e não permite que seu sacrifício possa ser visto apenas como um gesto ditado pela moral conservadora (que evidentemente existe) do romancista. Muito mais profundo que o de Marguerite, o dilaceramento de Lúcia é que a impede de aceitar que a personagem do romance de Dumas Filho possa ser feliz a despeito de seu passado. De fato, a felicidade de Marguerite depende de condições totalmente exteriores a sua vida psíquica, enquanto o peso da humilhação esmaga Lúcia a todo momento, deixando entrever, por trás do “descalibramento” de sua mistura de, por um lado, pureza e inocência e, por outro, sofreguidão e sarcasmo, uma complexidade psicológica que, por mal realizada que seja, a aproxima de personagens de Graciliano Ramos e Dostoiévski, como um Luís da Silva ou um Raskolnikóv. Ao mesmo tempo, repleta do anseio pela plenitude da vida, Lúcia não tem como nem onde externá-lo livremente: se o sangue borbulha no rosto de Martim, ela deve estancar o seu num cálice de licor. Nesse contexto de conflitos agudos e horizontes fechados, a morte surge como única possibilidade verossímil de apaziguamento – afinal o objetivo de Alencar. Mas novamente aqui a “conciliação”, sempre entre aspas, é algo que nasce da força dos conflitos, e que no fim das contas não pode dissolvê-los completamente. Daí a má-consciência do herói – talvez o espelho inconsciente de um sentimento do próprio autor – que emerge ao final do romance; daí o dinheiro ainda ameaçar a felicidade de Jorge e Aurélia após sua reconciliação em *Senhora*; ou a realidade permanecer à espreita do idílio campestre com que se encerra *A viuvinha*.

No fundo, todas as obras de Alencar são marcadas por um clima onírico, próximo do universo dos contos de fadas, embora elas sejam como contos de fadas *assombrados*. Em todo caso, é assim que estes costumam ser: os monstros são a contrapartida inevitável das fadas e princesas nos mundos encantados; a peculiaridade dos romances de Alencar é a concreticidade social, o “realismo” que esses elementos possuem, ainda que revestidos de uma aura “mítica”.³³ Ao contrário do que em ocorre em Balzac, onde a realidade termina por subjugar o sonho, em Alencar o sonho a tudo continua revestindo – mas, ao mesmo tempo, em tudo a realidade permanece presente, a tudo ela prossegue assombrando, com uma “ingenuidade” que não raro a torna mais terrível. De um certo modo, portanto, a própria forma como Alencar assimilou o romance europeu foi filtrada por

³³ Suzi Sperber distingue, como impulsos até certo ponto opostos, o mito e o conto de fadas: o mito estaria ligado ao estabelecimento de um limite, e o conto de fadas à *ruptura* dos limites. Ou, em outros termos, no mito a ruptura é punida e no conto de fadas não; no primeiro predominaria a pulsão de morte, castradora, e no segundo a pulsão de vida, libertadora. O espaço “mítico” em José de Alencar pode ser descrito como sendo composto por uma tensão permanente entre esses dois impulsos, e no qual tanto a predominância de um quanto a de outro está fadada a soar algo falsa.

esse impulso transfigurador. E também à ambigüidade desse realismo ingenuamente onírico – mas cuja força artística é inegável – se relaciona a ambigüidade ideológica do romancista: o dinheiro é, no fim das contas, tanto um gênio maligno quanto benigno em seus romances urbanos; um lugar de duplicidade que nas obras regionalistas e indianistas talvez seja ocupado pelo princípio civilizatório.

Assim, também as visões “paradisiacas” de Alencar – aliás, bem menos constantes do que por vezes se julga – constituem “êxtases” da realidade, transfigurações “míticas” onde, afinal, continuam a pairar as sombras infernais da História. É claro que também a mistura de Inferno e Paraíso é um dos motivos ideológicos plasmadores de nossa “identidade nacional”, mas o fato é que somente num terreno onde a História se faz presente essas duas imagens extremas podem se fundir, dê-se isto com maior ou menor riqueza de conteúdos concretos. E é justamente enquanto lugar de intersecção algo inconsciente entre expressão “mítica” e histórica que a representação, ou, mais propriamente, o sentimento da natureza no escritor cearense – com sua ausência de nostalgia e ironia distanciadoras, tão marcantes no Romantismo europeu – talvez precise ser redimensionado. Não podendo se dissociar da ideologia – mas não se trata de justificar ideologicamente a obra de Alencar, e sim de compreendê-la em seu alcance humano e artístico – ele não é entretanto meramente ideológico: é também sentimento profundo das contradições que vicejam no seio da própria vida, da vida presente; mas é sobretudo sentimento *vivo* dessas contradições, ou seja, sentimento do que há de irredutível no ser à engrenagem social. Por isso natureza e cultura não constituem polarizações absolutas, e sim uma unidade conflituosa em sua obra – como, de resto, na própria vida humana –, o que a um tempo imprime vigor a suas representações e torna mais profundo – mas nunca absoluto, nunca com o peso de uma cisão metafísica – o sentimento das contradições.

É evidente que, em nossa perspectiva, essa discussão só tem interesse na medida em que ultrapassa os limites específicos da obra de José de Alencar, ou seja, na medida em que toma essa obra como um momento fulcral daquilo que Antonio Candido denomina a “formação da literatura brasileira” – ou, no caso, do romance brasileiro. Nesse sentido, porém, talvez seja interessante nos determos, ainda que brevemente, sobre uma obra a que o próprio Candido – embora em trabalho posterior ao estudo fundamental de 1957 – parece reservar um lugar senão decisivo certamente estratégico em nossa formação literária, e onde no entanto parece ausente, ou mesmo invertido, o sentido de conflituosidade e irreconciliação que vimos buscando apontar como um aspecto fundamental na constituição das formas romanescas no Brasil. Sem dúvida, o crítico tem razão quando aponta no herói das *Memórias de um sargento de milícias* – que é o livro de que tratamos – “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase

folclórica (...);³⁴ e por transformada que seja, a figura do malandro – esse personagem que vive no trânsito algo vertiginoso entre os universos, para falar com o próprio Candido, da ordem e da desordem, adaptando-se a eles de forma fundamentalmente não problemática – se faz presente em uma vasta gama de obras da literatura brasileira, inclusive, como veremos, na produção musical e literária de Chico Buarque. Num certo sentido, porém, o romance de Manuel Antônio de Almeida constitui até certo ponto – justamente naquilo que ele contém de conciliação ou mesmo, também na expressão do crítico, de “escamoteamento” dos conflitos – um caso à parte em nossa literatura de melhor qualidade (a cuja esfera sem dúvida ele pertence, quando menos pela vitalidade de suas representações).

Mas nesse ponto talvez seja necessário nos perguntarmos sobre a verdadeira natureza das relações de Leonardo com o mundo, e do significado dessa relação na práxis do romancista. Uma coisa é certa: a trajetória do herói não é de forma alguma *isenta* de conflitos, o que aliás Antonio Candido não afirma; o que o crítico sustenta, e com razão, é o caráter algo superficial com que a realidade social é configurada e, sobretudo, a exterioridade que ela ou, mais propriamente, seus dados repressivos mantêm em relação à consciência dos personagens. Aqui, no entanto, é preciso frisar o significado que essa idéia de exterioridade assume na reflexão de Candido: ela não diz tanto respeito à ausência de contato entre aqueles dados e a vida interior dos personagens quanto à não determinação interna, à não “estruturação” desta por aqueles. Isso é algo que talvez se comprove justamente num momento em que o contrário parece ocorrer: no episódio da briga de Leonardo com o pai – que, afinal, também possui um pé na esfera da ordem – e a jovem madrasta, quando o narrador nos informa, referindo-se a um episódio da infância do rapaz, que este havia “tomado um terror instintivo do pai depois daquele pontapé que nunca lhe saíra da memória”.³⁵ O fato, porém, é que nem a lembrança do pontapé – que voltará em outros momentos, mas sempre em situações de perigo – nem a ameaça recente do espadim paterno, que desperta aquela, são fortes o suficiente para impedir que nos instantes seguintes os pensamentos do herói se voltem para algo bem mais agradável: a amada Luisinha; e se essa doce visão é em seguida velada por outra sombra, esta é a do rival José Manoel. É, portanto, somente no âmbito dos interesses e necessidades imediatos que surgem as preocupações de Leonardo, no presente caso, aliás, totalmente debeladas pela modinha que a mulata Vidinha entoa ao final desse capítulo de nome sugestivo: “Remédio aos males”.

³⁴ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”, in *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1998, p. 25.

³⁵ ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, Ática, 1988, p. 84. Daqui em diante referido por MI.

O que caracteriza a “malandragem” de Leonardo não é sua subtração aos embates da vida extensiva, mas a dialética peculiar que o herói estabelece com esta, inserindo-se em seu fluxo mas não se sujeitando totalmente a ele, e de alguma forma dando o curso mais livre possível à sua vontade e suas pulsões interiores. Outro capítulo de nome não menos sugestivo, “Progresso e atraso”, contém alguns exemplos preciosos dessa dialética que Leonardo estabelece com o mundo, como sua “incapacidade” de recitar corretamente o padre-nosso, uma obrigação imposta pelo padrinho e que, não podendo ser evitada, o menino realizava a seu modo, substituindo o “venha a nós o vosso reino” por um mais conveniente “venha a nós o vosso pão” (MI, 36). Aliás, nesse sentido talvez o herói do romance de Almeida não se ligue estritamente apenas à tradição dos malandros em nossa literatura, tangenciando – ou, antes, o próprio tipo do malandro o faz – para aquela dos personagens “extáticos”, que sobrepõem a vivência imediata à busca de sentido ou de objetivos mais ou menos definidos no mundo, ainda que com uma “superficialidade” que o distingue de suas congêneres mais radicais, e embora esse aspecto mais “normativo” de sua relação com o mundo se estabeleça na figura de Luisinha. Em todo caso, o que cumpre sublinhar é que, nesse sentido, também Leonardo é um personagem dotado de uma “natureza interior” que não deixa de exprimir um vínculo com um fluxo mais fundamental que o da vida extensiva. Daí a idéia de uma “lógica das compensações” (o próprio Almeida usa a expressão), semelhante à das narrativas épicas, a reger a vida do herói; uma idéia que talvez se exprima de modo exemplar – e sem a jocosidade da prosa almeidiana – nesses versos do samba “Timoneiro”, de Paulinho da Viola:³⁶

Vivo num redemoinho
Deus bem sabe o que Ele faz
A onda que me carrega
Ela mesma é quem me traz

Em outros termos, Leonardo vive a extensividade da vida com um sentimento de “naturalidade”, com uma fluidez dialética e uma “musicalidade” – em compasso, como escreveu Antonio Candido, de *allegro vivace* – que talvez não encontre correspondência em nenhum outro personagem de nossa literatura. No seu caso, são sobretudo a noite e a lua que animam e “conduzem” seu espírito: é à noite que ele vive sua primeira grande farra no acampamento dos ciganos (MS, 23-25); é sob a “lua” formada pelos fogos de artifício na festa do Divino que ele e Luisinha vivem seu momento

³⁶ A título de curiosidade, Paulinho da Viola compôs, em 1966, um samba-enredo para a Portela tendo como tema as *Memórias de um sargento de milícias*. Um dado interessante é que a história recontada por Paulinho, embora mencionando a morte de José Manuel, não se encerra com o casamento de Leonardo com Luisinha, e sim com sua paixão por Vidinha, de cuja primeira modinha, aliás, o compositor se valeu no fecho do samba.

mais pleno (MS, 62); e é sob “um desses luares magníficos que só fazem no Rio de Janeiro” que ele volta a se embalar na voz e nos olhos de Vidinha (MS, 88-90).

Enfim, o herói de Almeida vive uma espécie de plenitude na superficialidade, o que num certo sentido também o aproxima do herói épico, embora sem a plena positividade deste em relação aos fundamentos ideológicos do mundo. Ao mesmo tempo, o tom lírico de muitas passagens do romance não deixa de ser um dado importante, sobretudo sob um ponto de vista mais amplo, referente à relação do escritor com o mundo. Pois a própria gênese das *Memórias* parece conter algo de um movimento lírico, ou seja, de uma “fuga transfiguradora” do mundo que é simultaneamente uma forma de vivenciá-lo plenamente; ou mais, propriamente – já que o riso também faz parte desse movimento (e em tudo isso, afinal, consiste a “malandragem” de Almeida), de *gozá-lo* plenamente, o que no fim das contas gera um clima misto de sátira e conto de fadas. Aliás, mais do que a sátira, com sua tendência algo moralista, ou mesmo o escárnio, com sua maledicência excessiva, talvez seja o *sarro* que melhor traduza essa dimensão do romance.³⁷ E é nessa verve sarrista que se encontra uma das afinidades mais profundas de Almeida com seu personagem, e também onde se revela uma certa *vingatividade* de ambos em relação ao mundo, se bem que fortemente temperada pela disposição conciliatória. Mas nem essa disposição impede que haja algo de catastrófico na trajetória e nos próprios gestos com que Leonardo realiza, às vezes calculada e outras instintivamente, seus pequenos ritos catárticos e vingativos: que se recorde sua vingança perpetrada com incenso e cera quente contra a comadre na igreja (MI, 42-43), ou seu “gesto arrebatado” que destrói a almofada de rendas da madrasta (MI, 83).

Embora essa vingatividade e esse catastrofismo de dimensões reduzidas nem de longe se aproximem daquilo que se manifestará num romance como *Estorvo* – afinal, a presença de Leonardo não apenas provoca, mas também acalma tempestades (cf. MI, 103) –, tais elementos servem para

³⁷ Talvez seja possível descrever o sarro como uma forma narrativa simples – no sentido que Suzi Sperber, no rastro de André Jolles, atribui ao termo –, onde os acontecimentos são exagerados caricaturalmente, de forma tanto alegre quanto ferina. Nele, haveria uma junção particular dos impulsos do mito e do conto de fadas, onde, apesar da presença de “elementos punitivos”, a *graça* com que tanto eles quanto a “liberdade excessiva” do personagem são apresentados não só não anularia essa última como faria da própria exemplaridade do fato narrado algo como um gesto de liberdade diante de seu protagonista. É claro que, a rigor, nem todo “sarro” assume formas propriamente narrativas, mas estas não são raras. Um exemplo, de espírito bem próximo ao do romance de Almeida, é o samba “O vacilão”, de Zé Roberto, gravado por Zeca Pagodinho em seu último disco, e cuja letra conta a história de um sujeito que tinha como companheira uma mulher pra lá de ideal que no entanto o abandona devido a seu comportamento pouco recomendável: “Chegou em casa outra vez doidão / Brigou com a preta sem razão / Quis comer arroz doce com quiabo / Botou sal na batida de limão / Deu lavagem ao macaco / Banana pro porco, osso pro gato / Sardinha ao cachorro, cachaça pro pato / Entrou no chuveiro de terno e sapato / Não queria papo / Foi lá pro porão, pegou o três-óitão / Deu tiro na mão do próprio irmão / Que quis te segurar / (...) / O bicho pegou, a polícia chegou / Em cana entrou, um couro levou / E ela não te quer mais / Bem feito...” A título de curiosidade, a canção se encerra com uma troça que também se encontra nas *Memórias*: “Chora na cama que é lugar quente...”

lembrar que não é naquilo que contém de propriamente conciliatório que o romance de Manuel Antônio de Almeida se liga e em certo sentido dá início a uma “tradição” em nossa literatura. Afinal, se Leonardo ainda está um tanto distante do *cafajeste* em que, na análise de Berta Waldman, a figura do malandro se transformará nos contos de Dalton Trevisan,³⁸ ele já não tem o mesmo véu idealizado que recobre os personagens de Alencar, muitos dos quais – um Seixas ou um Jorge, por exemplo – afora isso também têm algo de “malandros”, sem falar em seus aspectos vampírescos. Em todo caso, sem dúvida alguma o desenvolvimento da “malandragem” enquanto motivo e motivação profunda no romance brasileiro se dá em larga escala – mas não de forma unilateral – pela exacerbação de seus traços anti-sociais; para ficarmos com dois exemplos ainda do século XIX onde se pode entrever algo de uma “malandragem degradada”, que se pense em Amâncio, o jovem assassino do segundo romance de Aluísio Azevedo,³⁹ e no narrador-protagonista daquelas outras *Memórias*, pretensamente “póstumas”, e que embora muito mais desalentado não foi menos “perdido na vida” que seu conterrâneo miliciano. Mas nem por isso o caminho indicado na “Dialética da malandragem” pode ser reduzido a quaisquer aspectos crítico-negativos: em que pese o desnorteamento, o desalento e a hostilidade crescentes, Antonio Candido sempre nos convida a buscar, no interior e para além de tudo isso, alguma música – ligeira ou profunda, harmônica ou caótica, mas sempre mais viva.

1.2. História e natureza, degradação e plenitude: recorrências temáticas e variações musicais

A place where we shall find
Our roots bloody roots...
(Sepultura, “Roots bloody roots”)

Em muitas outras obras de autores relevantes de nossa literatura é possível reconhecer aquela aliança entre o sentimento da natureza e uma vitalidade humana cindida que buscamos apontar nos romances de José de Alencar. Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, por exemplo, ela se traduz enquanto “cumplicidade”, vínculo afetivo entre o homem e uma natureza não intocada em sua pureza primordial, e sim transformada pelo próprio homem –

³⁸ Cf. WALDMAN, Berta. Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. Campinas, Editora da Unicamp, 1982.

³⁹ Curiosamente, Berta Waldman, em seu prefácio a uma edição desse romance (“Verso e reverso”, in AZEVEDO, Aluísio. *Casa de pensão*. São Paulo, Ática, 1989), não realiza tal associação, que talvez permitisse uma compreensão mais dialética do tipo de apropriação que Aluísio faz aí do Naturalismo.

mas nem por isso menos “majestosa” em sua plenitude. É o que se reconhece nessa bela passagem do romance, em que o personagem e narrador Augusto Machado contempla e reflete sobre a Baía de Guanabara:

O mar espelhejante e móvel realçava a majestade e a firmeza da serra e, em face da sua suntuosidade, por vezes conselheiral, o sorriso complacente do golfo tinha uma segurança divina. (...)

Saturei-me daquela melancolia tangível, que é o sentimento primordial da minha cidade. Vivo nela e ela vive em mim! (...)

Por isso já me apóio nas coisas que me cercam, familiarmente, e a paisagem que me rodeia, não me é mais inédita: conta-me a história comum da cidade e a longa elegia das dores que ela presenciou nos segmentos de vida que precederam e deram origem à minha.⁴⁰

Mas o tema da natureza – e da natureza humana – degradada ressurgirá na obra de Lima Barreto de forma mais virulenta em outros momentos; por exemplo, na figura de Cassi Jones – talvez a primeira figuração do moderno jovem alienado e consumista na literatura brasileira –, o responsável pela sedução e o humilhante abandono de Clara dos Anjos no romance homônimo. Por sob a espessa camada de comentários impiedosos e moralistas que reserva ao personagem, Lima Barreto deixa entrever algo mais profundo: indivíduo totalmente alheio a quaisquer valores, tendo reduzido tudo a um voraz instinto de posse, Cassi é também ele alguém esmagado pelas engrenagens do mundo moderno. A imagem mais forte desse esmagamento interior surge na identidade que Lima Barreto forja entre o personagem e os galos de briga, quando, após ser expulso da casa do pai, Cassi só é novamente acolhido nela sob a condição de habitar seu porão:

Logo na primeira manhã que despertou no seu humilhante aposento familiar, pensou logo em ir ver as suas gaiolas de galos de briga – o bicho mais hediondo, mais antipático, mais repugnantemente feroz que é dado a olhos humanos ver. (...)

Galos de briga eram a força de suas indústrias e do seu comércio de equívocos. (...) ⁴¹

Tão horripilante e monstruosa quanto os hediondos animais, Lima Barreto parece nos sugerir nessa espécie de descida às profundezas, ao inferno interior de seu personagem, é a alma de Cassi Jones. E, no entanto, os galos de briga nada mais são do que seres que tiveram seus instintos deformados nos mais elevados graus – assim como de certa forma ocorreu com o próprio Cassi,

⁴⁰ BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, in *Contos & novelas*. Rio de Janeiro, Garnier, 1990, p. 20-22 (romance com paginação própria no interior do volume). Daqui em diante referido por VM.

⁴¹ BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*, in *Contos & novelas*, op. cit., p. 30 (novela com paginação própria no interior do volume). Daqui em diante referida por CA.

que, fechado na mesquinhez de seu universo social, converteu-se em um selvagem urbano com os instintos monstruosamente moldados pela cobiça. Note-se que também Cassi pode ser incluído na galeria de malandros da literatura brasileira; mas este é um malandro-cafajeste cujo vigor é tolhido por um vazio existencial tão grande que só pode conduzi-lo a um comportamento francamente vampiresco, e do qual, evidentemente, o olhar não só implacável mas também quase sempre maniqueísta com que Lima Barreto o configura afasta qualquer dimensão positiva.

Mas a “degradação” da natureza humana assume um sentido totalmente diferente em outro personagem de *Clara dos Anjos*: o velho e aleijado Marramaque. Igualmente esmagado pelas engrenagens, o “boneco de engonço” Marramaque é no entanto o oposto de Cassi Jones: é aquele que ousou resistir, a ponto de desafiar, com um vigor inesperado, o jovem arrogante. Desafio do qual este se esquivava, preferindo ordenar um assassinato que se consuma da forma mais brutal:

Quando estava no alto da pequena elevação, dois sujeitos tomaram-lhe a frente e disseram-lhe: “Capenga, você vai apanhar, para não se meter onde não é chamado”. Não teve tempo de dizer coisa alguma. Os dois descarregaram-lhe os cacetetes em cima, pela cabeça, por todo o corpo; e o pobre Marramaque, logo à primeira paulada, caiu sobre um lado, arfando, mas já sem fala. Malharam-no ainda com toda a força e raiva, sem dó nem piedade, e fugiram quando lhes pareceu momento azado. (CA, 119)

A selvageria do homem civilizado é algo com que também o idealista Policarpo Quaresma – ele próprio um personagem que em algum momento tenta conciliar o espírito civilizatório com a natureza – se depara, ao combater ao lado das forças republicanas contra a Revolta da Armada:

Eu não vi homens de hoje; vi homens de Cro-Magnon, do Neanderthal armados com machados de sílex, sem piedade, sem amor, sem sonhos generosos, a matar, sempre a matar... Este teu irmão que estás lendo, também fez das suas, também foi descobrir dentro de si muita brutalidade, muita ferocidade, muita crueldade... eu matei, minha irmã, eu matei! E não contente de matar, ainda descarreguei um tiro quando o inimigo arquejava a meus pés...⁴²

Mas ainda aqui é numa paisagem cuja grandeza, mesmo entrecortada pelos bondes e locomotivas, parece transcender as misérias da História – mas da qual a História não deixa de participar –, que o espírito de Olga, a afilhada de Quaresma, encontra abrigo após sua tentativa frustrada de interceder a favor do padrinho, encarcerado pelo regime de Floriano Peixoto. É ao olhar “o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa” e se lembrar “que, por estas terras, já tinham errado tribos

⁴² BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, Ática, 1983, p.144-145. Daqui em diante referido por PQ.

selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos”, e que haviam ocorrido “grandes modificações nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima” (PQ, 158), que o seu orgulho ferido pode novamente dar lugar à dignidade e à esperança. Como em Alencar, a representação da natureza em Lima Barreto – que no entanto se articula com a História de forma bem mais consciente – parece traduzir um duplo vínculo: primeiro, com as contradições e os conflitos da própria vida extensiva; segundo, com uma força vital que ao mesmo tempo em que se exprime nesses conflitos, também os transcende.

É inevitável, a esta altura, nos perguntarmos que formas tomaria essa questão na obra de Machado de Assis, cuja posição na formação da literatura brasileira é inegável e onde no entanto muitas vezes se apontou uma hostilidade em relação à natureza – não raro associada não só ao pessimismo como a um suposto niilismo na visão de mundo do escritor.⁴³ Um dos episódios mais citados em apoio a essa tese é o delírio de Brás Cubas nas *Memórias póstumas*, cuja interpretação mais corriqueira é a de que ele constituiria uma caricatura ou inversão pessimista dos sistemas filosóficos e científicos do século XIX. Não é preciso descartar tal leitura para reconhecer seus limites. De fato, a imagem de uma Natureza “mãe e inimiga”, que defronta o homem com a implacável “destruição recíproca dos seres e das coisas” e a “voluptuosidade do nada”, é diametralmente oposta às várias construções teleológicas que, do hegelianismo ao darwinismo, passando pelo marxismo – e mesmo tendo no conflito uma de suas noções primordiais –, concebiam o movimento da natureza ou da História como fundamentalmente positivo, no sentido de alguma “consagração” do homem em seu interior. Pouco se tem notado, porém, que a Natureza do delírio de Cubas comporta outras dimensões. O

⁴³ Afrânio Coutinho, por exemplo, falava na presença de um “niilismo moral” em Machado: “Misérias e dores, maldades e sofrimentos constituíam a essência da vida, para Machado de Assis, que não enxergava, por incapacidade espiritual e tenebrosos ressentimentos íntimos, não conseguia enxergar o que a vida apresenta, por momentos, de grandeza.” (*Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Liv. São José, 1960, p. 50-51.) A essa visão de mundo se relacionaria uma concepção radicalmente pessimista da natureza: valendo-se de uma carta do escritor a Joaquim Nabuco, diz Coutinho que Machado, “reagindo contra a increpação de pessimismo que lhe atribuíam, confessa, contudo, que ‘talvez seja verdadeiro’. Mas afirma que faz ‘às vezes mais justiça à Natureza do que ela a nós’ (...). Aí está a ponta de ressentimento (...), evidente alusão à sua própria condição física inferiorizada (a seu ver) pela cor e pela doença, má herança daquela Natureza, ‘mãe e inimiga’” (p. 50-51). Já Mário Matos escreve: “Não há de sua parte propensão para os humildes que sofrem. Aquela impassibilidade ou indiferença que ele assina à Natureza também é sentida na melancolia de sua vida (...).” (*Machado de Assis – o homem e a obra: os personagens explicam o autor*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1939, p. 118.) Cf., por outro lado, as análises de Roger Bastide (“Machado de Assis, paisagista”, in *Revista do Brasil*, nº 29. Rio de Janeiro, nov. de 1940, p. 01-14) e Eugenio Gomes (“Machado de Assis e a Natureza”, in *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958, p. 29-38), que já apontavam a presença e a força, na expressão de Bastide, de uma “paisagem interior” nos personagens do escritor – mas que, como vimos, já se manifestava em Alencar – e demonstravam, sobretudo Gomes, a complexidade da questão da natureza em sua obra.

narrador a descreve como “uma figura de mulher” de “olhos rutilantes como o sol”, na qual tudo “tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano”; além disso, ela é também Pandora, pois carrega consigo “os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens”.⁴⁴

Para além, portanto, dos objetivos críticos, percebe-se aí uma significação mais profunda: a Natureza-Pandora é a expressão das dimensões incompreensíveis e incomensuráveis da existência, algo que mesmo residindo no homem – como vida e como esperança, mas também como mortalidade – não se reduz a ele. Sublinhar essa dimensão por assim dizer “filosófica”, não meramente crítico-opositiva, do episódio do delírio permite buscar nele os traços de uma visão mais global de Machado de Assis acerca de sua própria práxis artística e sua relação com o universo humano e social a que ela dá forma. Nessa perspectiva, é possível argumentar que a práxis artística de Machado é marcada por um vínculo profundo com um sentimento da natureza, configurado, no entanto, sobretudo enquanto expressão das dimensões caóticas da existência. E também aqui tal vínculo se projeta, ou melhor, se desdobra no universo humano das representações, e mais uma vez sobretudo nas personagens femininas. Não é outra coisa que exprimem, por exemplo, os “olhos de ressaca” de Capitu, tal como Bentinho os descreve em *Dom Casmurro*:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.⁴⁵

Que tais imagens não devem ser interpretadas maniqueisticamente – como aliás qualquer julgamento de Bentinho em relação a Capitu – é algo que podemos reconhecer lançando um breve olhar à produção lírica de Machado. Como se sabe, a relação entre a subjetividade autoral e a expressão artística costuma ser bem mais estreita na mediação realizada pelo “eu lírico” do que na do narrador ficcional; e, não obstante muitas poesias machadianas conterem elementos irônicos e mesmo jogos de espelhamentos, é certamente uma visão profunda da existência que o autor exprime em um poema como “Natureza interior”:

⁴⁴ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 22-27.

⁴⁵ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 219. Daqui em diante referido por DC.

Ouço que a natureza é uma lauda eterna
De pompa, de fulgor, de movimento e lida,
Uma escala de luz, uma escala de vida
De sol à ínfima luzerna.

Ouço que a natureza, – a natureza externa, –
Tem o olhar que namora, e o gesto que intimida,
Feiticeira que ceva uma hidra de Lerna
Entre as flores da bela Armida.

E contudo, se fecho os olhos, e mergulho
Dentro em mim, vejo à luz de outro sol, outro abismo
Em que um mundo mais vasto, armado de outro orgulho,

Rola a vida imortal e o eterno cataclismo,
E, como o outro, guarda em seu âmbito enorme,
Um segredo que atrai, que desafia, – e dorme.⁴⁶

Que “segredo que atrai, que desafia, – e dorme” poderia ser este senão a morte? Em “Uma criatura”⁴⁷ é evidente a prefiguração da voraz e caótica Natureza-Pandora das *Memórias póstumas*, aí surgindo no entanto em toda a sua plenitude, alheia a qualquer traço irônico:⁴⁸

Sei de uma criatura antiga e formidável,
Que a si mesma devora os membros e as entranhas,
Com a sofreguidão da fome insaciável.

Habita juntamente os vales e as montanhas;
E no mar, que se rasga, à maneira de abismo,
Espreguiça-se toda em convulsões estranhas.

Traz impresso na fronte o obscuro despotismo;
Cada olhar que despede, acerbo e mavioso,
Parece uma expressão de amor e de egoísmo.

.....
Pois essa criatura está em toda a obra:
Cresta o seio da flor e corrompe-lhe o fruto;
E é desse destruir que as suas forças dobra.

⁴⁶ “Natureza interior”, in BOSI, Alfredo et alli. (org.). *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982, p. 308.

⁴⁷ “Uma criatura”, in ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. São Paulo, Jackson Editores, 1959, p. 368-369.

⁴⁸ Caso haja alguma dúvida a esse respeito, basta constatar a proximidade temática do poema com “Luz entre sombras”, das *Falenas*, que se encerra com esses versos: “Dor que se transforma em glória, / Morte que se rompe em vida”. Aqui, um certo estigma negativo ainda paira sobre as imagens caóticas – sobretudo a da “noite medonha e escura” –, estigma este só superado na medida em que o poeta se lembra disso que exprimem os versos acima. O dado significativo para nosso argumento, porém, é a forma ainda mais inequivocamente alheia à ironia – porque, digamos assim, de um “panteísmo” mais convencional – com que se aborda a dialética entre morte e vida.

Ama de igual amor o poluto e o impoluto;
Começa e recomeça uma perpétua lida,
E sorrindo obedece ao divino estatuto.
Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida.

Também em “No alto” surge a idéia de uma aliança com as forças caóticas da existência, agora na alegoria de um artista que desce a encosta da vida amparado pelas mãos de Calibã:

O poeta chegara ao alto da montanha,
E quando ia descer a vertente do oeste,
Viu uma cousa estranha,
Uma figura má.
.....
Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta.
Para descer a encosta
O outro [a “figura má”] lhe deu a mão.⁴⁹

Privado de sua autoridade semidivina, esse Próspero “atualizado” em Machado – um Próspero a quem Ariel já não atende nem responde, e que se faz aliado, não mais senhor, de Calibã – torna-se uma espécie de demiurgo do caos; imagem que encontra eco na autodefinição daquele amigo de Rubião – mas decerto revelando algo da práxis do escritor – como um “arquiteto de ruínas”,⁵⁰ e que também não difere muito daquela teoria, que um velho tenor transmite a Bentinho, segundo a qual a vida é uma ópera escrita por Deus e musicada por Satanás (DC, 187).

Ao contrário do que ocorre em Alencar, onde ele se infiltra nas brechas do projeto literário e ideológico do escritor, o sentimento de um vínculo com as forças caóticas da natureza parece constituir um “lugar de força” *consciente* da práxis artística de Machado de Assis. A ele também se liga a força da ironia machadiana, tanto em seu aspecto crítico quanto em sua dimensão *compreensiva*. Pois ao ser alçada a esse “lugar de força”, ela por um lado amplia suas possibilidades de apreensão das dimensões, digamos assim, “chafurdantes” da existência e a que praticamente se reduzem as vidas de tantos personagens – e das quais a “Teoria do medalhão” é uma espécie de sistematização –, assim como do egoísmo voraz e mesmo anulatório de outros tantos, e dos quais sem dúvida o Fortunato de “A causa secreta” – de quem o Henri de Rubem Fonseca é apenas um dos herdeiros contemporâneos – é o exemplo mais terrível. Ao mesmo tempo, porém, mesmo em tais existências ela nos permite reconhecer um princípio vital.

⁴⁹ “No alto”, in *Machado de Assis*, op. cit., p. 309.

⁵⁰ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo, FTD, 1992, p. 47.

Nesse sentido, a ironia machadiana mergulha na condição existencial profunda de uma sociedade que, julgando poder se apartar das dimensões caóticas da existência e de tudo aquilo a que ele mesma imprime o estigma da degradação física e moral (do que os episódios de Eugênia e da borboleta preta, nas *Memórias póstumas*, talvez sejam a melhor ilustração), está fadado a se degradar cada vez mais; ela toca, portanto, e de forma visceral, nas próprias raízes do niilismo ocidental. Mas ao mesmo tempo, ao fazer-se aliado daquelas mesmas dimensões, o escritor se permite rir de tudo isso, e nesse riso vital – ainda que amargo ou feroz –, despe esse sentimento e essa “condição” de seu peso metafísico. Por isso, em nenhum momento as forças caóticas da existência aparecem estigmatizadas por um terror absoluto na obra de Machado: mesmo o “niilismo” com que Brás Cubas parece se defrontar é um “niilismo” vital, “voluptuoso”. Por tudo isso, mais do que distanciatória, a ironia machadiana é sobretudo um gesto de *aproximação*; aproximação do próprio caos da vida extensiva, no qual, porém – justamente por fundar seu equilíbrio não em uma “música apolínea”, mas em uma “música abismal”, como que conduzida por Satanás –, ela não submerge nossa consciência: antes, a torna mais aguda do que nunca.

Já nos romances de Aluísio Azevedo a degradação e a dissolução constituem motivos bem mais explícitos e constantes, evidentemente porque explorados de acordo com a cartilha naturalista. E como nesta, ou pelo menos no caso do mestre Zola, não raro eles tomam um sentido marcadamente negativo, ligando-se à representação de formas de sociabilidade quase pré-humanas; é o caso da descrição que o autor faz do nascimento do cortiço de João Romão na obra que extrai dele o seu título:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, naquele lameiro, a multiplicar-se como larvas no esterco.⁵¹

O fato, porém, é que mesmo imagens como essas se investem de uma vitalidade para além de qualquer julgamento moral ou ideológico; ainda aqui essa natureza que irrompe em toda a sua primitividade empresta sua força ao homem, animando-o e revigorando-o. Isso é ainda mais visível na conhecida descrição do amanhecer no cortiço:

O rumor crescia, condensando-se; o zunzum de todos os dias acentuava-se; já se não destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço. (...) Sentia-se naquela fermentação sangüínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante sensação de respirar sobre a terra. (CO, 15)

⁵¹ AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo, Editora Scipione, 1995, p. 11-12. Daqui em diante referido por CO.

Esse sentido mais positivo dessa visão biologizada da existência de matriz naturalista é algo que ultrapassa aquilo que se pode reconhecer nos romances de Zola, nos quais a degradação da vida humana de certo modo encerra-se em si mesma, e onde mesmo os instintos pulsantes dos personagens assumem quase sempre aspectos mórbidos; mesmo o olhar fetichista que os envolve – mas que não chega à empatia quase voluptuosa que a escrita de Azevedo deixa entrever – não dissolve, por exemplo, o sentido conspurcador quase sempre atribuído à sexualidade.

Mas, sobretudo, não há em Zola a comunicação tão imediata entre a natureza na plenitude de seu vigor e os atos e mesmo a interioridade dos personagens que há em Azevedo. Nas obras do escritor francês, as imagens da natureza que se investem de um sentido propriamente positivo são no máximo alegorias, que, despontando aqui e ali na narrativa, não se comunicam à sua trama viva. O caso dos campos de trigo em *Germinal* é mais do que exemplar: a certa altura, numa passagem marcadamente alegórica, Estevam percorre esses campos e sonha com a revolução; seus planos e ações, no entanto, se desenvolverão em meio a leituras truncadas e às vezes algumas doses de álcool na taberna do Rasseneur, ou junto à turba de grevistas ensandecidos, em situações quase sempre opressivas, das quais somente a paisagem desolada é uma alegoria eficaz. Já em Azevedo, a vitalidade exterior se comunica diretamente tanto aos vários episódios da narrativa – recorde-se, por exemplo, a plasticidade viva da luta entre Jerônimo e Firmo – quanto aos personagens, que têm dimensões interiores mais profundas que os de Zola. Assim, ainda que sem a mesma força descritiva do mestre francês, espaço e personagens constituem uma unidade mais sólida no romance do escritor brasileiro. Nesse sentido, inclusive, os propalados “resquícios românticos” de sua obra – reconhecíveis, por exemplo, naqueles momentos em que Jerônimo “dava plena expansão às saudades da pátria, com aquelas cantigas melancólicas em que a sua alma de desterrado voava das zonas abrasadas da América para as aldeias tristes da sua infância” (CO, 28), ou no episódio da menstruação de Pombinha, onde, como sublinhou Antonio Candido, a natureza exerce uma função redentora⁵² – talvez se articulem de forma mais orgânica e artisticamente profícua do que por vezes se tem sustentado.

Essa problemática ainda irá se desdobrar de outras formas no Modernismo brasileiro, encontrando algumas de suas melhores expressões nas obras de Graciliano Ramos e Guimarães

⁵² CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”, in *O discurso e a cidade*, op. cit., p. 151. Candido também sublinha o aspecto alegórico, referente à nacionalidade brasileira, desse episódio. É interessante notar, no entanto, que essa dimensão alegórica se articula perfeitamente à dimensão narrativa mais imediata, ou, antes – algo que também ocorre com as alegorias machadianas –, “convive” lado a lado com ela sem prejudicá-la. Isso talvez demarque uma diferença em relação às estratégias alegóricas de Zola, que tendem ou a reduzir os conteúdos imediatos e mesmo os personagens a si mesmas – é o caso, por exemplo, de Nana no romance homônimo – ou a articular-se algo forçosamente a eles, como no já referido caso dos campos de trigo em *Germinal*; no máximo elas os *traduzem*, com maior ou menor eficácia.

Rosa.⁵³ É também um sentimento que parece emanar das entranhas da natureza que emprestará sua força, por exemplo, ao ímpeto vingativo de Luís da Silva contra Julião Tavares em *Angústia*, mas que também, por outro lado, não só o salvará do niilismo como permitirá, num nível mais amplo, a emergência de um olhar cuja capacidade de empatia abrigará mesmo o que há de mais cruel e mesquinho na vida. É ainda esse olhar, sensível à “natureza degradada” do homem, que purgará de todo maniqueísmo as contradições de Paulo Honório em *São Bernardo*, tornando-as ao mesmo tempo mais agudas e humanamente sensíveis. E se aquela força é de algum modo proporcional à estreiteza do vínculo entre o homem e a natureza, não é nenhuma surpresa que sua manifestação mais plena, na obra de Graciliano, se dê em *Vidas secas*, onde, não obstante a aridez implacável com que a própria natureza quase sempre se faz presente, um vigor verdadeiramente épico chega a animar os personagens; um vigor que já nos nomes de Fabiano e sinha Vitória se deixa entrever, e que somente no confronto mais direto com as agruras da civilização, notadamente no episódio do “soldado amarelo”, assume feições verdadeiramente degradadas. Nessa obra de uma densidade humana sem par – e não só humana: que se lembre o episódio dedicado à morte da cadela Baleia⁵⁴ – e um dialogismo quase sempre feito de silêncios (mas justamente através do recurso mais característico indicado por Bakhtin, ou seja, o discurso indireto livre), nem a seca nem a fome submergem o sentimento de uma beleza profunda que anima todas as coisas, e que talvez encontre sua expressão mais simbólica na insistência com que o “menino mais velho” quer dar um sentido pleno e positivo à palavra “inferno”:

Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira – e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. Esses mundos viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se. Existiam sem dúvida em toda a parte forças maléficas, mas essas forças eram sempre vencidas. (...)

— Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim.⁵⁵

⁵³ Deixamos de lado, aqui, a obra de Clarice Lispector, devido a nossa pequena familiaridade com ela. Mas nem por isso ela nos pareça alheia às questões aqui desenvolvidas: vide, por exemplo, o conto “Amor”, onde o sentimento de dissolução na natureza adquire um sentido mais pleno (que no entanto não anula as contradições da vida extensiva, e sim aguça a sensibilidade da personagem para elas) do que na epifania sartriana de *A náusea*, na qual provavelmente o episódio se inspira.

⁵⁴ O mergulho de Graciliano no espírito de Baleia tem um antecedente, não tão comovente mas não menos belo e sincero, em nossa literatura: o de Machado nos sonhos de Quincas Borba – o cachorro – no romance homônimo.

⁵⁵ RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo, Record, 1986, p. 65-60.

Finalmente, algo assim também pode ser reconhecido no *Grande Sertão* de Rosa, onde o episódio do pacto de Riobaldo contém algo de um banhar-se nas forças caóticas da natureza – algo de um contato com uma espécie de “ápeiron” primordial, do qual se projetam as sombras das Veredas-Mortas mas que também abriga as “absolutas estrelas”:

— “Ei, Lúcifer, Satanás, dos meus Infernos!”

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. (...) Ao que recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades, de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas, arquei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim mesmo a gente não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas. (GS, 323-324)

Tudo isso aponta para a força de uma dimensão, em nossa literatura, que, embora de modo algum se dissocie dos aspectos crítico-sociais, de alguma forma se alça para além deles. Uma dimensão que não raro se realiza pela expressão de um sentimento de plenitude, e cujo alcance, nesse sentido, a aproxima, mais do que da lírica, do universo da *música*. Mas o quanto essa dimensão não se desvincula das marcas e conflitos de nossa realidade social é algo que talvez se possa reafirmar lembrando que essa mesma articulação entre elementos como natureza e civilização, plenitude e degradação, visões infernais e paradisíacas, também se manifesta nas expressões propriamente musicais de nossa cultura, sobretudo nas letras de canções da chamada música popular brasileira e suas “variantes”. Elas se apresentam, por exemplo, nesses conhecidos versos de “Tropicália”:

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando a eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis

Essa mesma duplicidade está presente, e com conteúdos bem mais concretos que na canção de Caetano Veloso, no rap “Zerovinteum”, da banda carioca Planet Hemp:

Situações acontecem sob um calor inominável. Beleza convive lado a lado com um dia a dia miserável. Mesmo assim não troco por lugar algum. Já disse: este é o meu lar. Aqui, 021. (...) É muito fácil falar de coisas tão belas de frente pro mar mas de costas pra favela. De lá de cima o que se vê é um enorme mar de sangue. Chacinas brutais, porradas de gangue. O Pão de Açúcar de lá o diabo amassou. Esse é o Rio e se você não conhece, bacana, tome cuidado, as aparências enganam...

É também o Rio de Janeiro – um tema que nos interessa de forma mais ou menos direta, na medida em que relacionado aos romances de Chico Buarque – o assunto de “Rei de Janeiro”, poema de Glauber Rocha musicado por Jards Macalé e gravado na abertura de seu último disco:

Idolatrada mãe a quem recorro
Toda vez ameaçado pranto
Paraíso São Sebastião
Rei de Janeiro

Mas se, a despeito da “ameaça” que paira sobre o eu lírico da canção (ou sobre a própria cidade), é um sentido de plenitude que esses versos nos comunicam – o que é reforçado pelo movimento envolvente do arranjo de cordas, transmitindo a sensação de ondas marinhas que se avolumam –, a cisão social se faz presente de forma aguda na música seguinte, “Favela”, com a qual a primeira forma uma espécie de par, e cuja letra é a seguinte:

Numa vasta extensão
Onde não há plantação
Nem ninguém morando lá
Cada um pobre que passa por ali
Só pensa em construir seu lar
E quando o primeiro começa os outros depressa procuram marcar
Seu pedacinho de terra pra morar

E assim a região sofre modificação
Fica sendo chamada de Nova Aquarela
É aí que o lugar então passa a se chamar favela

Note-se que há algo de uma “naturalidade” na forma como esse processo de transformação urbana é apresentado, com indicações temporais puramente abstratas e um sentimento de integração orgânica entre os agentes humanos e o espaço físico, sentimento para o qual o tom de impessoalidade, sem ser propriamente reificador, contribui bastante. Mas não é propriamente na letra ou na melodia de Pandeirinho e Jorginho que se encontra o dado da cisão social a que nos referimos, e sim naquilo que o arranjo da gravação de Macalé lhes acrescenta no final: os solos desvairados do guitarrista Lanny Gordin em meio à reprodução de sons de tiros, rasantes de helicópteros e rajadas de metralhadoras.⁵⁶

⁵⁶ Desnecessário lembrar que a letra, a melodia, o arranjo e a própria interpretação da canção popular constituem elementos indissociáveis – e, não raro, até certo ponto conflitantes – no conjunto de impressões e significados que ela nos comunica, e se não buscaremos dar conta de cada uma delas em nossas análises é simplesmente porque isso está objetivamente além das possibilidades deste trabalho.

Em uma de suas melhores canções, “Bang bang”, Herbert Vianna tratou diretamente da invasão do morro pela polícia, em imagens de tal dramaticidade que nem mesmo a natureza permanece imune à disseminação da violência:

Fogo sobre os Dois Irmãos
Nem mão nem contramão
É só sangue, terra e cocaína

A ferida rasga e terra e mostra um coração
Que sangra e que se contamina

Já os versos finais do “Samba da caixa preta”, de Lobão, invertem essa preeminência da realidade conflituosa, de modo que o mergulho e o sentimento de participação no conflito e na degradação social não impedem a emergência de um sentimento mais amplo, relativo a algo cuja essência resiste a qualquer destruição:

Rio, me abraça com todos os teus restos
Que eu sou tua cria, subproduto do subproduto
Rio, me abraça com a tua decadência que eu te chamo de
Maravilhosa precariedade na permanência

E se esse mergulho em um espaço degradado também se faz presente nos livros de Chico Buarque, aquele “herói”, de um dos discos da banda Picassos Falsos, que “surgiu por entre os escombros / Entre ferragens e palmeiras”, tornando-se, afinal, “mais um corpo crivado de balas / Perto do Cristo Redentor / Entre fotos e manchetes de jornais / Cobertas de sangue”, é certamente um parente próximo do “estorvo” que protagoniza o primeiro desses romances.

Mas se na vertente “malandra” do rock nacional – da qual tanto Lobão quanto os Picassos Falsos e o Planet Hemp fazem parte – a degradação é um elemento por assim dizer obrigatório, na malandragem mais tradicional dos morros cariocas ainda é possível nascer um hino de amor à vida isento de qualquer cisão, como esse refrão do samba-canção “Verdade”, parceria de Nelson Rufino e Carlinhos Santana gravada por Zeca Pagodinho:

Descobri que te amo demais
Descobri em você minha paz
Descobri sem querer a vida
Verdade

E mesmo a idéia de uma aliança com forças espirituais obscuras e ardilosas – mas vistas sem qualquer estigma – não viola esse sentimento de plenitude:

Pra ganhar seu amor fiz mandinga
Fui à ginga de um bom capoeira
Dei rasteira na sua emoção
Com o seu coração fiz zoeira

Fui à beira de um rio e você
Uma ceia com pão, vinho e flor
Uma luz pra guiar sua estrada
Na entrega perfeita do amor

Finalmente, é preciso lembrar que também na esfera da música popular – é claro que no âmbito de seus meios de expressão – o sentimento da natureza pode se desdobrar na forma mais elevada que ela assume em nossos melhores romancistas, ou seja, enquanto empatia e compreensão humana. E tal como Graciliano Ramos – para ficarmos em um único exemplo –, foi na visão de um mundo árido que Geraldo Vandré exprimiu, em sua “Canção nordestina”, uma tristeza verdadeiramente infinita, que transborda dessa empatia; e se aqui o sentimento de desolação é talvez ainda maior que em *Vidas secas*, nem assim se dissolve totalmente o sentimento de um vínculo com algo mais amplo; algo em que a própria dor do homem parece ecoar, tornando também sua esperança infinita:

Que sol quente, que tristeza
Que foi feito da beleza
Tão bonita de se olhar?
Que é de Deus e a natureza?
Se esqueceram, com certeza
Da gente, desse lugar

Olho o padre com a vela na mão
Tá chamando pra rezar
Menino de pé no chão
Já não sabe nem chorar
Rezo uma reza comprida
Pra ver se o céu saberá
Mas a chuva não vem não
E essa dor no coração
Quando é que vai se acabar?

Sem dúvida, essas aproximações chamam a atenção para uma dimensão mais “positiva” daquele “viés nacional” de nossa literatura; um viés que na reflexão de Roberto Schwarz talvez se restrinja excessivamente a dimensões críticas e ideológicas. Por outro lado, se o que o sentimento de proximidade da natureza na literatura brasileira traduz é um sentimento de proximidade da própria vida e suas contradições, certamente não podemos deixar de relacioná-lo às formas particulares de nosso desenvolvimento histórico e social. Desenvolvimento este que talvez possamos caracterizar como marcado por relações de uma “organicidade cindida”, em que estruturas sociais em larga medida “pré-capitalistas” – e, portanto, de uma relação mais direta com a natureza⁵⁷ – são não só constantemente atravessadas por “surto de desenvolvimento” ligados à expansão do capitalismo global como largamente subordinados a ele. E ainda que tais estruturas não cheguem a se integrar totalmente a esses processos (mesmo porque eles não chegam a se consolidar), os conflitos que se dão nesse âmbito global não apenas as afetam exteriormente como são transportados para o seu interior, onde aliás eles se tornam ainda mais contraditórios – mas também são investidos de práticas e valores de que já estão privados em suas esferas hegemônicas. Inserido nesse contexto, o escritor está fadado a estabelecer com sua matéria humana e social uma complexa e não raro dolorosa dialética de proximidade e distância.

Certamente Lima Barreto foi um dos escritores que, imerso em conflitos ligados à sua origem étnica e condição social, aos quais se somavam o anseio de realização e reconhecimento artísticos – e dos quais muitas páginas de seu *Diário íntimo* dão testemunho –, viveu tal dialética de forma mais aguda. E é ele quem nos dá uma das imagens mais “palpáveis” – num sentido físico, mesmo – dessa “organicidade cindida” que marca nosso desenvolvimento social, projetando-a na topografia irregular do Rio de Janeiro. Topografia sobre a qual disserta Gonzaga, que a associa às “vicissitudes sociais” em meio às quais a cidade se formou. A longa explanação do personagem se dá após o seguinte comentário de seu amigo e “biógrafo” Augusto Machado:

⁵⁷ Mas é sobretudo no âmbito das relações sociais, inclusive de trabalho, que a noção de “organicidade” deve ser aqui entendida. Um dado importante, no que se refere a essa questão, é a consolidação da “separação entre os locais de trabalho e os de residência”, que Max Weber aponta como um dos traços característicos do capitalismo moderno; se lembrarmos o quanto essa separação e seus desdobramentos foram precários na sociedade colonial brasileira, inclusive no que diz respeito às relações senhores/escravos – sem, no entanto, que sua economia deixasse de estar ligada à dos empreendimentos globais do capitalismo, e, mais ainda, que essas relações fossem marcadas pelas formas mais brutais de instrumentalização –, e do quanto essa peculiaridade se refletiu ao longo de todo o nosso desenvolvimento, teremos uma idéia mais clara do que se pode designar por relações sociais de uma “organicidade cindida”. Cf. WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de Pietro Nasseti, São Paulo, Martin Claret, 2001, p. 27.

— Este Rio é muito estrambótico. Estende-se pra aqui, pra ali; as partes não se unem bem, vivem tão segregadas que, por mais que aumente a população, nunca apresentará o aspecto de uma grande capital, movimentada densamente. (VM, 41)

Em sua resposta, Gonzaga argumenta que o Rio “é lógico com ele mesmo”, e descreve a progressiva constituição da cidade em meio ao seu “enxamear de colinas”, seu “salpicar de morros”, seu “revolto mar de bosques e brejos”, em cuja “metódica distribuição de camadas” teriam se assentado os mais diversos agrupamentos humanos. Gonzaga, entretanto, sabe perfeitamente que as marcas da civilização não são só agregadoras, mas também dissolutivas:

O bonde, porém, perturbou essa metódica distribuição de camadas. Hoje (...), o geólogo de cidades atormenta-se com o aspecto transtornado dos bairros. Não há terrenos mais ou menos paralelos; as estratificações misturam-se (...).

No entanto, esse veículo alastra a cidade; mas serve aos caprichos de cada um, de forma a fazer o rico morar num bairro pobre e o pobre morar num bairro rico.

O mal é o isolamento entre eles; é a falta de penetração mútua, fazendo que sejam verdadeiras cidades próximas, pedindo, portanto, órgãos próprios para levarem até aos ouvidos das autoridades as suas necessidades e os seus anseios, mas o aperfeiçoamento da viação sanará tudo isto.

Mas, se a sua topografia criou essas dificuldades, deu à nossa cidade essa moldura de sonho e de grandeza. É o bastante! (VM, 44)

Aqui, como se pode notar, é ainda com um olhar esperançoso – embora um tanto melancólico⁵⁸ – que Gonzaga vê esse “Rio estrambótico”, onde, como nos versos de Chico Buarque, “cada ribanceira é uma nação” e também cada vez mais uma encruzilhada. Essa esperança depositada no “progresso” e nas “instituições” se diluirá progressivamente até a morte do racional mas ainda assim quixotesco Gonzaga; no entanto, o próprio Augusto Machado herdará algo dela, projetando-a no afilhado do amigo, o jovem Aleixo Manuel, cuja inteligência e apego aos estudos fazem o narrador imaginá-lo exteriorizando seu sofrimento “em grandes atos ou em grandes obras”. Esperança decerto temperada, mas não anulada pela melancolia que ressurge, ainda ligada ao destino de Aleixo – e agora com acento irônico –, no fecho do livro:

A felicidade final dos homens e seu mútuo entendimento têm exigido até aqui maiores sacrifícios... (VM, 131)

⁵⁸ O que transparece em outras passagens desse mesmo capítulo, como quando Gonzaga quer rever um casebre visto na infância mas logo descobre que ele havia sido derrubado. Cf. VM, p. 41.

O mesmo Rio de Janeiro em que passeia Gonzaga de Sá é o cenário onde se move a câmera do filme *Rio 40 graus*, de Nélson Pereira dos Santos, cuja ação é toda calcada num encadeamento de conflitos entre diversos elementos e “subprodutos” sociais das várias “nações” cariocas (e dos quais os pequenos vendedores de amendoim são a expressão ao mesmo tempo mais lírica e dramática), e onde também, portanto, é muito intenso o sentimento de uma “organicidade cindida”. Nélson Pereira nos dá uma imagem plasticamente muito viva dessa profusão humana a um tempo orgânica e contraditória nas várias cenas em que pessoas de diferentes etnias, origens geográficas, estratos sociais e “padrões culturais” se cruzam pelas ruas da cidade; pessoas que no entanto, embora travem entre si as mais diversas relações, transitam por áreas não raro fortemente demarcadas, cuja “invasão” pode levar a consequências trágicas. Ainda assim, é num movimento de reconhecimento que o filme de Nélson se encerra; em parte, talvez, por se tratar de um produto mais ligado ao consumo de massa, mas também, certamente, por ser fruto de uma época de sonhos senão mais “concretos” – já que os do nosso tempo se tornaram extremamente *pragmáticos*⁵⁹ – certamente mais amplos que os nossos.

Em uma entrevista a Antonio Augusto, Chico Buarque definiu seu segundo romance, *Benjamim*, como “um sonho de Rio de Janeiro”.⁶⁰ Mas este é certamente um sonho onde já não se entrevê qualquer possibilidade de conciliação entre civilização e natureza, bem diferente portanto da “moldura de sonho e grandeza” a que se refere Gonzaga de Sá. Também qualquer possibilidade de celebração de um vínculo de identidade – no caso do filme de Nélson Pereira, entre o malandro branco e o trabalhador negro; um, morador do morro, o outro, do asfalto – estará radicalmente excluída dos romances de Chico, onde o entrecruzamento de universos e práticas sociais será mais paradoxal do que nunca. Neles, não haverá qualquer esperança de “mútuo entendimento” entre os homens, e todo sacrifício nesse sentido será em vão. Ainda nessas obras, porém, talvez algo senão positivo pelo menos vital – ainda que mais atravessado do que nunca pela pulsão de morte – possa ser extraído do fluxo incessante de seus protagonistas pelo turbilhão caótico, não raro verdadeiramente infernal, em que eles estão jogados.

⁵⁹ No trajeto do ônibus do centro de Campinas para a Unicamp um out-door anuncia: “O sonho não acabou.” Trata-se da propaganda de um loteamento para a construção de um condomínio fechado.

⁶⁰ AUGUSTO, Antonio. “Quero passar um mês dormindo”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 de dezembro de 1995.

1.2. Êxtase e exaustão: o “pós-modernismo periférico” de João Gilberto Noll e Sérgio Sant’Anna

Estandartes em plena avenida
A história em que ninguém mais acredita
Carnavais em grandes temporais...
(Picassos Falsos, Wolverine)

Mesmo na literatura brasileira mais contemporânea, aquela que – como os romances de Chico Buarque – tem como cenário os grandes centros urbanos, é possível encontrar a conjunção entre o sentimento da natureza e as contradições da vida extensiva que procuramos indicar nas páginas precedentes. Já em relação aos personagens de Rubem Fonseca deixamos entrever algo dessa aliança: ainda que quase sempre alheios a quaisquer manifestações da “natureza externa”, eles são repletos de “natureza interior”, da qual o sexo e a violência são as expressões mais constantes, não raro se realizando na forma de verdadeiros rituais. Rituais estes muitas vezes anulatórios, mas não apenas: mesmo naquele sombrio “A carne e os ossos”, o sexo surge, nas palavras da amante do protagonista, como “uma forma de celebrar a vida” (CO, 32), e nem a melancolia com que ambos se lançam a tal celebração a anula em sua sinceridade – embora, naturalmente, o contexto do conto não deixe de lhe imprimir um caráter paradoxal. Afinal, também à dimensão humana de um olhar só aparentemente absoluto em seu “objetivismo” – e na verdade carregado dos mais diversos tons⁶¹ – se liga a força dos impulsos vitais em Rubem Fonseca.

Mas essa conjunção entre um certo sentimento da natureza e as contradições da vida urbana se faz presente de forma bem mais intensa em outro escritor contemporâneo: João Gilberto Noll – e em nenhuma de suas obras de forma tão plena quanto em seu primeiro romance, *A fúria do corpo*.⁶² É de uma tensão permanente, quase insustentável, gerada em um caldeirão de sexo e violência, que se compõe o espaço infernalmente degradado desse romance. Mas essa degradação se une a uma alegria vital a partir da relação do protagonista com a personagem Afrodite, que, assim como ele, é um verdadeiro farrapo humano, coberto de andrajos e feridas. Da conjunção amorosa desses dois corpos imundos nasce uma forma de êxtase que chega a se traduzir num sentimento de plenitude:

⁶¹ Nesse sentido, e para uma análise ampla dos contos do autor, atenta às suas várias dimensões, cf. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*, de Ariovaldo José Vidal (São Paulo, Ateliê Editorial, 2000).

⁶² NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d. Daqui em diante referido por FC.

Ajoelhei por uns instantes sem palavras diante de Afrodite, fixando os olhos no sangue que se expandia se expandia sempre mais pelas veias do tecido, ajoelhei contrito sem poder deixar de dizê-lo: esta é a vida. Afrodite milagrosamente já apresentava as coxas rubras e fartas da mulher, os seios brotavam e já esgarçavam o tecido branco, os lábios grossos da vagina já segregavam o suco do desejo, e tudo em Afrodite já estava ali maduro, eu ali de joelhos pedia a proteção dos rios, das florestas, dos vulcões, do sol, do ar, da lua, que a chuva caísse em torrenciais rajadas e nos inundasse dos seus providenciais elementos, era eu e Afrodite no instante mais instante do Universo e o meu pau já celebrava aquele bruto encontro rijo como o colosso para aquela colossal boca que se abria entre as pernas de Afrodite, cantamos juntos um hino, um hino sem letra e melodia, um hino só uivos animais que éramos, duas, três vezes gozamos sob a chuva intempestiva, pura lama nos tornamos e já não nos distinguíamos do barro grosso e escuro que se adensava mais e mais em meio ao nosso movimento (...). (FC, 88-89)

É inevitável, diante de trechos como esse, a lembrança da noção de bakhtiniana de “carnavalização”, que o filólogo russo aplicou à obra de François Rabelais para designar, entre outras coisas, a importância que as atividades e as funções mais “baixas” a que se liga o corpo humano, como o sexo, a embriaguez e mesmo a excreção assumem nela. Mas essa aproximação não pode ser feita senão de forma relativa, pois o sentimento dos conflitos e contradições, que surge na representação de formas de violência e anulação física e psíquica, marca *A fúria do corpo* de uma forma muito mais intensa do que qualquer coisa nesse sentido que Bakhtin porventura reconheceu no escritor francês. Assim, se o teórico russo afirmou, a respeito da “morte alegre” em Rabelais, que “o riso não se encontra absolutamente justaposto ao horror da morte: um horror deste tipo não existe, e não há, conseqüentemente, nenhum contraste violento”,⁶³ seria necessário afirmar precisamente o contrário a respeito de uma passagem como esta do romance de Noll:

Mas naquela esquina ali jaz um atropelado quase morto sorrindo feito um idiota pra chacinha que se monta em volta (...).

Mas o atropelado quase morto sorria de um prazer que juro ninguém estava ali em condições de entender, mesmo porque no outro quarteirão um assaltante era despido por um guarda à procura de mais armas, o PM separou as nádegas do crioulo e enfiou a fuça pelo cu adentro vasculhando alguma coisa que não havia e já ninguém mais queria ver o atropelado, todos correram para ver o homem nu levar porrada e cuspir na bota do PM e levar um tiro no nariz sumido numa grota de sangue, o atropelado sorria não é possível, o assaltante morto não, é mais real porque todinho morto (...). (FC, 25)

Por outro lado, vale a pena lembrar que não é apenas em autores brasileiros que o motivo do êxtase compõe um papel importante na literatura atual. Como vimos, ele também surge no romance “pós-moderno” norte-americano, por exemplo na obra de Thomas Pynchon, onde no

⁶³ *Questões de literatura...*, op. cit., p. 310.

entanto tampouco ele escapa da visada caricaturesca e “entrópica” que o autor imprime a suas representações. Em *V.*, além da já mencionada operação de Esther e do voyeurismo de Profane, podemos citar a relação erótica de Rachel com seu carro (V, 31) e as trapalhadas de um certo Mondaugem – uma das “personificações” de Stencil – em uma enorme orgia permanente no período entre-guerras, e que o fazem sentir-se “um fracassado sexual” (V, 288). Já Nicholson Baker, a despeito do tom humorístico de suas histórias, segue outro caminho, embora paralelo ao de Pynchon: em suas obras, o êxtase se presta a uma verdadeira *celebração* fetichista. O pequeno romance *Vox*, por exemplo, compõe-se de um diálogo telefônico entre um casal de desconhecidos, cada interlocutor narrando ao outro suas experiências de “masturbação paralela” – ou seja, masturbação a dois –, nas quais as imagens de um filme pornô, os movimentos automanipulatórios do “parceiro” ou um cobertor “com uma linda franja bem grossa e comprida”⁶⁴ são elementos bem mais importantes do que o contato físico, num voyeurismo verdadeiramente obsedante. A própria descrição que a personagem feminina faz de seus orgasmos remete à profusão aleatória e banal das imagens midiáticas:

“Quer dizer, as imagens que me ocorrem são coisas como, sei lá, leões-marinhos estendidos nas pedras, um carrossel feito de cartões de aniversários, um quadro embrulhado numa lona, cadeiras de jardim – minha cabeça fica tão enlouquecida que não dá para prever qual é o tipo de coisa esquisita que vai estar passando por ela quando as lâmpadas dispararem. Quase nunca são imagens sexuais. (...)” (VX, 83)

O fato de que o humor de Baker não é propriamente irônico é algo que se pode notar em passagens onde a apologia do fetichismo virtual beira a pieguice, como esta:

“(...) Mas é por isso que esta experiência com você parece uma experiência tão miraculosa, dessas coisas que só acontecem uma vez na vida, porque você é inteligente, engraçada, animada e deliciosa – você *não* é representativa da média das mulheres. E nós estamos conversando de verdade! Se você gozar no telefone comigo, vai ser para mim, vai ser um momento superespecial, vai ser maior do que qualquer coisa que o seu amigo barbado dos sanduíches de almôndegas jamais experimentou, vai ser realmente *uma* coisa, porque você compreende, você saca, você tem uma visão complexa das coisas, e, quero dizer, os orgasmos das pessoas de cabeça são sempre mais interessantes do que os das cabeças mais simples (...)” (VX, 119-120; grifos do autor)

Bem diferente do erotismo higienizado de Baker, o êxtase na degradação de *A fúria do corpo* se contrapõe ao que Afrodite irá chamar de “êxito do prazer artificial”:

⁶⁴ BAKER, Nicholson. *Vox*. Tradução de Sérgio Flaksman, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 99. Daqui em diante referido por VX.

— A vida é simulação, ela diz; há um verão no Rio, todos vão pra praia, à noite em gargalhadas lambuzam-se de chope e eu pergunto: do outro lado do mundo resta ainda um gesto que se exponha em estado bruto e não sature o ar de mentiras?; do outro lado do mundo resta ainda uma boca que extinga a sede cobiçando uma nuvem?; ou tudo já é só essa penúria mesquinha simulando vida? Pega um menino de Morragudo que venha à praia aqui em Copacabana: ele quer o dragão tatuado no braço, a prancha, a t-shirt, a flatulência dos que se abarrotam das porcarias dos Bob's, e na sua barriga vazia vão germinando ao invés de saúde as merdas de todos os sonhos degradados e inatingíveis. Não, não há perdão para quem bota nos olhos do menino de Morragudo o êxito do prazer artificial. (FC, 72-73)

Nos romances de Noll, é como se a natureza, encarnada em seus protagonistas, quisesse aflorar por todos os poros, violando a superfície plastificada de um mundo de simulacros. Seja materializada no horror da violência ou na plenitude do amor, a fúria dos sentidos cumpre aqui o papel de *romper* com a artificialidade das formas de fetichismo contemporâneas, mais uma vez atestando a força que as contradições tendem a assumir em nossa literatura.

Mesmo nos romances de outro autor “pós-moderno” brasileiro, Sérgio Sant’Anna, onde é evidente a familiaridade com as estratégias caricaturais de Thomas Pynchon, isso pode ser reconhecido. Em seu primeiro romance, *Simulacros*, um grupo de pessoas participa de uma “experiência” planejada por um certo dr. Philip Harold Davis e que consiste em que elas se comportem como personagens criados por ele. Já nos nomes com que os pupilos do “dr. PhD” são rebatizados o olhar caricaturesco de Sant’Anna se evidencia: Jovem Promissor, Vedetinha, Prima Dona e Velho Canastrão. Há, porém, uma diferença fundamental entre Pynchon e o escritor brasileiro: neste, até mesmo a metafísica da entropia – a única coisa que aquele parece levar a sério – é colocada sob suspeição. Por isso, em sua obra a simulação não toma a forma de um resultado fatídico do esvaziamento do universo e do sentido, permitindo que seus personagens a vivenciem não de forma fantasmagórica, desvitalizada, mas, pelo contrário, enquanto explosão da libido e anseio pela vida. Por isso, ainda aqui a vida sobrepõe-se à simulação, e é à vida, com seus embates e contradições – ainda que sempre entrecortada pelo tom farsesco –, que o romance nos devolve:

Eu queria viver. E a vida era o sangue correndo por nossas veias, o coração a bater energeticamente, os pulmões aspirando o ar das montanhas pelas janelas do nosso carro. A vida era o sol, os rios, as matas, as nuvens, os pássaros, as estradas. A vida era o trabalho e o pão, o dormir e o despertar, a sucessão de dias, um atrás do outro.

A vida era principalmente aquela criança que, entre dores e sorrisos, logo brotaria das entranhas de Vedetinha, a aspirar sofregamente a atmosfera cada vez mais carregada do Planeta Terra.⁶⁵

Mas as contradições sociais – em larga medida encobertas pela visada caricaturesca desse romance – ganharão formas mais concretas no livro seguinte de Sant’Anna, a novela *Amazona*, onde questões existenciais, políticas, econômicas e relativas à “identidade nacional” se articularão em torno de uma espécie de versão (ou inversão) “pós-moderna” da “lenda” de Iracema, cujo lugar será ocupado pela não menos sensual mas bem menos passiva Dionísia.⁶⁶

Por outro lado, tanto a evolução da obra de Noll quanto a de Sant’Anna conduzirão a um progressivo esgotamento, embora nunca absoluto, do impulso “carnavalesco” dos primeiros romances: ao êxtase, por assim dizer, se seguirá a exaustão, e a idéia da *impotência* – inclusive no âmbito da sexualidade –, já presente nos primeiros romances, será um tema central, quase obsessivo, em várias de suas obras seguintes. Esse movimento, no entanto, conduzirá os dois escritores a direções muito diferentes. No caso de Sant’Anna, a visada caricaturesca, sem se dissolver completamente, cederá espaço, pouco a pouco, a uma ironia sutil – de algum modo já presente em *Simulacros*, mas lapidada nos livros posteriores –, aliada, como já indicamos, a um enfoque mais realista. De algum parentesco com a machadiana – descontadas as quedas na mais grosseira vulgaridade –, a ironia de Sant’Anna em livros como *Amazona*, *A senhorita Simpson* e *Um crime delicado* passa longe, porém, do alcance daquela, o que por vezes dá a suas narrativas, sobretudo as mais recentes, um certo tom de banalidade ou entretenimento sofisticado.

Noll, por sua vez, persistirá na radicalidade de sua prosa instintiva, bem menos afeita aos padrões comerciais; mas já a partir do segundo romance, *Bandoleiros*, a “fúria” do livro anterior dará lugar a um clima de dissolução – que também afeta os aspectos referenciais do texto –, às vezes sentido como positivo e outras como visceralmente negativo. De uma ironia mais amarga que a de Sant’Anna, o romancista gaúcho assinalará essa guinada através de um dos personagens de *Bandoleiros*, um “escritor guerreiro” mas moribundo – cuja morte, aliás, é narrada na primeira

⁶⁵ SANT’ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p. 215. Mencionamos de passagem, no final do capítulo anterior, o cineasta norte-americano Terry Gillian, e também nesse ponto sua lembrança nos ocorre. O cinema, vale lembrar, é em larga escala um herdeiro das formas épicas da literatura ocidental, e pertence a um filme de Gillian – diretor avesso ao compromissos ideológicos costumeiros de Hollywood – uma das imagens mais sensíveis que buscam reafirmar a possibilidade de um “impulso para a vida” – embora numa obra de estrutura tão fatalmente circular quanto a que encontraremos nos romances de Chico Buarque – no mundo contemporâneo: numa cena da longa-metragem de ficção científica *Os doze macacos*, o herói, vindo de um futuro pós-hecatombe nuclear, em que a humanidade sobrevive em ambientes hermeticamente fechados e artificialmente oxigenados, sorve com a mesma alegria e sofreguidão do filho de Vedetinha o ar poluído de uma metrópole americana.

⁶⁶ SANT’ANNA, Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. Daqui em diante referido por AM.

página do romance⁶⁷ –, autor de “uma história de amor na penúria” (BD, 77) e cujo nome não é outro senão João.

Em todo caso, o que cumpre sublinhar é que muitos dos problemas abordados por esses autores serão recolocados, de diferentes formas, e em maior ou menor grau, nos romances de Chico Buarque, sobre os quais, mesmo, não é difícil cogitar possíveis influências desses dois romancistas.⁶⁸ Com Sant’Anna, por exemplo – sobretudo com *Amazona* –, Chico guarda em comum a tematização das luzes da mídia e do espetáculo, os reflexos da violência urbana sobre as camadas médias e altas da sociedade (como em *Estorvo*, também em *Amazona* há referência a um assalto seguido de estupro) e até alguns lugares-comuns do “pós-modernismo”, como a idéia do “olhar prismático”. A certa altura da novela de Sant’Anna, Dionísia é flagrada no banheiro pelo fotógrafo francês “de olhos azuis” (um dos quais se revela, mais tarde, ser um olho de vidro) Jean Valjean – o qual, um pouco como o herói do segundo romance de Chico, traz no cérebro uma câmara e um cinema interiores –, que lhe faz então o seguinte brinde:

“Saúde” (...). “Essa é a fotografia dos meus sonhos. Uma mulher com o vestido levantado, cavalcando o bidê de um banheiro luxuoso. Utilizando o jogo de espelhos, seriam cem mulheres, captadas em cem ângulos diferentes. Eu a batizaria de *Amazona*.” (AM, 12)

Já o narrador-protagonista de *Estorvo* vê sua irmã numa situação e com um olhar semelhantes, ainda que em sonho e embora a franca vulgaridade da passagem da novela de Sant’Anna dê lugar, aqui, a outros sentidos.⁶⁹ Num nível mais amplo – sobre o qual, aliás, esse “olhar prismático” não deixa de se refletir –, é sobretudo pela apropriação estratégica de outras linguagens narrativas à própria composição formal dos romances, como as do folhetim, do cinema e da televisão, que as obras de Chico, nesse caso sobretudo a segunda, se aproximam das de seu contemporâneo.

Mas é de fato com a obra de João Gilberto Noll – mais até que a de Rubem Fonseca, com a qual eles costumam ser associados – que os romances de Chico Buarque apresentam as maiores familiaridades. Além do sentimento de um mergulho convulsivo em um universo de inautenticidade e simulação, marcado tanto por um dilaceramento quanto por uma vitalidade infernal – mas também pelo anseio por algo mais amplo e autêntico que os círculos opressivos desse universo –,

⁶⁷ NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 07. Daqui em diante referido por BD.

⁶⁸ Note-se, porém, que não pretendemos investigar até que ponto tais proximidades dizem respeito a efetivas influências de Noll e Sant’Anna sobre Chico ou a outras influências comuns a esses três autores; ou, ainda, a simples determinações de uma mesma realidade social sobre a forma e o conteúdo de suas narrativas.

⁶⁹ Cf. p. 178 deste trabalho.

que eles, agora sobretudo o primeiro, partilham com *A fúria do corpo*, outras relações mais específicas podem ser traçadas, e talvez de forma ainda mais produtiva com *Bandoleiros*. Também aqui, como em *Estorvo*, nos deparamos com um enredo circular, protagonizado por um personagem que não tem para onde ir e vive uma fuga insólita; alguém com uma certa vontade de autoanulação – querendo se “desintegrar no mundo sideral” (BD, 10) –, oprimido por uma claridade excessiva e que, exatamente como ocorrerá ao personagem de Chico, a certa altura chega a invadir espaços alheios movido por uma sede insuportável e se vê às voltas com uma mala incômoda (BD, 75). A temática do “fim das utopias”, que surge aqui de forma irônica por meio de uma certa Sociedade Minimal, é outro dado em comum entre esse e outros romances de Noll e os de Chico. Finalmente, algo talvez ainda mais importante a unir esses dois autores é, digamos assim, o grau de profundidade com que a representação da vida extensiva se articula a uma certa “filosofia da natureza”, ou à idéia de um “tempo profundo” que em ambos os romancistas se liga, de alguma forma, a um sentimento da vida como dissolução.

Ao mesmo tempo, porém, justamente nesse ponto Noll e Chico também se separam. Pois embora, como já sublinhamos, esse sentimento dissolutivo constitua por vezes um elemento de cisão na obra do primeiro – é assim, por exemplo, quando o protagonista de *Canoas e marolas* se revolta contra o programa eutanásico de “Ablação da Mente” em que sua suposta filha o inscreve –, não raro ele toma nela a forma de um reencontro mítico. E embora isso quase sempre se dê – confira-se, por exemplo, o final do próprio *Canos e marolas* e o de *Hotel Atlântico* – com um certo grau de ambigüidade, por vezes mesmo essa ambigüidade se dissolve. É o caso, por exemplo, do final de *Harmada*, quando o menino mudo que o protagonista encontrara o conduz a “um prédio de três andares, escuro, muito, espantosamente úmido – de algumas fendas na fachada era vertida uma água rala vagarosa, mas contínua...”;⁷⁰ um lugar de ruínas de onde brota a vida e onde se dará o encontro com o “herói fundador” Pedro Harmada. Encontro este, no entanto, cujo preço é o silenciamento do narrador-protagonista:

Da boca não me saía palavra. Eu parecia ter me contaminado pelo silêncio do garoto.

— Sim? — o homem perguntou mais uma vez.

Eu e o garoto nos olhamos. Percebi que dele não viria socorro que me ajudasse o que pensar, dizer.

— Sim, sou Pedro Harmada — o homem falou abrindo mais a porta. (HA, 125-126)

⁷⁰ NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 125. Daqui em diante referido por HA.

É interessante notar que esse tipo de visão da dialética da vida e da morte – em grande parte calcada na aceitação da segunda – também se faz presente nas letras de um dos melhores compositores e poetas brasileiros contemporâneos: o ex-membro dos Titãs Arnaldo Antunes. Ela é explícita, por exemplo, em “O buraco”:

o buraco ensina a caber
a semente ensina a não caber em si

.....

o céu ensina a tudo caber
o corpo cabe
a terra sabe receber
o cadáver

E, com uma articulação mitologizante e identitária próxima à de *Harmada*, em “Eva e eu”, pareceria com Péricles Cavalcanti:

Eva e eu
a costela dela
sou eu
minha mãe matéria
me leva
onde a terra tem cheiro, onde chove, onde a chuva cai
para onde o tempo vai

onde a carne tem gosto e o rosto enrugará
onde canta o sabiá

Mas, significativamente, também aqui há o elogio do silêncio, que, se na parceria com Carlinhos Brown “O silêncio” dá-se numa esfera “cósmica” (“o silêncio / foi a primeira coisa que existiu”), em “E estamos conversados”, parceria com Paulo Tatit, assume formas bem mais concretas:

Eu não acho mais graça nenhuma nesse ruído constante
que fazem as falas das pessoas falando, cochichando e reclamando,
o que eles querem mesmo é reclamar

.....

Eu não vou mais ficar ouvindo distraído eles falarem deles e do que eles fariam se fosse com eles
e o que eles não fazem de jeito nenhum, como se interessasse a qualquer um.

O movimento que esses versos indicam é sem dúvida em direção à “fuga da realidade”; ou, mais propriamente, eles demonstram uma *disposição* nesse sentido, já que esta é, paradoxalmente, uma

das canções recentes de Antunes mais ligadas à realidade imediata. É naquelas letras de cunho “mítico” ou “filosófico” que essa evasão se concretiza; ou ainda nos jogos pueris, espécies de *bricolages* engenhosos, de várias outras, como “Cultura”, “O que swingnifica isso?” ou o próprio “O silêncio”, embora aqui se trate mais propriamente de uma edulcoração ou “infantilização” autoconsciente da realidade.

E é justamente esse movimento de evasão ou puerilização “mítica” da realidade que as narrativas de Noll cedo ou tarde acabam realizando, o que nesse caso só pode se traduzir por uma renúncia ou redução consciente em relação às dimensões mimética e dialógica da forma romanesca; sem falar em seus aspectos sacrificiais, visíveis na figura recorrente do garoto mudo. Na verdade, de um modo geral a força da prosa de Noll é sobretudo uma força lírica, e, nesse sentido, monológica; e isso, inclusive, em *A fúria do corpo*, graças à conjugação idealizada dos anseios de seus dois protagonistas, configurados com uma generalidade que os constitui menos como tipos sociais do que como a personificação de dois “princípios vitais”: o masculino e o feminino. Talvez se possa mesmo dizer que as narrativas de Noll só não chegam a dissociar-se totalmente da forma romanesca porque, afinal, mesmo seus movimentos dissolutivos se dão como resposta a um profundo enraizamento na realidade social, e, mais ainda, nascem também daquela dimensão da busca, essencial no romance, e que, mesmo aqui, ainda é por vezes a busca de alguma identidade com si mesmo e com o mundo, inclusive no interior da vida extensiva.

Em todo caso, nos livros de Chico Buarque esses elementos se conjugarão de outras formas. Pois se neles as “dimensões profundas” da existência, também aqui fortemente ligadas à idéia da morte, ainda guardarão seu sentido de transcendência em relação aos conflitos mundanos, por outro lado em nenhum momento elas deixarão de se refletir sobre eles e vice-versa, num entrelaçamento muito mais radical e indissociável, de tal modo que qualquer tentativa de evasão ou “mitificação” da realidade não poderá se efetivar. E se essa maior indisposição conciliatória talvez tenha como contrapartida um menor potencial poético, o qual será corroído em sua raiz pelo prosaísmo de relações instrumentalizadas e conflituosas ao extremo, certamente ela se relaciona não só à força desveladora dos processos históricos e sociais desses romances como também à abertura dialógica que, num movimento inverso ao de Noll, e por incompleta que seja — mas ainda assim constituindo um elemento de interesse no âmbito da literatura brasileira contemporânea —, se processará do primeiro para o segundo deles.

Por outro lado, se as “formas musicais”

– III –

Simulacro e identidade

1. Chico Buarque “romancista”

E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
(Chico Buarque, “Cantando no toró”)

Ao serem publicados, respectivamente em 1991 e 1995, os romances *Estorvo* e *Benjamim*, de Chico Buarque de Holanda, trouxeram à tona uma carga de discussão e polêmica quase sempre ausente – e portanto bem vinda – no cenário cultural brasileiro. Infelizmente, porém, os motivos da considerável repercussão que essas obras alcançaram, inclusive na esfera dos meios de comunicação de massa, não foram tanto seus problemas ou méritos intrínsecos quanto a figura emblemática de seu autor, de modo que boa parte da energia crítica então dispensada foi dirigida a ela, ou pelo menos excessivamente filtrada por ela. Os casos mais notórios foram os dos artigos de Wilson Martins, que imputou a Chico Buarque a pecha de “literato amador”,¹ e de Diogo Mainardi, que iniciou seu artigo sobre *Benjamim* declarando que “Chico Buarque é um orgulho nacional. Beijo-lhe os pés. É um grande sambista”, etc., para em seguida investir: “Não é fácil entender como um homem tão bem sucedido em outros campos põe-se a escrever literatura”.² O pressuposto óbvio, aqui, é o de que a “música popular” e a “literatura” são universos radicalmente distintos, e as explicações para uma tal violação dessa barreira não poderiam ser mais grosseiras: segundo Martins, trata-se simplesmente de “ vaidade”, e para Mainardi o caso não é muito diferente: “A minha sensação é de que Chico Buarque estava enjoado de sua imagem imaculada, adormecido numa vida sem riscos, sempre circundado por adoradores. Como um jogador enfadado que gira o tambor na roleta russa, ele decidiu escrever romances.” Com o detalhe de que, como diz o título da resenha, esta seria uma roleta russa de festim: “Nada mais emocionante do que invadir o terreno desconhecido, sem medo de quebrar a cara.”

¹ MARTINS, Wilson. “A imprecisão da literatura de amadores”, in *O Globo, Prosa e verso*. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1996, anexo a SOARES, Luiz Felipe Guimarães. *Estorvo e outros estorvos*. Dissertação de Mestrado, Florianópolis, UFSC, 1996.

² MAINARDI, Diogo. “Roleta-russa de festim”, in *Veja*. São Paulo, Abril, 13 de dezembro de 1995, anexo a *Estorvo e outros estorvos*, op. cit. Outras recepções críticas, mais interessantes, serão discutidas ao longo do trabalho.

Posições como essas, que entre outras coisas revelam uma concepção um tanto estreita da forma romanesca, são bastante compreensíveis em uma época de concorrência generalizada, quando o acirramento da disputa por espaços de prestígio e influência gera a cada dia novos mecanismos de defesa, apartamento e exclusão. Tal contexto, como se verá, está no cerne deste trabalho e dos romances de Chico Buarque, mas não caberia aqui uma análise da situação da crítica e da intelectualidade em seu interior. De qualquer forma, aquelas acusações pouco fundamentadas parecem ter fincado algumas raízes, de modo que alusões irônicas ao “romancista Chico Buarque” tornaram-se mais ou menos corriqueiras desde então. E, no entanto, como lembrou Augusto Massi, as incursões de Chico Buarque pelo terreno da “literatura” não se iniciaram com seu primeiro romance:

Além de compositor, ele já enveredou pelo teatro (*Roda viva, Calabar, Gota d'água, Ópera do malandro, Geni, O grande circo místico*), pela literatura infantil (*Chapeuzinho amarelo*) e pela própria ficção (*Fazenda Modelo*).³

Mas ainda é possível contestar a idéia do “aventurismo” de Chico Buarque trilhando um outro caminho, paralelo a este: demonstrando que sua “produção romanesca” não está dissociada, em seus temas e aspectos formais, de sua “produção musical” e suas demais empreitadas artísticas. Nesse sentido, convém lembrar que já em 1966 Chico publicava, juntamente com o manuscrito de “A banda”, um conto intitulado “Ulisses”, de uma ironia tão ingênua quanto a letra da canção que o acompanhava, mas que já constituía uma espécie de “antiepopéia” – embora, é claro, bem menos radical que a de *Estorvo*:

Ulisses chega de galochas, barba por fazer, embrulho fofo, paletó triste... Mas Ulisses chega de braços enormes e eufóricos:

— Penélope, ô Penélope! Abre os olhos e as janelas! Abre o peito, minha princesa, que teu rei chegou!

Do rosto cinzento, Ulisses descobre um sorriso mágico. E do chapéu marrom cansado, ei-lo agora a desenterrar coelhos. E bandeirolas, bibelôs, bonecos, mil cartões postais!

— Eh, Penélope, quanta viagem, quanta luta... Mas veja só!

E mais retratos, fantasias, óculos novo, sabonete, barbante e outros encantos menorzinhos. Mas o ato chega ao fim, o chapéu sem mágica e Penélope em branca estátua, ela e seu tricô.

— Mas como, Penélope, você não escuta?

Ulisses quer abrir as janelas, as janelas não deixam. O rosto de Penélope também estava emperrado.

— Penélope, cadê seu sorriso? Suas saudades, seus braços, seus amores, cadê?⁴

³ MASSI, Augusto. “*Estorvo*”, in *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, outubro de 1991.

⁴ Embora o caderno contendo “Ulisses” esteja totalmente esgotado, não existindo sequer algum exemplar em qualquer biblioteca pública, o conto pode ser encontrado, na íntegra, no site oficial de Chico Buarque, cujo endereço é www.uol.com.br/chicobuarque.

A própria ironia é um traço que, ganhando em sutileza ao longo de obra de Chico Buarque – e, como veremos, manifestando-se de diversas formas –, lhe empresta uma certa “sensibilidade romanesca”. Mas enveredando pelo terreno das canções, não é difícil notar, a nível de conteúdo, a presença de diversos elementos que também se fazem presentes nos romances. Assim, por exemplo, o espaço urbano caótico e violento, repleto de seres catatônicos, que se configura em *Estorvo*, já se encontra delineado em uma canção como “Estação derradeira”, de 1987:⁵

Rio de ladeiras, civilização, encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação
À sua maneira, com ladrão, lavadeiras, honra, tradição
Fronteiras, munição pesada
.....
Rio do lado sem beira, cidadãos inteiramente loucos
Com carradas de razão
À sua maneira, de calção, com bandeiras sem explicação
Carreiras de paixão danada

Esses mesmos seres podem ser entrevistados entre “O povaréu sonâmbulo / Ambulando / Que nem muamba / Nas ondas do mar”⁶ da canção “Carioca”, do disco *As cidades* (1998), um dos trabalhos musicais de Chico que se sucederam aos dois romances. E já no início da década de 70, em “Construção” (1971), Chico Buarque não operava a *desconstrução* do sujeito? Daí a *Estorvo*, passando por “Pivete” (1978) – sugestivamente regravação em 1993 –, seus “heróis” sempre correram ou morreram na contramão. Enquanto isso, a idéia de um personagem revendo seu passado da “curva da vida” utilizada em “Corrente”, de 1976, será retomada em *Benjamim*; e a estrutura circular dos dois romances já está presente na mesma canção, que se inicia com os versos “Um homem pode ir ao fundo do fundo do fundo / Se for por você” e termina com estes:

E quando o homem já está de partida
Da curva da vida ele vê
Que o seu caminho não foi um caminho sozinho porque
Sabe que o homem vai fundo e vai fundo e vai fundo
Se for por você

⁵ Todas as letras de canções de Chico Buarque, com exceção das pertencentes ao disco *As cidades*, foram extraídas do volume *Letra e música I* (São Paulo, Companhia das Letras, 1997).

⁶ O último verso certamente se refere ao caso das latas cheias de maconha encontradas há pouco tempo nas praias cariocas, e que também inspirou o “veneno da lata” cantado por Fernandinha Abreu em um sucesso recente.

O mesmo motivo de “Corrente” é retomado em “Valsa brasileira”, parceria com Edu Lobo de 1988, e de forma ainda mais próxima ao segundo romance, pois à idéia de rever o passado se soma a de refazê-lo, como que reeditando um filme:

Devia te buscar, porque pensando em ti corria contra o tempo
 Eu descartava os dias em que não te vi como de um filme assim que não valeu
 Rodava as horas pra trás, roubava um pouquinho
 E ajeitava o meu caminho pra encostar no teu

.....
 Eu surpreendia o sol antes do sol raiar
 Saltava as noites sem me refazer
 E pela porta de trás da casa vazia
 Eu ingressaria e te veria confusa por me ver
 Chegando assim mil dias antes de te conhecer

E em “Todo o sentimento” (com Cristóvão Bastos, de 1987), novamente como em *Benjamim*, há a busca de

Um tempo que refaz o que desfez
 Que recolhe todo o sentimento
 E bota no corpo uma outra vez.

O mesmo clima onírico dos dois romances está presente na recente “Sonhos sonhos são” (“Sei que é sonho / Incomodado estou, num corpo estranho”), assim como já há algo da mistura de vigília obsessiva e pesadelo recorrente de *Estorvo* – embora com uma ironia algo graciosa, totalmente ausente desse romance – em “Pelas tabelas”, de 1984:

Minha cabeça de noite batendo panelas
 Provavelmente não deixa a cidade dormir
 Quando vi um bocado de gente descendo as favelas
 Eu achei que era o povo que vinha pedir
 A cabeça dum homem que olhava as favelas
 Minha cabeça rolando no Maracanã

E o olhar de Benjamim sobre Ariela, e vice-versa, em um mundo entulhado de imagens publicitárias pode ser reconhecido em “As vitrines”, de 1981:

Os letreiros a te colorir
 Embaraçam a minha visão

Já te vejo brincando, gostando de ser
 Tua sombra a se multiplicar
 Nos teus olhos também posso ver
 As vitrines te vendo passar
 Na galeria, cada clarão
 É como um dia depois de outro dia
 Abrindo um salão
 Passas em exposição
 Passas sem ver teu vigia
 Catando a poesia que entornas no chão

As luzes dos espetáculos são uma temática recorrente no trabalho de Chico pelo menos desde a peça *Roda viva*, escrita em 1967, onde ela surge da forma mais ingênua: no início do primeiro ato, o cantor Benedito entra em cena “bem à vontade”, mas logo uma câmera de TV o faz empostar a voz e perder a naturalidade.⁷ A televisão empresta seu nome ao título de uma música da mesma época (“A televisão”), em cujos versos, ecoando os da canção “Roda viva”, também de 1967, ela é vista como uma engrenagem, uma roda triste e muda. Na novela *Fazenda Modelo*⁸ ela surge como a “tela mágica”, associada tanto à indústria cultural quanto à dominação ideológica num regime de força. Nessa mesma novela – trabalho bastante irregular, mas cujo humor cortante conduz a alguns bons momentos – há também o fascínio boçal pela tecnologia, como no episódio em que um helicóptero baixa sobre a apavorada, fascinada e bovina multidão que habita a fazenda cujo nome dá título ao livro. Também Ariela Masé, em *Benjamim*, verá com olhos assombrados a subida e a aparente queda de um helicóptero – veículo, aliás, que hoje se tornou não só um instrumento a serviço da repressão policial como uma espécie de símbolo da elite financeira brasileira,⁹ que usufrui do privilégio de, literalmente, transitar pelos céus dos grandes centros do país, a salvo dos engarrafamentos e dos pivetes que disputam um lugar sob os sinais fechados aqui de baixo. Por banal que possa parecer, tal “sensibilidade de cronista” – que, por exemplo, Lima Barreto e Machado de Assis tinham de sobra – é por vezes uma das virtudes mais raras e desejáveis em um romancista.

⁷ BUARQUE, Chico. *Roda viva*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968, p. 15-16.

⁸ BUARQUE, Chico. *Fazenda Modelo: novela pecuária*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

⁹ Tornou-se corriqueira, pelo menos nos ônibus da capital paulista, a seguinte tirada: “Tá com pressa? Toma um helicóptero”.

Em relação aos personagens, é fácil perceber, por exemplo, que o “malandro integrado” Aliandro Esgarate já se prenuncia ao final da *Ópera do malandro*, de 1978, assim como na canção-tema “Homenagem ao malandro” (com a diferença mínima de que o personagem de *Benjamim* é candidato a “malandro estadual”):

Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital

E não há como não ver conexões entre o protagonista de *Estorvo* e o “bandido infeliz” (“És um estorvo, és um tumor”) do “Hino de Duran”, composto para a versão paulista da *Ópera*, de 1979, e talvez com o ladrão anônimo de “O meu guri”, música de 1981; ou mesmo com o retrato autobiográfico (“Era a mera contracara, a face obscura”) de “A foto da capa”, de 1993. Ou, ainda, entre a Beatriz da canção homônima de 1982, em parceria com Edu Lobo, e a bem menos divina mas não menos evanescente Castana Beatriz de *Benjamim*.

Também é preciso assinalar a dimensão “dialógica” que marca diversas canções de Chico – muitas dessas, mas não todas, ligadas a sua produção dramatúrgica. É inegável – a despeito de quaisquer aspectos ideológicos que uma leitura feminista possa apontar em alguns casos –, a autenticidade do *pathos* das canções enunciadas por “eus líricos” femininos, como “Atrás da porta” (parceria com Francis Hime de 1972), “Olhos nos olhos” (1976), “Gota d’água” e “Folhetim” (1977). Mas o que confere um caráter “dialógico” às letras dessas canções – e também àquelas onde o “sujeito da enunciação” é masculino, como “Cotidiano” (1971), “Partido alto” (1972) e “Feijoada completa” (1976) – não é apenas o fato delas serem enunciadas por espécies de “mediações dramáticas” ou mesmo “personagens” ficcionais, mas também o de que estes surgem em uma relação viva com o universo humano e social de que participam, de modo que outros gestos e vozes desse universo ecoam através dos seus. Algumas delas, como “Biscate” (1993), posterior à publicação de *Estorvo*, estruturam-se formalmente como diálogos (os travessões são indicações nossas):

— Vives na gandaia e esperas que eu te respeite
Quem que te mandou tomar conhaque
Com o tiquete que te dei pro leite
— Quieta que eu quero ouvir Flamengo e River Plate

Outras, como “Geni e o zepelim” (1977), “Até o fim” (1978) e a já mencionada “O meu guri”, constituem verdadeiras narrativas, a primeira narrada em terceira pessoa, a segunda em primeira e a última com o dado adicional e dialogizante de ser contada por uma outra “personagem”, ou seja, a mãe do “guri”:¹⁰

Quando, seu moço, nasceu meu rebento
 Não era o momento dele rebentar
 Já foi nascendo com cara de fome
 E eu não tinha nem nome pra lhe dar

Finalmente, é preciso notar que desde o início o lirismo das músicas de Chico não raro se configura no “embate” com uma realidade delineada no interior das próprias letras, e isso mesmo em algumas das mais ingênuas. Assim, por exemplo, o Juca da canção homônima, de 1965,

Foi autuado em flagrante
 Como meliante
 Pois sambava bem diante
 Da janela de Maria

 O delegado é bamba
 Na delegacia
 Mas nunca fez samba
 Nunca viu Maria

E se aqui é evidente a presença de um certo espírito de malandragem, de um modo que a repressão mantém-se como algo exterior ao sujeito, o confronto com a realidade tomará uma forma bem mais cindida – mas também mais lírica – em “Ela desatinou” (1968), associando-se à idéia da loucura, da “desregulagem” da subjetividade como fuga de um mundo fortemente opressivo, um mundo de “dias sem sol”:

Ela desatinou
 Viu chegar quarta-feira
 Acabar brincadeira
 Bandeiras se desmanchando
 E ela ainda está sambando

¹⁰ Foi Ana Lúcia Vergueiro, professora de Língua Inglesa no Centro Universitário de Espírito Santo do Pinhal, quem me chamou a atenção para a beleza e a narratividade da letra dessa canção, que até então me havia passado despercebida.

Também em “Samba e amor”, de 1969, o lirismo – agora pleno na conjunção amorosa, e mais uma vez ligado a uma certa malandragem (“Eu faço samba e amor a noite inteira / Não tenho a quem prestar satisfação”) – será uma fuga “da correria da cidade, que arde, / E apressa o dia de amanhã”. Essa mesma conexão entre lirismo e cotidiano opressor retornará em “Cotidiano”, de 1971, mas agora na forma de um aprisionamento em que a realidade reduz, condiciona e afinal deforma tragicamente os sentimentos em seu ritmo mecanizado:

Todo dia ela faz tudo sempre igual
 Me sacode às seis horas da manhã
 Me sorri um sorriso pontual
 E me beija com a boca de hortelã

.....
 Todo dia eu só penso em poder parar
 Meio-dia eu só penso em dizer não
 Depois penso na vida pra levar
 E me calo com a boca de feijão

.....
 Todo dia ela diz pra eu não me afastar
 Meia-noite ela jura eterno amor
 E me aperta pra eu quase sufocar
 E me beija com a boca de pavor

Ao lado de “Cálice” e “Construção”, onde a única “fuga” possível são a embriaguez e a morte, “Cotidiano” é a expressão mais direta, na produção musical de Chico, do contexto de fechamento do Brasil pós-64; é nessas canções que a repressão e a reificação se instauram da forma mais terrível nos indivíduos. E se buscarmos outro lugar, na obra do artista, em que algo assim ocorre com tamanha intensidade, iremos encontrá-lo justamente em seus dois romances. Nestes, porém – sobretudo em *Estorvo* –, à camisa-de-força da ordem repressiva se somará um paradoxal sentimento de extravio no mundo, um mundo mercantilizado e espetacularizado que se oferece aos sentidos dos personagens no mesmo movimento que os tolhe. Dessa conjunção, naturalmente, resultará uma realidade não menos circular e opressiva, no interior da qual as subjetividades serão a um tempo totalmente condicionadas e “desreguladas”, de modo que mesmo suas dimensões mais profundas serão atravessadas pelo mais terrível paroxismo; um paroxismo de certo modo ainda mais intenso que o de uma obra de final tão impressionante como a tragédia *Gota d'água*, recriação da *Medéia* de Eurípedes

realizada por Chico em parceria com Paulo Pontes em 1975, pois por mais devastadores que sejam os efeitos das engrenagens sociais sobre a vida e a subjetividade de Joana, ela pode ao menos negá-los com seu ato trágico consciente, ainda que de uma atrocidade sem par (o suicídio e o assassinato dos filhos):

A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
vou deixar esse presente de casamento
Eu transfiro pra vocês a nossa agonia
porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
de conviver com a tragédia todo dia
é pior que a morte por envenenamento.¹¹

É claro que não se pode imputar um sentido puramente catártico ao gesto de Joana, mesmo porque as malhas do sistema como que se apropriam de sua tragédia, transformando-a em manchete sensacionalista. Ainda assim, essa possibilidade de distinção entre o âmago da personagem e a roda viva que a oprime, assim como de renúncia ou adesão consciente – que é o gesto de Jasão – a ela, torna-se muito mais problemática em *Estorvo* e mesmo em *Benjamim*.

Várias outras aproximações ainda poderiam ser traçadas, mas as que fizemos bastam para mostrar que definir os romances de Chico Buarque como meras incursões aventureiras no terreno da prosa literária é no mínimo precipitado. Ao invés disso, parece ser possível reivindicar a idéia de que há uma linha de continuidade entre eles e a produção anterior e ulterior de seu autor, o que é indicativo de que sua realização é orientada por um projeto no mínimo coerente. Mas quais seriam os fundamentos desse “projeto”? Em primeiro lugar, evidentemente, ele passa pela tentativa de dar um enfoque mais amplo e articulado a questões que sempre participaram do universo de preocupações do artista. O próprio Chico, em entrevista a Augusto Massi, parece se reportar, em termos até excessivos, a essa dimensão de seus romances: “A impressão que tenho é a de que compus todas as músicas para poder escrever esses dois livros.”¹² Ao mesmo tempo, esse “projeto” também parece se ligar a uma busca de aproximação mais consistente da “nova realidade” social e histórica que se configura a partir das últimas décadas, se é que não reside aí seu eixo central. Mas para avaliarmos com mais acuidade a importância desse duplo movimento no interior da “práxis narrativa” de

¹¹ BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 167.

¹² MASSI, Augusto. “Vou te contar o que está acontecendo”, in *Folha de São Paulo, Ilustrada*. São Paulo, 02 de dezembro de 1995.

Chico Buarque, devemos tentar recuperar mais alguns aspectos de sua produção anterior, agora a partir de uma outra chave: buscando vinculá-los não tanto aos temas centrais de seus romances quanto às perspectivas que se constituíram e transformaram historicamente ao longo e no interior de sua trajetória artística.

1.1. O artista no tempo

O tempo não pára
(Cazuza, *idem*)

Em seu estudo *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, Adélia Bezerra de Meneses propõe uma periodização da obra musical de Chico, calcada principalmente em sua relação com a realidade social. A preocupação social, segundo Meneses, marcaria o trabalho do compositor desde a sua “produção inaugural” – ou seja, “do ano de 64 ou antes” –, onde ela seria visível em canções como “Marcha para um dia de sol” e “Pedro pedreiro”. Essa marca estaria relacionada principalmente ao “clima de populismo” – na infância o getulismo, na adolescência os anos JK – em que teria se dado a formação de Chico Buarque, e, mais tarde, a toda a “fermentação produtiva” do início dos anos 60, com a emergência dos diversos movimentos populares, alguns deles bem próximos da vida universitária em que Chico adentrava.¹³

Com o golpe militar de 64, porém, adviria uma fase de desencanto político, na qual um “lirismo nostálgico” seria predominante na produção do artista, manifestando-se em canções como “Sonho de um carnaval”, “A banda”, “Roda viva” e “Carolina”, nas quais haveria sempre o lamento por um “tempo perdido” ou “a ânsia pelo retorno a uma situação em que não haja dor, e em que as barreiras do individualismo possam ruir” (D, 23). Enquanto aquele lamento se cristalizaria, nas palavras de Meneses, na “metáfora definitiva” (D, 60) da roda viva –

Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda viva
E carrega a roseira pra lá

¹³ *Desenho mágico*, op. cit., p. 18-20.

–, essa ânsia de um “retorno” conduziria ao “encantamento órfico” do carnaval ou da banda de música, onde o fluir do tempo seria momentaneamente suspenso e a realidade se transfiguraria em festa, comunhão entre os homens e entre estes e a natureza.

Em seguida, ao final da década, esse lirismo ingênuo e nostálgico atravessaria um período de “crise”, expressa nos versos de “Agora falando sério” –

Agora falando sério
Eu queria não cantar
A cantiga bonita
Que se acredita
Que o mal espanta

– e “Essa moça tá diferente”, cuja “protagonista”, canta Chico, “me olha de cima / E vai desinventar o som”. Também a peça *Roda viva*, que trata do processo de assimilação e esmagamento de um ídolo musical pelos esquemas mercadológicos, nasceria desse contexto.

Finalmente, já se insinuando nesse período de crise e se afirmando em sua superação, haveria um retorno da temática social, agora marcada por um forte caráter político – o que estaria associado à implantação do AI-5 –, dando origem à fase, na classificação de Meneses, das “canções de repressão”. Aqui, o tempo já não se configuraria, segundo a autora, “como algo que dilui as coisas – a roda viva desintegradora – mas como algo que carrega a virtualidade da transformação” (D, 36), ou seja, numa “tensão para um futuro aberto” (D, 69), onde a recusa do presente não mais se daria no retorno a um “tempo mítico”, e sim na espera – mas não mais passiva e fadada ao fracasso como a de “Pedro Pedreiro”, porque agora aliada à *exigência* – de “um futuro renovado” pela mudança histórica (D, 71). Por outro lado, Meneses observa que outras canções, como “Cálice” e “Deus lhe pague”, “mergulharão tão fundo e tão crispadamente na crítica do presente que lhes faltará a perspectiva de qualquer futuro” (D, 69). E de fato, o que se reconhece em “Cálice” é uma condição de morte-em-vida:

De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta

As “canções de repressão” se subdividiriam, então, em uma “vertente utópica” e uma “variante crítica”,¹⁴ sendo que aquela vertente encontraria sua melhor expressão em “O Que será (À flor da terra)”, que Meneses descreve como uma “poderosa explosão” erótica e política em direção a um “futuro absoluto”. Entre outras coisas, a autora chama a atenção para a progressiva “ruptura do silêncio” (D, 123-124) que se instaura na canção:

O que será que será
 Que andam suspirando pelas alcovas
 Que andam sussurrando em versos e trovas
 Que andam combinando nos breus das tocas
 Que anda nas cabeças, anda nas bocas
 Que andam acendendo velas nos becos
 Que estão falando alto pelos botecos
 E gritam nos mercados, que com certeza
 Está na natureza...

Meneses ainda traça alguns comentários sobre a produção “mais recente” de Chico – no caso, a referente ao disco *Vida*, de 1980, onde sua análise se encerra –, associando-a a “um maior ‘descomprometimento’, em termos de temática político-social”, com o retorno a temas “intimistas” em canções como “Eu te amo” e “exercícios de pura ‘curtição’ verbal”, como seria o caso de “Morena de Angola”. Tal mudança seria devida à “desrepressão política” – ou seja, à “abertura” do regime militar – que o país atravessava no momento, a qual permitiria que a canção popular deixasse “de ser o veículo para se dizer umas tantas coisas”, que poderiam agora ser ditas através dos “canais competentes”. (D, 42)

Como é inevitável em um procedimento desse gênero, a periodização de Meneses tende por vezes a parecer um tanto rígida, isolando em etapas distintas características disseminadas ao longo de toda a obra de Chico. Este é um problema para o qual Marcelo Siqueira Ridenti chama a atenção em seu trabalho sobre *Benjamim*, sugerindo denominar as “fases” apontadas por Meneses justamente “características marcantes”.¹⁵ E, embora, a própria autora manifeste a consciência de que não pode apresentar uma trajetória linear, propondo-a como uma “trajetória em espiral”, isso não impede que ela organize sua exposição na forma de uma periodização algo rígida, da qual não

¹⁴ Como observa em nota de rodapé, Meneses extrai seu esquema classificatório do capítulo “Poesia Resistência”, de *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi (São Paulo, Cultrix/Edusp, 1978).

¹⁵ RIDENTI, Marcelo Siqueira. “O paraíso perdido de Benjamim Zambraia: sociedade e política em Chico Buarque”, in *Coleção Documentos – Série Teoria Política nº 33*. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados, Fev./1997, p. 11.

podem deixar de resultar alguns deslizes, como a classificação de “Sonho de um carnaval” ora entre as canções da “produção inaugural”, ora entre as do “lirismo nostálgico”.

Mas talvez seja no que se refere aos conteúdos utópicos – justamente um dos principais eixos de *Desenho mágico*, se não o principal – que resida a maior dificuldade de se apontar algum tipo de progressão na obra de Chico. Assim, se do eu lírico que se veste de rei em “Sonho de um carnaval” – onde, como observa Meneses, a idéia de sonho não é gratuita – ao que deposita suas esperanças nas vozes que vêm dos botecos e do “breu das tocas” em “O que será (À flor da terra)”, de 1976, parece haver um nítido movimento em direção à realidade, uma análise mais cuidadosa revela que essa nitidez é na verdade algo relativa. De fato, essa última canção é certamente um dos lugares, no trabalho de Chico, onde o sonho se encarna com mais força no mundo, no “inferno” da vida extensiva: o “inferno” de uma vida opressiva, tumultuosa e caótica, mas tão prenhe de possibilidades que mesmo o “Padre Eterno” deverá abençoá-lo. No entanto, mesmo aí não deixa de haver um movimento de “evasão”, ou melhor, uma espécie de “êxtase” do mundo concreto numa realidade mais propícia à fermentação utópica: deve-se lembrar, afinal de contas, que essa foi uma música composta para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Cacá Diegues, baseado no romance de Jorge Amado, e que portanto se reporta, pelo menos em certa medida, ao seu contexto social e diegético particular. Nesse sentido, não obstante a amplidão dos anseios que exprime – e não vai nisso qualquer julgamento de valor –, “À flor da terra” não chega a se investir do engajamento na “hora histórica” de “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré. E, afinal, mesmo a efusão com que “Apesar de você” (1970) manifesta a esperança de que “Amanhã há de ser outro dia”, ou com que “Vai passar” (parceria com Francis Hime de 1984) celebra o já iminente fim do regime militar, não têm o sentido de *convocação* do verdadeiro hino que se tornou a canção de Vandré.

É possível que a insistência de Adélia Meneses numa progressão da “vertente utópica” na obra de Chico, e mesmo a relativa centralidade que ela assume em seu trabalho, tenha relação com uma lacuna: *Desenho mágico* passa praticamente ao largo do “espírito de malandragem” que anima várias canções do compositor, como a já citada “Samba e amor”, “Não existe pecado ao sul do Equador” (parceria com Ruy Guerra de 1972) – que já em seu nome revela que a facilidade de adequação de Chico Buarque ao contexto da obra Jorge Amado não é coincidência – e a também já citada “Homenagem ao malandro”, onde esse espírito se manifesta no próprio sarro que ela tira de seus “homenageados”:

Mas o malandro pra valer
 Não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho e tralha e tal
 Dizem as más línguas que ele até trabalha
 Mora lá longe e chacoalha
 Num trem da Central

Mesmo tomando outra forma, esse espírito também está presente em “Samba do grande amor”, de 1983, onde é visível a influência da ironia peculiar de Noel Rosa, e cuja “malandragem” consiste em driblar os próprios sentimentos para poupar o coração:

Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito
 Exijo respeito, não sou mais um sonhador
 Chego a mudar de calçada
 Quando aparece uma flor
 E dou risada do grande amor
 Mentira

E também na forma de que Chico se valeu para driblar a censura em 1974, criando um pseudônimo – Julinho da Adelaide – com direito a mãe e matérias jornalísticas forjadas, e cujos versos não eram menos malandros:

Você não gosta de mim
 Mas sua filha gosta

Mas o que nos interessa aqui é sobretudo aquela dimensão “lírica” da malandragem; aquela dimensão que reconhecemos na própria práxis do autor das *Memórias de um sargento de milícias*, onde ela consistia em “driblar” os conflitos do mundo transfigurando-os num universo algo onírico de modo a vivenciá-lo, mas também descompô-lo, de forma mais plena. E é justamente algo assim que ocorre em “Samba e amor”, embora aqui a “fuga” do mundo não o transfigure propriamente: este permanece lá fora, alheio à plenitude dos amantes, que por sua vez estranham sua afobação: “Será que é tão difícil amanhecer?” Mas é também algo próximo a isso o que ocorre no “êxtase da realidade” que identificamos em “O que será”, onde o mundo concreto dá lugar a um mundo que, embora também caótico, traz em si pulsões utópicas mais vivas. Há aí, portanto, uma espécie de “fuga transfiguradora” para *um sonho onde é possível sonhar*, ou melhor, sonhar com mais intensidade, valendo a pena lembrar aquela relação entre

o universo da malandragem e o do conto de fadas – cujas características, aliás, se manifestam em várias canções de Chico.¹⁶ Finalmente, tais elementos se conjugam de forma exemplar em “Fantasia”, de 1978, onde o convite para a fuga por meio da música desdobra-se em seguida em um sentimento de plenitude nascido da imaginação, mas também enraizando-se na vida pela própria força do canto:

E se, de repente
 A gente não sentisse
 A dor que a gente finge
 E sente
 Se, de repente
 A gente distraísse
 O ferro do suplicio
 Ao som de uma canção
 Então, eu te convidaria
 Pra uma fantasia
 Do meu violão

Canta, canta uma esperança
 Canta, canta uma alegria
 Canta mais
 Revirando a noite
 Revelando o dia
 Noite e dia, noite e dia

Canta a canção do homem
 Canta a canção da vida
 Canta mais
 Trabalhando a terra
 Entornando o vinho
 Canta, canta, canta, canta

¹⁶ Em nenhuma, sem dúvida, mais explicitamente do que em “João e Maria”, parceria com Sivuca de 1977, onde o próprio impulso para a liberdade do conto de fadas é transformado, obviamente que não sem paradoxo, em Lei: “E pela minha lei / A gente era obrigado a ser feliz / E você foi a princesa que eu fiz coroar / E era tão linda de se admirar / que andava nua pelo meu país”. Também a aflição romântica, que impera no final – e de um fatalismo algo próximo ao que reconheceremos em *Benjamim* –, fratura esse pequeno “faz-de-conta”: “E agora era fatal / Que o faz-de-conta terminasse assim / Pra lá desse quintal / Era uma noite que não tem mais fim / Pois você sumiu no mundo sem me avisar / E agora eu era um louco a perguntar / O que é que a vida vai fazer de mim”. Mas também há um clima de conto de fadas, por exemplo, no universo labiríntico e colorido delineado em “As vitrines”, ou, como veremos, na transcendência onírica de “Todo sentimento”; e, afinal, mesmo o operário de “Construção” tem seus sonhos de príncipe.

Assim, a dimensão utópica das canções de Chico nos parece radicalmente ligada a essa dimensão da fantasia; uma fantasia algo malandra em seu caráter, digamos assim, “estratégico”, autoconsciente, e que ainda se manifestará, como veremos mais adiante, de outras formas em sua obra. Mas, retomando nosso fio, se é muito difícil indicar uma “progressão” no tratamento que Chico dá aos principais motivos de sua obra, talvez seja possível apontar como uma certa confluência de temas e tratamentos parece produzir as “condições de possibilidade”, no interior de sua própria práxis, em que os romances serão escritos. Nesse sentido, talvez se possa dizer que o reconhecimento da força que advém do universo de “mutilados e desvalidos” em “O que será” (sem dúvida, uma força bem mais insubmissa que a do “Pedro pedreiro” que esperava o trem em 1965, ou da “Gente humilde” que “vai em frente / Sem ter com quem contar” na parceria com Garoto e Vinícius de 1969) é um dos elementos essenciais na construção do horizonte de perspectivas que desembocará nos romances – onde, no entanto, também o vínculo de identidade positivo que se reconhece nesses exemplos dará lugar a algo muito mais paradoxal e problemático.

Ao mesmo tempo, é preciso notar que foi quase sempre numa dialética de aproximação e distância que Chico Buarque se apropriou dos conteúdos sociais – ou seja, da temática propriamente “social” – a que dá vazão em suas obras. Quase não há em Chico, em relação a essa temática – uma possível mas também algo remota exceção é “Pedro pedreiro” –, o tipo de emotividade pungente e imediata como, por exemplo, a de “Acender as velas”, de Zé Ketti:

É mais um coração que deixa de bater
Um anjo vai pro céu
Deus me perdoe, mas vou dizer
Deus me perdoe, mas vou dizer

O doutor chegou tarde demais
Porque no morro não tem automóvel pra subir
Não tem telefone pra chamar
E não tem beleza pra se ver
E a gente morre sem querer morrer
E a gente morre sem querer morrer

E compare-se o tom de crônica ligeira de “Pivete” (“No sinal fechado / Ele vende chiclete / Capricha na flanela / E se chama Pelé”) – outra parceria com Francis Hime, esta de 1978 –, com o lamento do samba “Sonho infantil”, de Douglas Neném, gravado por Zeca Pagodinho:

Eu quero ser alguém, viver feliz também
 Esperança eu tenho no meu sonho infantil
 Eu quero amor também, não ser João-ninguém
 Sem lar, sem pão, com dor

Eu não nasci moleque do asfalto
 Nem por convicção bato carteira
 Apenas me defendo do assalto
 Desse sistema que me deu tanta rasteira

Também aqui não se trata de emitir julgamentos de valor, mesmo porque se a primeira estrofe acima toca com simplicidade e sinceridade em algo que a canção de Chico Buarque deixa de lado, a discursividade da segunda certamente fica aquém, em termos dialógicos, da forma como Chico canta o cotidiano e os desejos mais prosaicos de seu “personagem”. O fato dos conteúdos sociais raramente ganharem na obra de Chico uma expressividade tão direta quanto a que muitas vezes eles recebem na música de raiz mais popular revela, antes de mais nada, um tipo de “consciência de classe” que no caso não pode deixar de passar pelo reconhecimento implícito de uma certa distância social. Mas isso não impediu o compositor, ao longo de todo o seu trabalho, de relativizar e mesmo buscar romper com essa distância por meio de *estratégias de aproximação*. A importância do trabalho consciente com a forma, que Chico costuma sublinhar em suas entrevistas, reside justamente nisso: é ele que permite à sua práxis aproximar-se de sua matéria humana e social de forma eficaz, tocando-a e moldando-a até certo ponto e ao mesmo tempo mergulhando em sua especificidade, deixando-se também moldar por ela.

Vale a pena lembrar que em 1965, a convite de Roberto Freire, Chico Buarque musicou o poema dramático *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, experiência que provavelmente ajudou a aguçar sua sensibilidade para esse aspecto da criação artística. E a canção onde mais nitidamente se sente o influxo do “formalismo” cabralino – além da influência, talvez mais direta, da poesia concreta – é ao mesmo tempo uma das que exprime uma visão mais sincera e profunda de sua matéria humana e social; pois não há dúvida de que por mais alienado e objetificado que seja o cotidiano de seu “protagonista”, assim como o mundo que o cerca, não é somente essa reificação que exprimem os versos de “Construção”:

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único

E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Num plano menos “estrutural”, mas ainda assim formal, há em Chico o uso constante da metáfora e da alegoria, que, longe de ser apenas um recurso para “driblar a censura” do período militar, também permite uma expressão ao mesmo tempo contida e carregada de conteúdo humano e social. É o caso de “Brejo da Cruz” (1984), onde a imagem das crianças se alimentando de luz metaforiza com lirismo e ternura uma realidade dramática – a fome no Nordeste – e também serve como ponto de partida para o delineamento de um pequeno painel da imigração na cidade grande:

A novidade
 Que tem no Brejo da Cruz
 É a criançada
 Se alimentar de luz

Alucinados
 Meninos ficando azuis
 E desencarnando
 Lá no Brejo da Cruz

Elettrizados
 Cruzam os céus do Brasil
 Na rodoviária
 Assumem formas mil

Uns vendem fumo
 Tem uns que viram Jesus
 Muito sanfoneiro
 Cego tocando blues

Uns têm saudade
E dançam maracatus
Uns atiram pedra
Outros passeiam nus

Mas há milhões desses seres
Que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta
De onde essa gente vem

São jardineiros
Guardas noturnos, casais
São passageiros
Bombeiros e babás

Já nem se lembram
Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças
E que comiam luz

Aqui, como se vê, o “outro” é efetivamente reconhecido como tal (esses “seres”, que, disfarçando-se, conseguem ocultar sua origem algo alienígena), e até de formas que um partidário mais afoito do politicamente correto poderia considerar ofensiva. E, no entanto, esse reconhecimento não é um empecilho para a densidade humana desses versos; antes, é um dos fatores que a possibilitam, valendo-se para isso de nosso próprio incômodo diante de um fato atroz e sua relação com uma realidade que é a nossa própria realidade imediata.

Também a essa dialética de aproximação e distância se relacionam, de certa forma, aquelas “mediações dramáticas” que emprestam um caráter dialógico a várias canções do compositor, na medida em que elas envolvem um esforço mais efetivo de “compreensão do outro” do que geralmente ocorre na manifestações da cultura popular, onde o sentimento de proximidade social é maior. Foi o que pudemos reconhecer naquele samba interpretado por Zeca Pagodinho, onde é evidente a interferência da ideologia autoral no discurso da “alteridade” em questão, ou seja, do menino de rua. Não que o olhar e a visão de mundo de Chico Buarque não sejam determinantes, por exemplo, no discurso de “Cotidiano”, mas aqui a unidade entre essas esferas é maior, e conscientemente construída: a estrutura repetitiva da canção se adequa com perfeição ao cotidiano reificado do enunciatário; ou seja: mais uma vez, como em “Construção”, o trabalho com a forma é fundamental. Desse modo, se enquanto recurso formal tais procedimentos não deixam de atestar uma certa distância, em seu alcance – ou seja, no sentimento que nos comunicam – elas quase

sempre a transcendem. Por outro lado, a força desse sentimento, ou, em outros termos, a eficácia – e mesmo a motivação profunda – dessas estratégias só pode estar relacionada a uma dialética que é anterior à que elas criam no âmbito artístico, ou seja, àquela dialética entre proximidade e distância social tão marcante em nossa “desenvolvimento periférico”; uma dialética na qual o compositor já está imerso – a própria identificação com a figura do malandro demonstra isso –, residindo grande parte de sua força em sua capacidade de torná-la esteticamente profícua.

O trabalho com a forma será igualmente fundamental nos romances de Chico Buarque. Pelo menos em *Estorvo*, no entanto, a função aproximativa desse trabalho será atravessada por uma função contrária, que consiste não propriamente em gerar uma distância, e sim um *estranhamento* radical. Coube a Marcelo Coelho o mérito inegável de identificar o principal recurso, no plano lingüístico, posto a serviço desse estranhamento: a catacrese, ou seja, a utilização constante de expressões que distorcem ou ampliam de forma grotesca a relação entre o significante e o significado nas frases. Segundo o crítico, isso exprimiria uma visão de mundo para a qual o universo do “popular” teria entrado “em delírio, na demência irreconhecível que é a mistura das seitas protestantes com o videogame, dos *skinheads* com Leandro e Leonardo”,¹⁷ etc., ou seja, um desencanto radical em relação a quaisquer perspectivas utópicas depositadas nesse “povo”. Num plano mais geral, outros críticos observaram o caráter alegórico da narrativa, que, a bem da verdade, parece conter uma espécie de *saturação* de planos alegóricos; e também a esse plano a avaliação de Coelho parece cabível.

No entanto, há um outro plano onde esses dois de certo modo se articulam: um plano mais existencial e “filosófico”, e que diz respeito à forma que a *temporalidade* assume nos dois romances – um problema, diga-se de passagem, só aparentemente simples. Pois se por um lado a circularidade do enredo de ambos é bastante evidente, por outro a avaliação das significações mais complexas que esse dado pode conter talvez deva passar por um último e breve percurso pelas canções de Chico Buarque, pois também as transformações que nelas se deram a esse respeito constituem algo relevante nessa trajetória onde, em um determinado ponto, se inserem *Estorvo* e *Benjamim*. E embora outros estudos já tenham se debruçado sobre essa questão,¹⁸ vale a pena nos determos um pouco mais sobre ela, que, em todo caso, ainda parece fornecer espaço para novas reflexões.

¹⁷ COELHO, Marcelo. “*Estorvo*”, in *Folha de São Paulo, Ilustrada*. São Paulo, 03 de agosto 1991, citado em *Estorvo e outros estorvos*, op. cit.

¹⁸ Cf., p. ex., FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro, Rio Virtual Papiro Editora, 1999, p. 117-119 (versão digital). Nosso percurso, no que diz respeito a essa questão, não difere muito do realizado por Faria em seu estudo, mesmo porque as canções de Chico Buarque nas quais o sentimento da temporalidade tem maior relevância são bastante evidentes. Entretanto, os principais nexos dessa questão, inclusive no que diz respeito aos romances do autor, ainda não parecem ter sido suficientemente esclarecidos.

1.2. O tempo no artista

E tempo é tudo que somos...
(Legião Urbana, “La nuova gioventù”)

Como ficou claro em nossa síntese do estudo de Meneses, o sentimento do fluir do tempo sempre foi determinante nas canções de Chico Buarque. Mas em todos os casos comentados pela autora, tal sentimento sempre se projeta *no interior* de um *continuum* temporal, ainda que voltando-se nostalgicamente para o passado ou fazendo-se expectativa em relação ao futuro. A primazia desse *continuum* se exarceba naquelas situações em que tanto a esperança no futuro quanto o retorno a um passado nostálgico, nem que seja pela recordação, parecem vedados, tal é a submissão à roda viva massacrante do cotidiano.

E de fato parecem ser basicamente essas formas que a temporalidade tende a assumir no trabalho de Chico até o período analisado em *Desenho mágico*. A partir da segunda metade da década de 80, porém, uma nova concepção do tempo parece se delinear em canções como “Todo o sentimento” e “Valsa brasileira” – ambas já citadas justamente a propósito dessa questão, mas que merecem ser um pouco mais exploradas –, onde ao invés de se configurar apenas como um *continuum* no interior do qual a vida se desenrola, e com o qual ela pode no máximo romper em breves “epifanias”, o tempo se torna por assim dizer manipulável, ou cultivável, pelo homem. A idéia básica de “Todo o sentimento” é a de um eu lírico que luta contra a perecibilidade do sentimento amoroso; dirigindo-se à mulher amada, ele declara:

Preciso não dormir
Até se consumir
O tempo
Da gente
Preciso conduzir
Um tempo de te amar
Te amando devagar
E urgentemente
Pretendo descobrir
No último momento
Um tempo que refaz o que desfez
Que recolhe todo o sentimento
E bota no corpo uma outra vez

Nesses versos, a esperança de “manipular” o *continuum* temporal se constrói em três etapas, algo crescentes em termos de radicalidade: primeiro, na idéia de viver plenamente cada segundo da relação amorosa, chegando ao ponto de se prescindir do sono; depois, na de “conduzir” o tempo num ritmo próprio, simultaneamente devagar e urgente; finalmente, na de “descobrir” aquilo que se anuncia nos últimos versos da estrofe, ou seja, uma temporalidade reversível. A canção prossegue com a promessa de um desejo que perdure “Até o amor cair / Doente”, cujo esgotamento, no entanto, não seria definitivo:

Depois de te perder
Te encontro, com certeza
Talvez num tempo da delicadeza
Onde não diremos nada
Nada aconteceu
Apenas seguirei, como encantado
Ao lado teu

Aqui, finalmente, surge a idéia de uma completa supressão da temporalidade – inclusive passada: “Nada aconteceu” – numa espécie de êxtase místico. Mas é preciso ver esses últimos versos no contexto global da canção, ou seja, na visão “estratégica” do tempo cultivado pela subjetividade, e aí eles revelam de forma transparente o eixo do tratamento que Chico confere a essa questão, e que pode ser descrito nos termos de uma *submissão autoconsciente da temporalidade ao universo do sonho*.

Também nessa articulação autoconsciente entre sonho e temporalidade – que nada mais é do que uma forma de “driblar” o tempo – não é difícil reconhecer uma certa malícia, uma certa “malandragem”; algo que poderíamos chamar de uma “metafísica da malandragem”, muito embora em associação com um certo sentimento obsessivo que é talvez a antítese do espírito do malandro.¹⁹ Ainda assim, aqui, mais do que nunca anteriormente, se faz presente aquela dimensão lírica, “transfiguradora”, que há na dialética da malandragem com o mundo, ainda que nem de longe ela se projete de forma tão intensa sobre a vida extensiva como em “Fantasia”. Em todo

¹⁹ Também em “Sobre todas as coisas”, de 1983, há algo de uma “malandragem metafísica”: aqui o eu lírico por assim dizer “disputa” com Deus – relativizando seu caráter absoluto (“Não, Nosso Senhor / Não há de ter lançado em movimento terra e céu / Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel / Pra circular em torno ao Criador”) – o amor de uma mulher. Num nível mais “prosaico”, uma identificação recente, e das mais explícitas, do compositor com a figura do malandro se efetiva na regravação de “Aquele mulher” em 1998, na qual a canção inicialmente entoada pelo protagonista da “Ópera” de 1978 – e, aliás, de conteúdo algo cafajeste (“Com outros homens, ela só me diz / Que sempre se exibiu / E até fingiu sentir prazer / Mas nunca soube, antes de mim / Que o amor vai longe assim / Não foi você quem quis saber?”) – reaparece sem essa mediação.

caso, é justamente a dimensão “metafísica” dessa autoconsciência temporal e onírica o que diferencia o tratamento dado ao tempo em “Todo o sentimento” do que ele recebe nas canções “nostálgicas” e mesmo nas “utópicas”. É como se Chico, depois de transitar por noções entre “proustianas” e “materialistas” – e apesar da forte “cor local” com que reveste cada um desses movimentos –, chegasse a algo próximo de uma concepção “borgiana” do tempo. Isso é mais evidente em “Valsa brasileira” – da qual transcrevemos uma parte noutro ponto –, canção de estrutura mais simples, toda calcada na idéia de reconstrução e manipulação de um tempo passado; algo que se configura não de forma puramente “imaginária” – ou seja, como um exercício da memória –, e sim “concreta” – ou seja, de forma “mágica” –, com o eu lírico encontrando sua amada “mil dias antes” de conhecê-la.

Talvez uma primeira manifestação desse tratamento concedido ao tempo possa ser entrevista em “Um tempo que passou”, parceria com Sergio Godinho de 1983, cujo eu lírico também se põe a “Correr atrás / De todo o meu tempo perdido”, descobrindo

que são muitas
As horas dessas vidas que estão
Talvez postas em grande leilão

São
Mais de um milhão
Uma legião
Um carrilhão de horas vivas
Quem sabe, dobram juntas
As dores coletivas, quiçá
No canto mais pungente que há

Ou dançam numa torre
As nossas sobrevidas
Vidas, vidas
A se encantar
A se combinar
Em vidas futuras

Ainda aqui, no entanto, os donos dessas vidas encantadas “sabem que não volta jamais / Um tempo que passou”, de modo que é ainda uma concepção “proustiana” do tempo a predominante. Desse modo, parece ser realmente a partir de “Todo o sentimento” que o encantamento do sonho passa a predominar sobre o fluxo do tempo nas letras de Chico.

Em um texto do qual nos valem largamente na primeira parte deste trabalho, Nietzsche comenta a respeito dos sonhos:

E talvez alguns, como eu, se lembrem de que, em meio aos perigos e sobressaltos dos sonhos, por vezes tomaram-se de coragem e conseguiram exclamar: “É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo.” Assim como também me contaram respeito de pessoas que foram capazes de levar adiante a trama causal de um e mesmo sonho durante três ou mais noites consecutivas (...).²⁰

É exatamente esta a impressão que passam canções como “Todo o sentimento” e “Valsa brasileira”: a de sonhos que se quer continuar sonhando; sonhos cultivados em um tempo cultivado.

Há, sem dúvida, algo de um movimento de “desengajamento histórico” nessa trajetória. Nesse sentido, inclusive, “Vai passar” pode ser vista como um marco divisório, como expressão de um momento em que o compositor busca “lavar a alma” das agruras do período militar. E, no entanto, esse parafuso ainda dará outras voltas, nas quais a História voltará a manifestar sua força. Assim, aquela articulação autoconsciente entre sonho e temporalidade será algo fundamental na concepção formal dos romances de Chico Buarque; neles, porém – novamente sobretudo em *Estorvo* –, ela se conjugará justamente àquela noção mais negativa do tempo em sua obra: a de um tempo circular, obsessivo, onde tudo é “sempre igual”. Assim, ao invés de um sonho do qual não se quer despertar, teremos nessa conjunção um pesadelo eterno, recorrente, do qual *não se pode* despertar.

Não obstante, vale notar que é no disco que se segue ao primeiro romance, *Paratodos*, de 1993, que o “tempo cultivado” ganhará algumas de suas expressões mais plenas nas canções de Chico; por exemplo, em “Futuros amantes”, onde, de uma forma ainda mais ampla que em “Todo o sentimento”, ele se projeta para o futuro numa espécie de utopia amorosa transcendente:

Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios
No ar
.....

²⁰ *O nascimento da tragédia*, op. cit., p. 29.

Não se afobe, não
 Que nada é pra já
 Amores serão sempre amáveis
 Futuros amantes, quiçá
 Se amarão sem saber
 Com o amor que eu um dia
 Deixei pra você

Ou em “Romance”, onde a memória é capaz de se apropriar da própria essência da mulher amada, subtraindo-a à realidade:

Te seqüestrei
 Vou te reter pra sempre
 Na minha idéia
 No teu lugar, talvez
 Fique alguma tonta, uma dublê
 Uma mulher alheia

Na minha idéia
 Vives plenamente
 És a pessoa
 Com todas as canções
 Os momentos bons e as horas más
 Que a memória coa

Já em “Tempo e artista” – canção de cadência propositalmente repetitiva, sugerindo um movimento cíclico mas sem o peso negativo de “Cotidiano” –, o tempo, mais do que um “tempo cultivado”, torna-se ele próprio o cultivador, o artesão da vida e da arte:

Imagino o artista num anfiteatro
 Onde o tempo é a grande estrela
 Vejo o tempo obrar a sua arte
 Tendo o mesmo artista como tela

Modelando o artista ao seu feitio
 O tempo, com seu lápis impreciso
 Põe-lhe rugas ao redor da boca
 Como contrapesos de um sorriso

Já vestindo a pele do artista
 O tempo arrebatava-lhe a garganta
 O velho cantor subindo ao palco
 Apenas abre a voz, e o tempo canta

E se essa imagem parece de um certo modo inverter “realisticamente” a “metafísica” das letras anteriores ao reinstaurar a soberania do tempo sobre o homem, nos últimos versos é o próprio homem que se faz herdeiro da plenitude do tempo:

No anfiteatro, sob o céu de estrelas
Um concerto eu imagino
Onde, num relance, o tempo alcance a glória
E o artista o infinito

E mesmo na nebulosa “Outra noite”, parceria com Luís Cláudio Ramos, onde o eu lírico, sentindo que sonha “o sonho / De outro dono”, pergunta a si mesmo se já não viu

De um modo impessoal
E em tempo diferente
Um dia estranhamente igual

– ainda aí, embora esse eu lírico se queixe da “avareza de Deus”, a própria evanescência do sonho o conduz e afinal o acolhe em suas imagens brumosas mas ainda assim sublimes:

Outros olhos
No teu rosto
Vou falar teu nome
E já teu nome é outro
Outra bruma
Sombra de outro sonho, alguém
Na manhã de junho
Outono, outubro, além

Talvez na música que encerra o disco, “A foto da capa”, as coisas se configurem de forma diferente: de fato, não há nada de onírico e muito pouco de sublime nesse olhar implacável para o próprio passado, um passado em que

Do talento a clarabóia se tampara
E o poeta que ele sempre se soubera
Claramente não mirava algum futuro

Mas tampouco este é um passado fechado, que se aprisionou em si mesmo: pelo contrário, é um passado realmente passado, enunciado no tempo passado e para o qual o artista pode olhar com

olhos sóbrios, avaliando-o no presente com o peso de sua experiência, a ponto de poder ostentá-lo sem qualquer constrangimento na capa de seu disco.

Na verdade, letras como as de “Tempo e artista” e “Futuros amantes” parecem indicar um tipo de maturidade e segurança existencial que em nenhum momento anterior a obra de Chico havia alcançado: elas exprimem um sentimento de participação no tempo e no cosmos que está além da submissão autoconsciente da temporalidade ao sonho, ou seja, daquela “malandragem borgiana” de “Todo o sentimento” e “Valsa brasileira” – muito embora, naturalmente, valendo-se dela. Também a dignidade com que Chico esboça sua genealogia e põe-se ao lado de mestres como Noel Rosa e Cartola, sem negar espaço para seus contemporâneos e até para os “jovens à vista” – também essa dignidade mesclada à humildade mais nobre na canção-título “Paratodos” é sem par em sua obra.

Por tudo isso, parece bastante evidente que foi imbuído de um espírito bem mais liberto do pessimismo visceral que sem dúvida anima *Estorvo*²¹ que Chico Buarque se pôs – nos intervalos entre os shows de *Paratodos*, segundo seu próprio depoimento²² – a escrever *Benjamim*. O reflexo das idéias contidas em canções como “Romance” e “Outra noite” é evidente no livro, assim como algo da disposição dialógica que constitui pelo menos uma de suas dimensões importantes pode ser entrevista na concepção geral do disco: na variedade de suas fontes de inspiração musicais, no pequeno álbum de “instantâneos” de alteridades humanas e sociais e “auto-retratos” formado por algumas canções (algo que se explicita no trabalho gráfico da capa do CD, na qual as fotos em preto-e-branco do “artista quando moço” são ladeadas por outras, colorizadas, dos mais diferentes rostos) e sobretudo em “Paratodos”, onde tudo isso de certo modo se conjuga. Ainda assim, é também numa submissão a um tempo circular e opressivo que o segundo romance de Chico Buarque se resolve: o sonho, mesmo cultivado e alimentado por uma aproximação mais generosa do mundo, não poderá fazer frente ao “inferno da História”, ou, antes, será tragado por ele. As razões desse fato – se ligadas sobretudo aos limites do tempo ou do artista – é algo de que só poderemos nos aproximar, e ainda assim com muita precaução, após nos debruçarmos sobre os próprios

²¹ Em resposta a uma pergunta do jornalista José Geraldo Couto – aliás, justamente quando iniciava *Benjamim* – a respeito da relação de *Estorvo* com o “Brasil de hoje, com seu caos social e sua falta de perspectivas”, e sobre se era assim que ele via o país, Chico responde que, à época em que escreveu o romance, “sim, sem dúvida”. Cf. COUTO, José Geraldo. “Chico quer ser um sambista que escreve”, in *Folha de São Paulo, Ilustrada*. São Paulo, 06 de outubro de 1994.

²² Cf. MASSI, Augusto. “Vou te contar...”, op. cit.

romances do autor, assim como sobre os dilemas e conflitos mais agudos do tempo em que eles nascem.

Sobre seus dilemas e conflitos históricos mas também sobre sua *música*: pois embora Chico Buarque tenha sublinhado mais de uma vez que buscou escrever seus romances alheio a qualquer musicalidade, isso não impede que de alguma forma ela se manifesta neles. É mesmo inegável que ela está presente de forma consciente numa passagem como essa, com uma cadência produzida pela repetição anafórica da conjunção *como* e do adjetivo *noturno*, além das aliterações em *r* e nasais:

Ainda está claro no resto do sítio, mas o ar que respiro é noturno. Nas árvores que vejo à luz do dia, o movimento das folhas já se revezou, e é um movimento noturno; como são noturnos certos cheiros e ruídos; como há bichos noturnos e flores que não se abrem de dia, como há pensamentos tão claros que só à noite se percebem.²³

O que se exprime na poesia noturna desse trecho é um dos raros momentos de harmonia do narrador-protagonista de *Estorvo* com o mundo; uma harmonia que no entanto logo será rompida pela interferência de outro elemento, ainda este “noturno”, mas também, ao contrário daqueles, *humano*: a menina de cabelos crespos que, murmurando “uma canção sem letra”, o ferirá ao crisar a mão em seus braços quando tentava “alcançar as notas mais agudas”, e em seguida o abandonará, tão subitamente que ele se sentirá roubado. Talvez essa canção indistinta e essas notas dolorosas traduzam com propriedade a “música” mais característica do romance: uma música que tanto embala quanto fere seu protagonista, mas que nunca poderá abrigá-lo plenamente. Pois o fato é que a cadência das palavras em *Estorvo* é quase sempre tão dura e fraturada quanto é, de um modo geral, a relação de seu anti-herói – tão marcadamente negativo que seria incômodo separá-lo de seu prefixo – com seu tempo, e portanto inteiramente fiel a ela. Assim, se é verdade que, como censurava Sérgio Buarque em um debate com Araripe Júnior sobre a representação da natureza em Inglês de Souza,²⁴ a “música das palavras” com que o escritor conduz suas narrativas torna-se puro artificialismo quando dissociada do mundo, pelo menos dessa censura paterna os romances de Chico Buarque aparentemente escapariam, pois mesmo a música mais profunda desses romances não deixa de nascer ou pelo menos de ecoar no mundo caótico com que seus personagens se defrontam.

²³ BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 85. Daqui em diante referido por E.

²⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Inglês de Souza: ‘O missionário’”, in HOLANDA, Aurelio Buarque de (coord.). *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1952, p. 168-169.

2. Estorvo e o fluxo catastrófico

Agora as coisas estão chegando pela sua contramão...
(Picassos Falsos, “Marlene”)

É a partir da idéia de esgotamento das chamadas “utopias modernistas” – cujo influxo renovado se pode reconhecer em boa parte da produção cultural brasileira que vai dos anos 60 até parte dos 80, inclusive, como vimos, na obra de Chico Buarque – que se tem muitas vezes refletido sobre o momento contemporâneo, ou, para usarmos a expressão que já se tornou corriqueira, o “mundo pós-moderno”. Eduardo Subirats, por exemplo, vê na “estética pós-moderna” o “esgotamento histórico da utopia artística da modernidade”.²⁵ Jean Baudrillard, por sua vez, postula que a própria idéia de contradição dialética, e mais ainda a de utopia, tornaram-se inviáveis nessa nova configuração histórica. O pressuposto básico, não só desses autores mas também de um teórico marxista como Fredric Jameson, pode ser sintetizado na idéia de que o capitalismo alcançou, sobretudo graças ao desenvolvimento tecnológico, uma tal hegemonia sobre todas as esferas da vida social e psíquica que tudo aquilo que se lhe opõe é imediatamente assimilado à sua lógica contemporânea (que, para Jameson, ainda é uma forma de dominação ideológica, ou seja, expressão de uma lógica mais profunda: a do capital): a transformação de tudo em imagem e espetáculo, ou, ainda, em *simulacro*. “No reino do simulacro”, escreve Eduardo Subirats, “a condição ontológica do ser de uma coisa é sua transformação em imagem. Pois só a imagem é real. (...) Trata-se do nominalismo realizado, da acabada consumação do mundo como imagem.” Num tal contexto, também as obras artísticas estariam fadadas a se tornar meros significantes vazios.²⁶

Entretanto, não é a primeira vez que se pronunciam julgamentos dessa espécie, e pudemos constatar como a arte modernista foi capaz de romper com um contexto de fechamento, instaurando e revelando contradições em seu tempo, e, mais ainda, renovando a si própria em meio às reiteradas contrações desse contexto.²⁷ Assim, parece sensato supor que ainda hoje as expressões artísticas

²⁵ SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo, Nobel, 1984, p. 20.

²⁶ É preciso dissociar o sentido que a idéia de simulacro assume na reflexão sobre a cultura e no sentimento da vida contemporânea do que ela possuía no idealismo platônico, onde a metáfora da realidade terrena como “reflexo” de uma Verdade transcendente de forma alguma desvitaliza a primeira. Vale a pena lembrar duas obras cinematográficas que abordaram explicitamente, pela temática da realidade virtual, o caráter infernal do “reino do simulacro”: *Videodrome*, um dos filmes mais perturbadores de David Cronenberg, e, bem mais recentemente – com todos os paradoxos de um produto massificado –, a superprodução *Matrix*, de Larry e Andi Wachowski.

²⁷ Cf. n. 82 do primeiro capítulo deste trabalho.

buscam renovar sua capacidade de forjar a contradição nesse mundo aparentemente fechado a elas; e esta é, portanto, uma hipótese diante da qual os romances de Chico Buarque podem ser avaliados.

Em um dos primeiros textos publicados sobre *Estorvo*, Roberto Schwarz já chamava a atenção para alguns elementos que atestam a relação do romance de Chico Buarque com isso a que Subirats denomina “reino do simulacro”, ou seja, um universo onde a própria realidade teria se tornado um reflexo espectral das imagens midiáticas e publicitárias:

É por esse lado de clone publicitário que Chico Buarque fixa as suas personagens. A irmã elegante sobe as escadas e gira o corpo, conforme o ensinamento da modelo profissional; o marido desfere o saque bufando, como os tenistas campeões; os marginais fazem roncar as suas motos vermelhas, numa cena que eles mesmos já viram em filme, e usam anéis enormes, que ofuscam como faróis. Malandros, milionários, empregados, bandidos e naturalmente a polícia, todos participam do mundo da imagem, na qual brilham acima de seus conflitos, que ficam relegados a um estranho sursis.²⁸

Schwarz aponta aí – e também quando afirma que “a tônica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução das fronteiras entre as categorias sociais” – para aquilo que Maria Adélia Menegazzo, em seu penetrante estudo comparativo das manifestações “pós-modernas” na literatura e nas artes-plásticas brasileiras, denomina, agora num nível mais formal, “a indeterminação das margens” em *Estorvo*:

Se já houve personagens que esperavam por alguém que nunca aparecia, *Estorvo* é, simplificando, a história de uma personagem por quem ninguém espera e que não quer ser encontrada, de um narrador que não pretende alterar ou aprofundar o que vê para superar as margens indistintas de um mundo recusado.

O “estorvo” está irremediavelmente no mundo, um mundo desorganizado por uma ótica onde tudo é detalhadamente apresentado, onde todos os antagonismos, máscaras e reflexos da realidade são recortados, colados e montados sobre imagens hiperreais e, por isso mesmo, com margens indeterminadas. Onde tudo é simulacro, nada é real ou natural, o olhar pelo avesso quebra a simulacrização, marginaliza-se.²⁹

Também aqui, embora Menegazzo se refira à “recusa”, à “marginalização” e à “quebra da simulacrização” pelo olhar do narrador, predomina a idéia da dissolução dos conflitos e da própria realidade nas imagens e nos simulacros: como a exposição da autora deixa claro, tal recusa e tal marginalização não seriam capazes de levar o narrador a “alterar ou aprofundar o que vê para superar as margens indistintas de um mundo recusado”.

²⁸ SCHWARZ, Roberto. “Sopro novo”, in *Veja*. 07 de agosto de 1991, anexo a *Estorvo e outros estorvos*, op. cit.

²⁹ MENEGAZZO, Maria Adélia. *O olhar pós-moderno e a poética do recorte*. Tese de Doutorado, Assis, Unesp, 1996, p. 166.

Mas se é verdade que não há como fazer justiça a *Estorvo* sem atentar para sua relação com o “reino do simulacro” de que fala Subirats ou a “cultura do simulacro” de Baudrillard, essa relação – tanto no que diz respeito à construção formal quanto à condição do protagonista do romance – parece ser de uma ordem mais complexa e problemática do que, nomeando-a ou não, apontam as leituras de Schwarz e Menegazzo. Em parte, isso se deve ao fato de ambas se deterem quase exclusivamente sobre uma única dimensão do romance: a do olhar do narrador. É também a partir dessa dimensão que se costuma estabelecer, um tanto simplificadamente, o vínculo de *Estorvo* com as representações do *nouveau roman*, também conhecido pela alcunha de “literatura do olhar”.³⁰ Por isso, talvez seja necessário atentar também para outras dimensões, com as quais essa estabelece uma relação dialética: as do *movimento* e da *ação* do narrador-protagonista.

Em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson disserta ao longo de algumas páginas a respeito do Hotel Bonaventure, edifício construído em Los Angeles que ele considera um exemplo perfeito de um “hiperespaço pós-moderno”. O argumento principal de Jameson está relacionado ao movimento das pessoas no interior do prédio: ele nos lembra que “a teoria arquitetônica recente começou a tomar empréstimos da análise da narrativa de outros campos e tem visto nossa trajetória física em tais edifícios como narrativas ou histórias virtuais, que somos chamados a completar e preencher com nossos próprios corpos e movimentos”, sendo que no Bonaventure “temos uma intensificação dialética desse processo: (...) os elevadores e as escadas rolantes substituem o movimento”, a tal ponto que “o passeio narrativo foi sublinhado, simbolizado, reificado e substituído pela máquina de transporte (...)”.³¹ Algo assim ocorre na narrativa de *Estorvo*: seu narrador-protagonista está preso a uma espécie de sistema, ou circuito fechado, estruturado pelos espaços por onde ele transita durante todo o romance num fluxo ininterrupto, quase como um autômato. De fato, seus atos parecem surgir de forma automática – algo de que ele mesmo manifesta consciência várias vezes, como quando declara: “Não sei o que me leva a pular a cerca e ir atrás das crianças” (E, 31); ou, então, em outro momento: “Sem saber por que, deixo a mala atravancando a porta pantográfica, aperto com violência a campainha da minha mãe e entro correndo no elevador” (E, 99).

³⁰ Cf., p. ex., o texto de Wilson Martins, “A imprecisão...”, op. cit. Também Marcelo Coelho escreve, com evidente inspiração lukacsiana: “*Estorvo* vale mais pelo que descreve do que pelo que narra.” Cf. “*Estorvo*”, op.cit.

³¹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco, São Paulo, Ática, 1996, p. 65-70.

Mas, afinal, de que se trata esse “circuito” onde esse personagem está aprisionado? No início do romance, o “estorvo” se encontra diante do olho mágico de seu apartamento, tentando reconhecer o sujeito que bate à porta; em seguida se afasta, “cautelosamente, andando no apartamento como dentro d’água”, mas logo retorna: “Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico, me vê como se eu fosse um homem côncavo.” A partir desse momento, percebe-se que ele está enredado em uma espécie de hiper-realidade, ou realidade virtual, que é o universo turvo, turbulento e circular do olho mágico, tendo se transformado – ou ao próprio mundo – num simulacro defeituoso, numa uma imagem côncava de si mesmo (E, 11-12).

Assim, o “olhar pelo avesso” do narrador-protagonista é de fato, como aponta Menegazzo, determinante na configuração da diegese narrativa, ou seja, do espaço em que ele irá se movimentar; esse mesmo espaço, porém, não pode ser definido apenas em função daquele olhar: ele também possui um nível alegórico, cujas significações convém esmiuçar – e para isso a descrição de Jameson do Bonaventure ainda pode nos ser útil. O Bonaventure, segundo o crítico, “aspira a ser um espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura”; seu revestimento externo de vidro espelhado “repele a cidade lá fora, uma repulsa cuja analogia encontramos naqueles óculos de sol espelhados, que impedem um interlocutor de ver nossos olhos, dotando-nos assim de certa agressividade e certo poder sobre o outro”.³² E o que é o olho mágico senão um dispositivo de proteção em relação à realidade exterior, que, de modo similar aos vidros espelhados do Bonaventure, permite que, do interior do apartamento, se veja o que há do lado de fora mas não o contrário? Aliás, em *Estorvo* há outros mecanismos mais ou menos semelhantes, como interphones e um circuito interno de vídeo.

A familiaridade desses dispositivos com a “cultura do simulacro” pode se tornar mais explícita se estendermos o paralelo à televisão, que também possui certa importância temática e formal no romance. Pois a televisão, ao mesmo tempo que cumpre o papel de “religar” as existências fechadas do mundo atual à realidade, também as distancia e resguarda dela, na medida em que a espetaculariza – ainda que das formas mais grotescas –, e, nesse sentido, as reduz a simulacros. Do mesmo modo, aqueles dispositivos podem ser vistos como formas através das quais os sujeitos filtram as contradições do mundo circundante ou se apartam delas, simulacrizando-as e, por extensão, simulacrizando suas próprias existências. Em

³² Ibid.

Estorvo, a “cultura do simulacro” é também – e é dessa conexão que o espaço do romance se faz uma espécie de alegoria – a do *apartamento*. Por isso os mecanismos de proteção se confundem com as luzes do espetáculo:

Fazia tempo que não vinha aqui de noite, e quando vi à distância a nova iluminação do condomínio, pensei que fosse uma filmagem. Um aparato de holofotes azula os paralelepípedos, devassa as árvores por baixo das copas e ofusca a vista de quem chega. Não localizo o vigia que pede para eu me identificar. (E, 53)

No entanto, outro processo singular ocorre com esse narrador-protagonista: ligado a sua subjetividade “desregulada” – de certo modo também uma alegoria dela –, o mecanismo que assegurava a manutenção de sua existência como simulacro – ou seja, o olho mágico – transforma-se em seu contrário, de modo que já não aparta a realidade, mas permite que ela lhe penetre pelas bordas. Assim, ao mesmo tempo que constitui um espaço de simulacrização, o mundo virtual do olho mágico dá vazão à instabilidade dos simulacros, revelando sua contraface real mais crua, e também investindo-a de um sentimento mais atroz do que qualquer espetacularização poderia ter criado. Por isso, ao invés de percorrer um “fluxo positivo” como o dos hóspedes do Hotel Bonaventure, o protagonista anônimo do romance de Chico Buarque está imerso em – e, ao mesmo tempo, *produz* – um fluxo catastrófico, que provoca curtos-circuitos nos dispositivos de proteção e rompe com a tranquilidade circulatória dos espaços por onde ele transita. Essa peculiaridade é explicitada em vários momentos – espécies de micronarrativas que reproduzem metonimicamente a estrutura macronarrativa do romance –, como na segunda passagem do personagem pelo shopping:

Eu ia atrás do professor, quando vi uma senhora cadeiruda, vestindo uma túnica, chegar à butique e entrar. Volto correndo, e tornaram a trancar a porta. (...) Ponho-me a sacudir a porta, e de repente se dá uma explosão. (...) Foi a porta blindex que explodiu, deixando montículos de grãos azulados na soleira e nos meus cabelos. (E, 108)

O narrador ainda nos oferece uma imagem desse fluxo catastrófico na descrição de um jogo de videogame:

Pulsa na tela uma figura semelhante a um intestino, em cujos tubos correm animaizinhos verdes. Por algum motivo, esses tubos se obstruem (...). Em consequência, os animaizinhos chocam-se uns com os outros, impelindo-se como bolas de bilhar e emitindo bips. Também acontece de eles se entalarem nas paredes dos tubos, numa reação em cadeia que provoca a explosão do intestino, acompanhada de um alarme e um clarão. Os animaizinhos bóiam na tela branca e o jogo recomeça inúmeras vezes (...). (E, 28)

De fato, a analogia é explícita, pois, como que reproduzindo a “estrutura narrativa” de um videogame, *Estorvo* parece se constituir não propriamente de uma narrativa temporal, mas *espacial*. Tanto que os episódios dão a impressão de se repetir, exatamente como as “fases” de um videogame. Dessa forma, como um jogador ou, mais apropriadamente, o “personagem” de um game, o “estorvo” apenas percorre os caminhos já definidos no jogo – um jogo que poderia recomeçar indefinidamente, como aliás sugere o final do livro –, vivendo, conforme diria Jameson, num “presente perpétuo”. E se, como veremos adiante, não é de forma alguma impossível distinguir diferentes camadas temporais no enredo do romance, inclusive em seus níveis alegóricos, o certo é que nenhum futuro mais amplo se deixa entrever nas brechas de seu círculo vicioso.

Há, no entanto, uma outra imagem que talvez espelhe ainda melhor a condição do protagonista de *Estorvo*. Trata-se da imagem do *vírus*, tal como surge na reflexão de Jean Baudrillard. O sociólogo francês encontra nas várias formas de propagação viral, dêem-se elas em corpos humanos ou sistemas tecnológicos, um dos “fenômenos extremos” que, segundo ele, põem em risco o funcionamento dos circuitos integrados que compõem o mundo contemporâneo:

A virulência apodera-se de um corpo, de uma rede ou de um sistema quando eles expulsam todos os seus elementos negativos e se restringem a uma somatória de elementos simples. É porque os circuitos, as redes, tornaram-se seres virtuais, não-corpos, que os vírus entram em ação (...). Virtual e viral andam juntos.³³

Para Baudrillard, em um mundo unificado e virtualizado pelos simulacros, onde a consciência crítica e a negatividade perderam completamente a eficácia ou mesmo a efetividade, somente os “fracassos e aporias” dos sistemas que o compõem – ou seja, a “energia objetiva do mal” (e “objetiva”, aqui, opõe-se a “subjetiva”, ou seja, àquilo que diz respeito aos *sujeitos*) que emana do seu próprio funcionamento – seriam capazes de conduzir não à sua superação, mas à sua ruína. Participam do “teorema da parte maldita” baudrillardiano fenômenos como “as patologias virais, o terrorismo, a droga, a delinquência e até atividades consideradas como positivas, como o culto da performance e a histeria coletiva de produção (...)”.³⁴ Mais de um elemento de *Estorvo* pode ser reconhecido nesse quadro, e outros poderiam ser integrados a ele. Mas o que importa sublinhar aqui é que quem os cataliza no interior do romance é, de um modo geral, o próprio

³³ BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Campinas, Papirus, 1990, p. 80. O espírito de algumas páginas desse livro é tão próximo do de *Estorvo* que nos perguntamos se Chico Buarque não teria travado conhecimento com ele.

³⁴ Ibid, p. 79.

protagonista. Como poderia dizer Baudrillard, esse personagem parece investido de uma “gravidez diabólica”,³⁵ ou catastrófica, cujos frutos malignos ele dissemina em seu trajeto.

2.1. Margens e oposições

Da minha casa eu vejo o mundo
Vejo a cidade, crescendo ao fundo...
(Camisa de Vênus, “Casas modernas”)

Como vimos, a carga simbólica de que são investidos aqueles mecanismos de proteção põe em xeque – no mínimo, sugere que se interprete mais profundamente – a idéia, a nível de conteúdo, da dissolução das fronteiras sociais e, no plano formal, da indeterminação das margens no universo do romance de Chico Buarque. Na verdade, as relações que os espaços que compõem esse universo estabelecem entre si são repletas de significados e conflitos. Se transitasse por espaços de margens simplesmente indeterminadas, o “estorvo” vivenciaria seu fluxo como puro êxtase, como pura dissolução “esquizofrênica” (“Penso que estou solto, que a cidade me espera...”); mas à “esquizofrenia pós-moderna” desse anti-herói – para nos reportarmos ao conhecido esquema de Ihab Hassan³⁶ – se soma a “paranóia moderna” (“...mas quando ensaio a retirada, umas garras penetram meu braço e arrastam-me de volta ao foco de luz” – E, 54), fruto de um mundo cujos espaços, longe de se tornarem indistintos, tornam-se cada vez mais demarcados, muito embora simbolicamente intercambiáveis, mesmo porque socialmente articulados. Também aqui, como em *Angústia* – o romance mais urbano de Graciliano Ramos, com o qual *Estorvo* guarda um certo parentesco –, as coisas se acumulam, o que de certo modo constitui um dado muito revelador em termos históricos e sociais. Ainda no âmbito da psicologia do personagem, um dos resultados dessa conexão é uma carência sentimental de dimensões patológicas, marcada tanto pela adesão “esquizofrênica” quanto pela recusa “paranóica” seja em relação ao que ele mais preza ou àquilo que ele sente como mais hostil no mundo. E o fato dessa carência se ver frustrada em qualquer situação, seja nos círculos familiares, da lei ou da contravenção, é algo a que certamente se relacionam os jogos catastróficos que ele realizará entre os diversos espaços que compõem o romance.

³⁵ A expressão é de Susan Sontag, citada por Baudrillard, que não fornece a referência. Cf. *ibid.*, p. 39.

³⁶ HASSAN, Ihab. “The culture of postmodernism”, in *Theory, Culture and Society* nº 03, v. 02. London, Sage Publications, 1985, p. 123-124.

Ao longo da narrativa, o anti-herói de *Estorvo* transita por mais ou menos uma dezena de lugares, dentre os quais os mais importantes são a casa da irmã e do cunhado, o sítio da família, o edifício de um amigo, o shopping onde trabalha a ex-mulher, a casa desta e o edifício da mãe. Cada um desses espaços, dos quais os mais visitados são os dois primeiros, guarda conotações simbólicas específicas, embora não necessariamente exclusivas. A casa da irmã, na verdade uma mansão localizada em um condomínio fechado, é o primeiro lugar para onde o protagonista se dirige ao dar início a sua fuga. Como o Bonaventure de Jameson, essa casa – construída como uma “pirâmide de vidro”, cercada por um enorme jardim, com direito a sauna, piscina e quadra de tênis, e que já abrigara até um fícus em seu interior –, é um desses “hiperespaços pós-modernos” que aspiram a ser “um mundo completo”. A afetação e a artificialidade *kitsch* caracterizam todos os seus ambientes, ainda que revestidas por uma falsa naturalidade facilmente reconhecível no comportamento das novas elites da sociedade de consumo. Entre outras coisas, essa construção demonstra o que uma certa vertente da “cultura pós-moderna” realizou com determinadas utopias modernistas, como a do convívio com a natureza: assimilou-as e reduziu-as ao âmbito da vida privada – um projeto cuja incongruência é apontada pelo narrador:

Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço. A casa livrou-se do fícus, mas nem assim parece satisfeita com o terreno que lhe cabe, o jardim que a envolve toda, o limo que pega nas sapatas de concreto, a hera que experimenta aderir aos vidros. Nesse disputa o jardineiro tomou as dores da casa, e passa os dias arrancando a hera, polindo o concreto, podando o que vê pela frente. Um dia, tomado de cólera, saiu revirando os canteiros, eliminou as hortênsias, e teria reduzido o jardim a um campo de golfe, se minha irmã não intervisse. (E, 15)

Por outro lado, enquanto a casa da irmã parece constituir a expressão máxima da “cultura do simulacro” no romance – e, portanto, pelo menos nesse sentido, uma espécie de *centro* –, o sítio, que é o lugar para onde o protagonista vai em seguida, marca claramente um *limite*:

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. Após a hesitação besta, percebo que é esse mesmo o meu desejo. Piso no chão e caio fora. (E, 24)

Mas o que constitui realmente esse lugar a princípio mais impenetrável que as guaritas fortificadas, esse lugar que fica *fora de todos os outros*? A hipótese de que o sítio constitua um espaço simbólico de evasão ou mesmo reencontro com a infância e a natureza – uma espécie de “paraíso perdido” – não se sustenta por muito tempo; pois ainda que seja isso que o narrador busque nele – como de fato acontece –, aquilo com que se depara já não parece se distinguir do mundo urbano de onde ele foge: como escreveu Roberto Schwarz, o local está inteiramente tomado por “um povo – crianças inclusive – organizado e escravizado para a contravenção, siderado por videogames, motocicletas, blusões e tintura para cabelo, além de preparado para negociar com as autoridades”.³⁷ Uma consequência dessa constatação poderia ser a inversão – na verdade um desdobramento – da mesma hipótese. Assim, a única função daquela passagem seria dar lugar a sua negação: não existe nada exterior à “cultura do simulacro”, pois todos os espaços já foram, embora de formas diferentes, incorporados a ela. Mas também essa solução é questionável, não só porque mais adiante outros sinais indicarão que o sítio continuará representando um lugar de exceção, como o próprio trecho citado fornece elementos para outra leitura. E a interpretação que nos parece mais adequada é a de que o sítio – ou sua entrada – constitui sobretudo o limite simbólico do mundo resguardado do protagonista e, principalmente, sua família; ou, ainda – retomando a alegoria do olho mágico –, justamente aquela ou pelo menos a principal “borda” por onde a realidade penetrará progressivamente nesse mundo, revelando-se, afinal, radicalmente instalada em seu interior.

Contribui para essa hipótese a imagem do vale “cercando” o mundo, que remete à circularidade do olho mágico, assim como a sensação de impenetrabilidade e estranheza do lugar. Essa sensação se ampliará ainda mais quando, já no interior do sítio e em meio a uma “claridade dura”, uma “paisagem chapada”, o narrador-protagonista descobrir que não sabe “por onde passar”. Diante disso ele espera pela noite, acreditando que a mesma possa ser uma “brecha”; e quando ela se consuma, “perfeita, sem lua nem estrelas, sem encantos, nada”, penetra-a em direção “ao olho do vale”, onde, quando criança, imaginava que ela nascia. No entanto, logo ele se depara com uma música que o “desnor-teia o tempo inteiro”, na verdade “muitas músicas ocupando todos os espaços, com a substância que a música no escuro tem”, e em seguida chega ao riacho do sítio, onde tem a impressão de sentir “a água absorvendo as músicas”. Parece evidente a configuração dessa passagem, sobretudo a partir desse ponto,

³⁷ “Sopro novo”, op. cit.

como uma “descida ao inferno”; uma descida durante a qual o personagem como que se banhará nas águas de um Aqueronte – aquela música desnorteante –, cruzando em seguida com uma espécie de Cérbero “dividido” em dois ou três – os cães ferozes que o atacam³⁸ – e encontrando, afinal, um Caronte grotesco e algo aviltado – afinal, as porteiras desse inferno que já foi um paraíso estão totalmente escancaradas – em seu papel de guardião: o velho caseiro do sítio, agora a serviço dos bandidos que o invadiram.

Ao mesmo tempo, a densidade opressora que emana do sítio e sua música maligna parece contrapor-se diretamente à atmosfera de afetação e brilho artificial da casa da irmã, o símbolo maior daquele mundo resguardado. E não será essa mesma sinistra massa musical que, após ser “absorvida” pelo riacho como por um buraco-negro – se não pelo próprio protagonista –, é como que convertida, na noite seguinte, no “círculo translúcido da piscina” que “salta do negrume como um antipoço” no fundo da casa da irmã (e, antes disso, na “poça de água preta” saída de um box “sem fundo” que alaga a casa da ex-mulher)? Não por acaso, o céu dessa noite “é o mesmo céu bruto” da noite anterior; não por acaso, a piscina se situa no limite da “baixada” onde começa o horto florestal, que é onde tem início o vendaval que quase põe fim à festa que se desenrolava na mansão (E, 55-57). E não por acaso, o fundo do horto se liga ao morro de onde virão os assaltantes que, devido a um ato do protagonista, violentarão sua irmã.

Como nos versos de “Bom conselho” (1972) –

Eu semeio o vento
Na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade

–, também o “estorvo” parece beber e banhar-se nas forças caóticas da natureza, para em seguida vertê-las em seu caminho; algo, portanto – essa força estranha que o impulsiona –, de certo modo relacionado ao que poderíamos chamar de seu “impulso épico”. Aqui, porém, como se pode perceber, e como analisaremos mais detidamente em outro momento, esse vínculo e esse impulso assumem feições muito mais cindidas e paradoxais.

³⁸ Embora no Inferno dantesco não seja às margens do Aqueronte que o cão Cérbero se encontre, e sim na entrada do terceiro círculo, é como companheiro de Caronte que a imaginação popular costuma concebê-lo, e a idéia de que Chico tenha se valido conscientemente desses dois “personagens” na construção dessa passagem de *Estorvo* parece-me bastante plausível.

2.2. Ação e conflito: simulacro e identidade

As alegrias, as alergias, os afetos
 Os fatos, frases, a simulação
 O país ajoelhado, a morte, o sexo
 A culpa e o olhar de acusação
 O que é tudo isso diante da pólvora?
 (Dessa paixão que se renova)
 (Paralamas do Sucesso, “Pólvora”)

Os sinais que acabamos de indicar, além de outros que comentaremos mais adiante, parecem revelar uma reflexividade, invertida porém direta – mas também, como veremos, altamente *relativa* em sua inversão –, entre o sítio e a casa da irmã. E se, como é evidente, os jogos e conflitos de *Estorvo* não se restringem a essa oposição, talvez se possa dizer que a estratégia de problematização da “cultura do simulacro” no romance se engendra, pelo menos em um nível imediato, a partir dela. Na verdade, aquela passagem em que a casa é obrigada a “se livrar” do ficus que lhe abalava as estruturas já contém o modelo dessa estratégia, que consiste em pôr em choque os elementos dessa “cultura” – naquele caso, a tendência cada vez maior para o fechamento em si mesma contra uma suposta abertura para a natureza – de modo a expor e “ativar” suas contradições internas.

Talvez possamos, nesse ponto, recorrer aos estudos de Milton Santos sobre a cidade moderna para explicitar o que o protagonista de *Estorvo* realiza. Santos distingue dois subsistemas interligados no sistema econômico do tecido urbano moderno, aos quais denomina “circuito superior” e “circuito inferior”. Enquanto aquele “emana diretamente da modernização tecnológica”, este, que é dependente do primeiro – reproduzindo, portanto, sua estrutura –, “é formado de atividades de pequena escala, servindo, principalmente, à população pobre”.³⁹ Se formos “atualizar” essa distinção, que ainda recai sobre uma sociedade de economia calcada na produção industrial, para o contexto de uma sociedade de consumo cindida como é o Brasil contemporâneo, poderemos relacionar o “circuito superior” ao fluxo da mídia, da informação e do consumo formal, e o “circuito inferior” às diversas atividades do mercado informal e da contravenção, entre elas o tráfico de drogas. É entre esses dois subsistemas que o narrador transita: do submundo *high-tech* da produção e do comércio de drogas ao mundo asséptico, ostentoso e resguardado dos shopping centers e

³⁹ SANTOS, Milton. *Pobreza urbana*, São Paulo, Hucitec, 1979.

condomínios fechados; e é no tráfico de objetos e valores que realiza entre eles que, ao mesmo tempo em que revelará suas conexões estruturais, ele provocará uma espécie de curto-circuito em seu funcionamento.

Dai aquela “gravidez diabólica” do protagonista parecer aumentar a cada viagem ao sítio, finalmente se materializando na mala cheia de maconha recebida dos traficantes – a mesma mala que, numa cena imaginada por ele, paira como uma maldição diante do apartamento da mãe (cf. E, 93-95). O principal ato do protagonista – aquele que dará início aos processos catastróficos centrais do romance – também está diretamente ligado a essa mala. E, assim como a integração dos diversos circuitos que compõem o mundo moderno é um dado essencial na análise de Santos, uma das principais consequências desse ato – a saber, o roubo das jóias da irmã e sua posterior venda aos traficantes – será o desvelamento da verdadeira unidade da “cultura do simulacro”, uma unidade muito mais profunda e contraditória do que a forjada pelas imagens.

Uma primeira e inequívoca imagem dessa integração dos circuitos em *Estorvo* surge naquela mesma festa na casa da irmã, quando o narrador constata a presença de

gente de tudo que é jeito; jeito de banqueiro, jeito de playboy, de embaixador, de cantor, de adolescente, de arquiteto, de paisagista, de psicanalista, de bailarina, de juiz, de militar, de estrangeiro, de colunista, de juiz, de filantropia, de ministro, de jogador, de construtor, de economista, de figurinista, de contrabandista, de publicitário, de viciado, de fazendeiro, de literato, de astróloga, de fotógrafo, de cineasta, de político (...). (E, 55)

Uma integração que é evidenciada pela harmonia do fluxo circulatório dos convidados durante a festa:

Posso observar como se comporta um círculo, como se fecha, como se abre, como um círculo se incorpora a outro. Vejo circunferências que se dilatam exageradamente, até que se rompem feito bolhas e dão vida a novas rodas de conversa. Vejo rodas sonolentas, que permanecem rodas pela geometria, não pelo assunto. Tento acompanhar assuntos que saem de uma roda para a outra, e a outra, e a outra, como uma engrenagem. Há instantes em que a festa inteira parece combinar uma pausa, e ouve-se então um acorde da orquestra que toca músicas dançantes no interior da casa. (E, idem)

No entanto, esse fluxo de uma concatenação quase orquestral contrasta vivamente com aquele que anima a macroestrutura do romance. Ele representa, portanto, justamente a tranqüilidade que será rompida pelo movimento do narrador, ou, antes, a falsa tranqüilidade que será desmascarada por esse movimento. Que essa tranqüilidade constitui apenas a superfície das relações que se travam no universo de *Estorvo* é algo muito evidente. Tanto que uma das precondições para que ela se

mantenha, mesmo na superfície, é que permaneça velada, ou seja, que as esferas de atividades de cada circuito – ou pelo menos de algumas supostamente inconciliáveis entre si – aparentem ser dissociadas das demais. Não obstante, a primeira consequência daquele ato do protagonista (o roubo e a venda das jóias) será o desvelamento da base comum sobre a qual assentam essas atividades:

Afinal o ruivo pigarreia para anunciar a fala, e fala olhando para as jóias, com uma voz que eu não esperava tão suave, quase feminina. Diz “a mercadoria é boa”. Ergue um broche, fecha o olho esquerdo e diz “tem jogo”. (E, 70)

Mas é somente algumas páginas adiante, quando é revelada a origem daquela essência maligna provinda do fundo do vale, que esse círculo se fecha:

Nas trilhas regulares entre as bananeiras, foram cultivados arbustos de folhas agudas e tensas, e como que umas espigas marrom-bronzeadas nas extremidades de seus galhos mais altos. Sem se importar com o velho, homens e mulheres descartam as folhas e colhem as inflorescências com suas mãos oblíquas, furtivas. (...) Não calculo quantos sejam, pois andam em grupos e se parecem uns com os outros, todos muito magros e muito flácidos. Viram o rosto quando cruzam comigo, mas dá para notar que têm manchas brancas ou verrugas apinhadas na pele. No relance, vejo que alguns têm falhas na boca, nas orelhas, no nariz, e uma mulher, que nem deve ser velha, parece que em vez de rosto tem uma esponja. Convergem para o camping e enfurnam-se nas barracas, dois a dois. As barracas acionam suas músicas, uma querendo sobrepujar a outra, e o som que emana é insuportável. (E, 80)

É essa maconha, colhida por um “exército escangalhado” de leprosos sob as ordens dos marginais, que o narrador receberá como pagamento pelas jóias da irmã. Estabelece-se aí o “jogo” socialmente mais revelador de *Estorvo*: as jóias, cuja carga simbólica transita entre a idéia de pureza da irmã e a de meros fetiches – elementos, portanto, da “cultura do simulacro” –, revelam-se intercambiáveis com o produto gerado da forma mais sinistra no mundo do crime organizado, de modo que *ambos revelam sua identidade enquanto mercadoria*. É a lógica da mercadoria, da redução de tudo a valor de troca, que, acima da lógica da equivalência geral no universo das imagens, preside à unidade entre essas esferas.

Um questionamento que poderia pôr em xeque essa interpretação é se as jóias autênticas da irmã podem ser incluídas entre os objetos de uma “cultura do simulacro”. Mas as jóias, aqui, nesse mundinho de “novos-ricos”, tornaram-se alheias a sua “nobreza intrínseca” (da mesma forma que a maconha, contra a qual Chico não parece alimentar uma hostilidade particular, ganha, no contexto infernal do romance, um significado bem diferente do sentido “libertário” a que já se vinculou em outros momentos); tornaram-se justamente mero revestimento, meros simulacros, o que se depreende pela futilidade com que são tratadas nas rodas de conversa femininas:

Lembrei-me da conversa na piscina, as mulheres comentando que nesta cidade ninguém é mais louco de andar com jóias. “Na Europa é supernormal”, dizia uma, “inclusive no metrô, usar jóia é supernormal.” (E, 61)

É exatamente essa “contaminação” pela vulgaridade – ou seja, pelo valor de troca –, pressentida pelo narrador-protagonista, que seu jogo de permutações levará às últimas conseqüências.⁴⁰ Note-se que esse jogo central que é a troca das jóias pela maconha, esse ato digamos assim “simbólico” – mas que terá conseqüências bem concretas –, é de uma crueldade sem par. Através dele, o personagem entrega o que sente como mais caro a si mesmo àquilo que identifica com o que há de mais degradado e perverso no mundo – mas a que também se sente paradoxalmente ligado. O resultado será uma espécie de anulação simbólica da irmã: “Quero pensar na minha irmã angustiada, andando no corredor do hotel, mas agora não consigo me lembrar do seu rosto.” (E, 120). Assim como sua própria existência exprime a “disfunção”, o dado patologicamente contraditório no interior de uma classe social que buscou se isolar das contradições “exteriores” – na verdade, é claro, intrínsecas a sua própria práxis –, seu ato exprime o movimento internalizante (embora não apenas) que essa contradição patológica tende a assumir, dirigindo-se para suas esferas domésticas e familiares. Deve-se notar, porém, que em nenhum momento a hostilidade chega a informar diretamente o olhar desse personagem, mesmo porque uma certa “ingenuidade”, por cindida que seja, é inerente à sua condição paradoxal: é, por exemplo, uma espécie de deslumbramento e também de carência infantil que o leva a correr atrás dos meninos para “festejar o velho” após o pequeno e perigoso espetáculo com as motos, gesto seguido, no entanto, pela consciência de sua tolice (E, 31); e quando ele se depara com seus impulsos anulatórios – como no episódio do alagamento da casa da ex-mulher, que comentaremos mais adiante –, sente-

⁴⁰ L. F. G. Soares, que analisa esse jogo com argúcia, embora em outra direção – mas a quem, em todo caso, devemos parte de nossa leitura –, empresta um valor puramente positivo às jóias, associando-as simplesmente à “beleza, leveza e confiabilidade” da irmã, ignorando o paradoxo que elas comportam em seu contexto e na subjetividade do protagonista. (Cf. *Estorvo e outros estorvos*, op. cit., p. 48.) Note-se, a propósito, que o tema das jóias roubadas também está presente na canção “O meu guri”, onde o jovem ladrão, conforme narra sua mãe, “Chega veloz do batente / E traz sempre um presente pra me encabular / Tanta corrente de outro, seu moço / Que haja pescoço pra enfiar”. Aqui, porém, o lirismo a que as jóias se associam não se rompe, não só porque a ingenuidade da mãe se mantém mesmo após a prisão do filho, como também porque nenhuma sombra de perversidade perpassa os atos ou sentimentos deste em relação a ela. A atitude dessa mãe analfabeta, que se deslumbra diante do jornal que traz a foto do filho preso achando que ele “tá rindo” – a mesma impressão que o protagonista de *Estorvo* terá ao ver um rapaz negro sendo levado pela polícia –, também contrasta com a da mãe desse último, a qual, diante do pedido de um repórter para que repita seus lamentos em defesa do filho, não hesita em atendê-lo: enquanto aquela mantém, digamos assim, a autenticidade interior, esta se curva à simulação. Este, aliás, é um dos poucos momentos, mas muito significativo enquanto índice de um anseio de autenticidade, em que o anti-herói de *Estorvo* manifesta alguma piedade diante das contradições humanas que testemunha: “Eu preferia que ela não fizesse aquela cena porque saiu confusa, e vai comprometer mais ainda o filho na televisão.” Cf. E, p. 44-45.

os e tenta rejeitá-los como algo que não pertencesse a si mesmo, sem poder impedir, no entanto, que esses impulsos permaneçam ativos em sua própria linguagem (“Eu não queria desejar uma mulher assim arrebitada” – E, 53). No fim das contas, tudo isso torna mais dramático o movimento ininterrupto de imolações e auto-imolações, numa espécie de engrenagem sacrificial nunca satisfeita e da qual ele próprio é uma das vítimas, em que consiste seu trajeto.

Ao mesmo tempo, a partir do desvelamento do caráter intercambiável dos vários elementos que compõem as diferentes esferas desse mundo unificado pela lógica da mercadoria, diversas passagens do romance podem ser investidas de um significado mais amplo, em que os gestos simulacrizados revelam por trás de si um valor de troca ou um valor de uso degradado. Os movimentos afetados da irmã, por exemplo, ganham contraponto nos da menina do sítio:

Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. (...) E eu me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para tocar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento. Algumas mulheres têm muita consciência dessas coisas. (...) E de repente minha irmã dá meia-volta no topo da escada, tão de repente como se fosse para me surpreender, como se fosse para saber se a estive olhando e como. (E, 19)

Ela me encara, e seu rosto terá no máximo dez anos (...). Mas é de mulher feita o pequeno corpo que caminha, que escolhe cada passo com um critério de corpo, e que portanto caminha mais com orgulho que com direção (...). Agora a menina desce do colchonete, vem andando em pêndulo, aproxima-se devagarinho, essa criança vai querer deitar comigo, ajoelha-se, chega o rosto ao meu, vai me beijar, pensa que estou dormindo, desliza seu hálito sobre meu corpo inteiro, desce ao pé da cama, apanha minha calça e esvazia os bolsos. (E, 29-30)

No primeiro caso, os gestos calculados da personagem se aliam no máximo à sugestão de sedução, e ainda assim vinculada à idéia abstrata do narrador de “apalpar o próprio movimento”. No segundo, porém, eles não só se ligam à idéia do sexo como esta dá lugar ao objetivo financeiro da empreitada.

Outras vezes é a conexão entre violência e espetáculo que ganha uma ampliação hiperbólica nesses jogos alegóricos, aliás de sabor meio naturalista.⁴¹ Assim, por exemplo, os gestos espetacularizados da sobrinha do protagonista, que “transforma as duas mãos em pistola, avança contra mim e quase me fura os olhos” (E, 18), e de seu cunhado, que lhe dá “um soco nas vértebras” num gesto falsamente amigável (E, 57), parecem se espelhar e têm sua própria violência ampliada nos gestos brutais dos traficantes. E se a afetação daquele rapaz de rosto “um pouco bonito demais” que “mantém a fisionomia compenetrada, como um modelo fotográfico” e subitamente, depois de

⁴¹ Recorde-se, por exemplo, o jogo que Zola estabelece, em *Germinal*, entre a caçada do pequeno Jeanlin com seus amigos à coelha Polônia e a caçada humana que os grevistas realizarão no capítulo seguinte.

postar-se diante de um dos “painéis de luz amarela que atraem e fulminam todos os insetos”, pergunta as horas ao protagonista virando-se “num movimento abrupto, jogando para trás os cabelos que lhe caíam na testa” (E, 55-56) – se tais gestos podem parecer algo abstratos, os anéis brilhantes do chefe dos bandidos, que fazem com que seus punhos, “rebatendo o sol da manhã”, pareçam “dois faróis sobressalentes”, equivalem a ameaças, e os adereços e cilindradas de sua moto são proporcionais à sua autoridade (E, 31). Em outra passagem, o cunhado, jogando tênis com a “amiga magrinha” da irmã, e berrando a cada saque “como se tivesse levado um soco no estômago”,

Puxa do bolso do short uma bola (...), lança-a no ar, solta o berro, saca forte e ela cai fora. A magrinha dá um passo à frente, aguardando o segundo saque, mas ele diz “grande bola”, diz “quinze a quinze” e volta à posição inicial. Eu vi muito bem a bola bater dois palmos fora da linha, mas a magrinha não protesta, coça a cabeça e vai se colocar para nova recepção. (E, 115-116)

Também o líder dos traficantes, a certa altura, faz um movimento para “sacar alguma coisa” do casaco, mas, como que para decepção da subjetividade espetacularizada do narrador-protagonista, trata-se apenas de um “relógio antigo tipo cebola”. Seu portador, no entanto, não disfarça sua autoridade sob nenhuma “microfísica do poder”, de modo que o singelo objeto é convincente o bastante para fazer o outro cumprir sua ordem de “sumir do mapa” em cinco minutos (E, 32).

Em resumo, quer sejam aquelas que a subjetividade do narrador cria e com as quais ele “molda”, “espetaculariza” a realidade, ou aquelas que a própria realidade lhe oferece, as imagens de *Estorvo* revelam, nesses jogos reflexivos – ou simplesmente no confronto entre os gestos de seus personagens –, a unidade entre a lógica dos simulacros e as relações de poder que agem por trás dela; e é um embate entre essas duas esferas, só aparentemente distintas, que o olhar do narrador cria a todo momento, ao mesmo tempo que engendra a si próprio. Nesse sentido, a subjetividade desse narrador-protagonista se configura como uma espécie de *prisma alegórico*, o que também significa que ele é alguém cujo “*principium individuationis*” se rompeu totalmente: alguém atravessado por uma gama de imagens e sentidos que se acumulam historicamente no mundo, articulando-os não segundo um princípio de identidade, e sim um princípio de contradição e paradoxo.

Mas será que é apenas aí, nessa instauração de um curto-circuito entre os simulacros, a realidade e suas diversas camadas, que reside o caráter “problemático” desse personagem? Se a resposta for afirmativa, isso significa que Chico Buarque não conseguiu moldar uma representação dos conflitos do sujeito com o mundo contemporâneo que ultrapasse aquelas dimensões “virais” a que se refere Baudrillard. Como veremos, no entanto, o anti-herói anônimo de *Estorvo* também pode ser

visto como uma versão radicalizada, degradada ao extremo, do herói problemático lukacsiano naquela dimensão acentuada por Lucien Goldmann: a de um indivíduo em busca de algo – já que a palavra “valores” pode soar excessiva – mais autêntico em um mundo de valores inautênticos;⁴² e também um indivíduo capaz de fazer vibrar, com a força que o impulsiona em seu trajeto, e ainda que da forma mais distorcida, pelo menos alguns dos acordes profundos desse mundo.

2.3. Catástrofe e natureza: a dimensão “épica” de um anti-herói extremo

Ouvindo a música dos trovões...
(Chico Science e Nação Zumbi,
“Corpo de lama”)

Na escassa bibliografia teórica acerca de *Estorvo*, a dissertação de mestrado de Luiz Felipe Guimarães Soares se destaca por uma ousada interpretação lacaniana de seu protagonista, a partir da qual ele busca uma compreensão do romance que, em suas próprias palavras, se afaste “dos pressupostos da leitura mimética, a partir dos quais seria possível traçar um ‘retrato’ do narrador e de um seu país”. Ao mesmo tempo, essa recusa explícita da dimensão mimética ou referencial do romance (e das narrativas e mesmo da linguagem em geral) procura afirmar uma universalidade que residiria em outros planos, quer seja o da constituição do sujeito, calcada na questão do “desejo”, ou o da linguagem.

Em sua análise, Soares propõe “uma analogia entre a estrutura do discurso do narrador” de *Estorvo* “e a do discurso psicótico” descrita por Lacan. Como sempre ocorre na teoria psicanalítica, também o sujeito psicótico é definido em termos de sua relação com as figuras materna e paterna: no presente caso, o pai não chegaria a ocupar, no imaginário do sujeito, a posição simbólica que lhe é “universalmente” (segundo Soares) destinada. Isso significa que o sujeito não supera a “identificação fusional” com a mãe, aquele estado em que a criança “acredita ser o *falo* da mãe”: não há a renúncia a essa crença em nome da autoridade – do *falo* – do pai, ou seja, este não chega a se configurar como “Pai Simbólico”. A “Lei” (na acepção de Lacan) não é instituída com clareza.⁴³ Em consequência disso, falando em termos vulgares, não haveria o esforço, da parte do indivíduo, no sentido de constituir sua identidade face ao mundo, e, como diz Soares, parafraseando e depois citando Lacan, ocorreria

⁴² GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

⁴³ *Estorvo e outros...*, p. 25-26.

a emergência, na realidade, de uma significação enorme, que não se parece com nada, que não foi simbolizada, e que ameaça todo o edifício simbólico. Toda a simbolização fica comprometida em relação à Lei. Não há um encadeamento simbólico capaz de assegurar “que toda a tela da relação imaginária não torne a enrolar-se a um só tempo, e não desapareça num preto hiante”.⁴⁴

Contrapartida imediata dessa instabilidade do “edifício simbólico” seria o “descontrole do desejo” do narrador, que explicaria as incessantes permutações de significantes e o caráter delirante e catastrófico da narrativa.⁴⁵

Já à primeira vista se pressente o valor e a força dessa hipótese. Não por acaso, a partir dela Soares consegue identificar as principais peculiaridades lingüísticas e estruturais de *Estorvo*. No entanto, a aplicação de uma hipótese generalizante e universalista, sobretudo em um gênero cujo espaço diegético se constrói no embate com a extensividade da história e do mundo – e mais ainda numa obra como *Estorvo*, onde os elementos dessa extensividade temporal e mundana como que se acumulam em cada nicho, inclusive na subjetividade do protagonista –, não pode ser realizada senão de forma mediada pelo conhecimento histórico e sociológico. E o que Soares faz é justamente subtrair ou no mínimo relegar a um plano muito secundário a configuração social interna do romance de Chico Buarque. Assim, por exemplo, a ênfase no caráter apenas aparente da imagem “forte” e “competitiva” com que se revestia o pai do protagonista – um dado que o crítico confina à esfera da psicologia do segundo⁴⁶ –, se não impede Soares de perceber as implicações dessa imagem com a temática do autoritarismo, permite-lhe que se desvencilhe da necessidade de explorá-la, abstraindo-a em sua interpretação psicanalítica. Não que a percepção do fracasso da autoridade paterna seja inexata; mesmo esse dado, porém, não deixa de ter um nível referencial, marcadamente alegórico, relativo à realidade histórica brasileira, inclusive no que diz respeito à preferência materna “por alguém de fora, um estrangeiro”.

Não se trata, aqui, de reivindicar a primazia da “dimensão social” do romance sobre a psicológica. O que ocorre é que a aplicação de uma camisa-de-força teórica a um fenômeno por natureza irreduzível a qualquer teoria como é o objeto estético não pode deixar de produzir seus danos; e, de fato, Soares termina por reduzir o romance de Chico Buarque à mera ilustração de um fenômeno psicanalítico, vendo seu protagonista de forma não mais que *puramente patológica*, suprimindo totalmente sua dimensão ativa. Isso sem falar nas inevitáveis

⁴⁴ Ibid, p. 26-27; a paráfrase e a subsequente citação de Lacan provêm de *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro, Zahar, 1992, respectivamente p. 102 e 107.

⁴⁵ Ibid, p. 29.

⁴⁶ Cf. ibid, p. 28-29.

incongruências. Assim, por exemplo, a idéia de uma simples *manutenção* da “identificação fusional” do narrador com a mãe parece-nos insuficiente para designar essa relação: basta lembrar que esta é marcada por um *estranhamento* tão grande que nenhum contato, seja físico ou verbal, se concretiza entre eles. Num dos episódios em que chega até à porta do apartamento da mãe, o protagonista relembra que chegou a confundir a tampa do caixão de seu pai com essa mesma porta – que agora mantém a mãe enclausurada (E, 93). É difícil não perceber a efetividade da intervenção paterna numa imagem como essa, ou mesmo nessa outra passagem, que o próprio Soares transcreve para em seguida praticamente descartá-la:

Uma noite meu pai foi me buscar na rua, e já desceu impaciente, porque quando chegava queria ver todo mundo lá dentro: “qualquer dia eu entro e passo o ferrolho na porta!” (E, 92)

Não há como deixar de reconhecer o caráter simbólico e a eficácia dessa ameaça paterna no sentido de bloquear o acesso do narrador ao lar, ao “útero materno”, e, ao mesmo tempo, de castrar sua expansão para a vida extensiva, principalmente se nos lembramos que durante todo o livro ele será radicalmente cindido por esses dois impulsos. E se de fato, como veremos mais adiante, o que constitui seu anseio mais profundo é algo que se liga a uma necessidade premente de recolhimento – talvez, mesmo, a uma espécie de desejo de “retorno ao útero” –, isso não o impedirá de depositar diante do apartamento materno, naquela cena a que já nos referimos, a mala repleta da essência maligna do sítio – um episódio que culmina, em sua imaginação, com nada menos que o suicídio da mãe. Desse modo, ainda que um tipo de “identificação fusional” com esta se mantenha – e de fato o “estorvo” revela em vários momentos não realizar uma distinção exata entre o “si mesmo” e o “outro” –, ela é no mínimo fortemente cindida. Além disso, em pelo menos um momento, que é quando comenta a relação do pai com os empregados, o narrador reconhece a autoridade daquele como eficaz:

Meu pai tinha talento para gritar com os empregados; xingava, botava na rua, chamava de volta, despidia de novo, e no seu enterro estavam todos lá. (E, 26)

Uma eficácia que nem de longe ele reconhece em si próprio: “Eu, se disser ‘há quantos anos, meu tio’, pode ser que ofenda, porque é outro idioma.” (E, *idem*) Aliás, quando Soares afirma que “o pai não serviu” para o filho, inverte sutilmente a equação contida nas palavras que ele mesmo sublinha: afinal, foram as roupas do pai que “ficaram grandes” demais para serem herdadas (cf. E, 91). Por outro lado, uma *identificação direta* com o pai se estabelece no momento em que o narrador nos conta que “minha pernas fraquejam quando me levanto bruscamente. (...) Lembro-me do meu pai,

que se queixava de dormências, achava que era cardíaco e fazia check-up todo mês”. Desse modo, também com seu pai o “estorvo” estabelece uma espécie de dúplice relação identitária: de um lado, há uma identificação imediata com os índices da *impotência* paterna, ao passo que quando o peso da *autoridade* do pai é mais forte essa identificação se rompe – algo que evidentemente tem a ver com o caráter negativo do personagem, mas que também aponta, num nível mais alegórico, para uma articulação de *continuidade e descontrole* nas relações de poder históricas e sociais.

Mas esse é um nível de leitura do qual evidentemente Soares se recusa a aproximar-se. E, no entanto, se o questionamento das interpretações de *Estorvo* como mero “retrato do Brasil” é mais do que válido em si mesmo, os pressupostos de que o autor se vale para sustentá-lo parecem no mínimo equivocados. Sobretudo, a correlação entre o gênero romanesco e a idéia de *nacionalidade*, uma de suas bases, revela-se quase sempre muito unilateral. Quando, por exemplo, Soares afirma que “Os leitores (...) se acostumaram a ler romances, e a compará-los, como retratos de países e épocas, como *remédios* para o reforço da estabilidade tranqüilizante das fronteiras nacionais”,⁴⁷ se exime de fazer notar a complexidade dialética que reside no seio da relação – que, evidentemente, não se esgota na mimese – entre ficção e realidade.

Trata-se, em suma, da incompreensão da dialética do particular e do universal que reside na problemática da cultura brasileira em sua relação com o capitalismo mundial – e, numa dimensão mais ampla, de toda criação artística, que não se alça ao universal senão pela via do particular. É o que explica, por exemplo, o espanto do autor com o fato de um crítico norte-americano ter reconhecido “em *Estorvo* ‘uma visão da morte-em-vida espiritual reservada a cidadãos de todas as sociedades pós-industriais’” ao mesmo tempo que assinala que seu narrador “se movimentaria não pelo mundo mas ‘entre dois Brasis’”⁴⁸ – o que ele, Soares, toma por uma “contradição” lógica. Aliás, os pressupostos “desnacionalizantes” do autor – válidos em si mesmo, repetimos, enquanto problematização de leituras redutoras ao meramente nacional, e mesmo da redução da narrativa à mera representação – tornam-se mais frágeis diante de *Benjamim*, onde as marcas de nossos conflitos sociais e históricos são não propriamente mais fortes, mas certamente mais claras que em *Estorvo*. Desnecessário sublinhar que dizer “nossos” não significa dizer “exclusivamente nossos”. Em todo caso, em *Benjamim* se evidencia de forma muito mais transparente o quanto essa dimensão

⁴⁷ *Estorvo e outros estorvos*, op. cit., p. 106; grifo do autor. Aqui, o ponto de partida de Soares é a discussão sobre o papel das técnicas de impressão na formação da idéia de nacionalidade que Benedict Anderson realiza em *Nação e consciência nacional* (tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, Ática, 1989).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 122, os trechos citados e traduzidos por Soares pertencem a G. Howard, “Speaking Desesperanto”, in *New York Times Books Review*. Nova Iorque, 03 de maio de 1993 (anexo a *Estorvo e outros estorvos*, op. cit.).

mimética – e calcada, sim, na apreensão do local e do particular – integra o cerne dos romances de Chico Buarque; não é à toa, aliás, que Soares só o menciona de passagem.

Enfim, ao suprimir de sua abordagem dimensões tão vitais do romance quanto as relações históricas e sociais, ou mesmo os mecanismos de apartamento e simulacrização da realidade, Soares está fadado ao mais grosseiro reducionismo; fadado, em última instância, a trair o projeto estético e político da obra que se propõe a interpretar. Somente a elisão de toda dimensão problematizante do protagonista face à realidade – ou, antes, a visão de uma problematizante vazia, puramente patológica – pode explicar o fato algo espantoso de que Soares tenha extraído de *Estorvo* um programa de “alegre e perigosa afirmação nietzscheana do jogo do mundo”.⁴⁹ Programa este, a julgar pela euforia globalizante do autor,⁵⁰ na verdade muito pouco calcado em Nietzsche, para quem afirmar a vida significava também negar o que a destrói e amesquinha: talvez na *Alegria*, *alegria* caetaneana, que Soares também cita, ele encontre melhor guarida, mas o fato é que da plenitude com que o olhar prismático do eu lírico dessa canção acolhe o mundo quase nada resta no romance de Chico Buarque.

Como veremos, é de outra natureza o tipo de afirmação, ou, em outros termos, a *dimensão da autenticidade* que se deve reconhecer em *Estorvo* e na relação de seu protagonista com o mundo – mas a leitura psicanalítica de Soares ainda pode nos ser útil para começarmos a apreendê-la. Afinal, despida de suas implicações estritamente psicanalíticas – ou seja, desobrigada do compromisso com o “sujeito psicótico” lacaniano – e posta num contexto mais laico, a caracterização do anti-herói de Chico Buarque como um indivíduo que não ultrapassou a “dialética do *ser ou não ser*” (no caso, ser ou não ser o falo da mãe) em direção à “do *ter ou não ter*” (o falo)⁵¹ revela algo de profundo e abrangente a seu respeito. De fato, em diversos momentos nos deparamos com o protagonista anônimo de *Estorvo* manifestando um paradoxal sentimento de anseio pela “essência”, pela “pureza intocada” das coisas, sentimento este quase sempre ligado à figura da irmã. Ele se manifesta, por exemplo, nessa passagem, que já citamos:

Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, e por baixo do peignoir de seda há apenas o movimento. Um movimento que realiza as formas de um corpo, por baixo do peignoir de seda. (E, 19)

⁴⁹ Ibid, p. 168; grifo do autor.

⁵⁰ Cf. ibid, p. 164-165. É este o verdadeiro fundo ideológico do antinacionalismo de Soares, que chega ao extremo de associar as quase sempre irônicas (mas não percebidas como tais) referências à americanização da cultura brasileira nas músicas de Chico ao verso “Não sou brasileiro, não sou estrangeiro” – aliás, igualmente interpretado de forma unilateral em sua “positividade” –, de “Lugar nenhum”, dos Titãs.

⁵¹ Ibid, p. 26

Em outro momento, o personagem relembra um cheiro que, na infância, ele se recusava a associar com o shampoo da irmã – portanto, com algo exterior a ela –, insistindo que ele provinha de sua cabeça – ou seja, que lhe era *intrínseco*:

A lembrança me bate com tanta força que chego a sentir o cheiro da cabeça da minha irmã, que ela dizia que era do cabelo, eu dizia que era da cabeça, porque ela mudava o shampoo e o cheiro continuava o mesmo, e ela dizia que eu confundia tudo (...), mas a verdade é que nunca esqueci, já cheirei a cabeça de outras mulheres e nunca mais senti nada igual. (E, 65)

Em outro, ainda, durante um sono tumultuado, ele sonha com a irmã “debaixo do chuveiro, num banheiro que eu não conhecia, e que seria uma pirâmide forrada de espelhos”, e diz que “numa só mirada” seria possível vê-la “de todos os ângulos”, o que porém “talvez fosse como nada ver” (E, 83). Embora sem dúvida ligada à esfera do desejo, a imagem da irmã surge associada a sentimentos etéreos e, por assim dizer, essencialistas, mas ainda assim plenos de vitalidade. De um certo modo, eles correspondem a uma dimensão “lírica” da subjetividade do narrador-protagonista, emprestando a sua sensibilidade, ainda que da forma mais cindida, algo do encantamento e do anseio de plenitude dos contos de fadas. Mas o verdadeiro caráter paradoxal dessa dimensão se revela não tanto por seu entrelaçamento com o desejo sexual, e sim, sobretudo, pelo sentimento de que a própria pureza encontra-se *corrompida*, como que contaminada pela simulação:

E eu me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento. Algumas mulheres têm muita consciência dessas coisas. Mas têm consciência o tempo inteiro? A qualquer hora do dia? Em qualquer situação? Diante de qualquer um? (E, 19)

Esse segundo momento, em que o próprio desejo do narrador é como que cindido em seu lirismo – embora simultaneamente *reforçado* – pela idéia da dissimulação, só tem significado posto no contexto de uma cultura em que mesmo aquilo que se identifica com as fontes mais primitivas do ser parecem instrumentalizadas, invadidas em sua autonomia e autenticidade. O episódio do roubo das jóias, momento fulcral na catalização dos conflitos, também está diretamente ligado a esse sentimento paradoxal; sentimento que será, na verdade, distendido ao máximo em decorrência desse ato do personagem, já que a ele se seguirá não só a troca das jóias pela maconha como o assalto à mansão por bandidos oriundos da “favela encravada na outra extremidade do horto florestal” (E, 127), o massacre dos vigias e, finalmente, o estupro da irmã, só consumado devido à ausência das jóias. Tudo isso remete ao desejo cindido do narrador, ao mesmo tempo ansioso por alguma pureza e repleto de

impulsos catastróficos, de vontade de anulação e violação. Uma vontade que se volta justamente contra aquilo que lhe é mais caro – afinal, também ligada a uma vontade de autoanulação (“Eu, por mim, levava no vapor o resto da existência” – E, 47) –, e que ele também manifesta a respeito da ex-mulher no momento em que ela se depara com o apartamento alagado:

Só posso olhar o corpo dela se debatendo, o lado esquerdo bem mais que o direito e, olhando aquilo, de repente me vem um forte desejo. Eu mesmo não entendo esse desejo, é contra mim. (...) Eu não queria desejar uma mulher assim arreventada” (E, 52-53)

Mas não basta acentuar o “descontrole” desse desejo; é preciso sublinhar também sua *força* e sua paradoxal “autenticidade”; algo de que, mais uma vez, como já havíamos feito notar a respeito dos heróis de José de Alencar, o vínculo do personagem com a natureza é um índice inequívoco. Adélia Bezerra de Meneses já havia observado a expressão de um vínculo desses em canções de Chico Buarque, apontando em “O que será” uma proposta de “reconciliação do Homem e da Natureza”, numa “exaltação triunfal” do “mundo órfico”, e em “Rosa-dos-ventos” (1969), uma apocalíptica “‘comoção cósmica’ (...), um desencadear dos elementos da *natureza*”.⁵² Vale a pena conferir as duas últimas estrofes dessa canção:

Pois transbordando de flores
A calma dos lagos zangou-se
A rosa-dos-ventos danou-se
O leito dos rios fartou-se
E inundou de água doce
A amargura do mar

.....
Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica
E a multidão vendo atônita
Ainda que tarde
O seu despertar

Já nesses versos se delineia algo próximo ao que ocorre em *Estorvo*. Aqui, no entanto, a catástrofe está ligada, como sublinha Meneses, a um sentido apocalíptico, redentor, cuja força pode conferir um novo rumo à História. No romance, esse sentido apocalíptico não está

⁵² MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, Hucitec, 1982, p. 131-134; grifo da autora.

totalmente ausente, mas tornou-se muito mais paradoxal, e, ao mesmo tempo, muito menos eficaz. Nele, nenhuma doçura é capaz de fazer frente à “amargura do mar”, mas, pelo contrário, mesmo o que se afigura como mais doce e delicado é invadido pela mais implacável amargura e cindido por um sentimento perverso. Não há imagem sublime que não seja tragada pelo turbilhão caótico com que o olhar do narrador apreende o mundo. A própria idéia de “ciclo da vida”, de renovação vital, a que geralmente se ligam as imagens da natureza, dá lugar a um movimento de acúmulo incessante, de catástrofe permanentemente reiterada, algo de que essa breve passagem pode dar uma boa medida: “Eu estava na praia olhando o mar, o mar, o mar vomitando o mar, e agora já não é fácil atravessar de volta a avenida.” Como se vê, não há qualquer dimensão redentora – pelo menos, nenhuma *eficácia* redentora – nessa imagem despida de todo lirismo e que devolve o personagem a seu mundo caótico da forma mais abrupta.

No entanto, essa mesma imagem já revela algo dos acordes obsessivos que constituem uma dimensão importante da “música profunda” do romance; uma música que, como aquele lago escuro, traga todos os sons para dentro de si, e os devolve ao mundo na forma de jorros violentos, disformes e, por vezes, ensurdecadores. E é na força com que se dá esse “regurgitar” que se reconhece algo mais amplo e profundo a que se liga o “estorvo”. Afinal, de um certo modo, também ele é um personagem repleto – mais do que isso, transbordante – de “natureza interior”. A própria forma como suas lembranças se materializam sensorialmente – algo que Soares associa, decerto com razão, ao discurso psicótico –, como no episódio do “cheiro da cabeça” da irmã, atesta isso: e da mesma forma que sua consciência parece comunicar-se de forma direta a seus sentidos, também as forças da natureza se comunicam a seu olhar e a seus atos, quase sempre exprimindo, alimentando ou aliando-se a seus impulsos catastróficos. Assim, por exemplo, numa manhã em que desperta com o rosto inchado devido à agressão de um dos invasores do sítio, ele pressente que “vem por aí um sol rancoroso” (E, 75), e é somente nessa frase que se entrevê seu próprio rancor inconsciente. Curiosamente, essa passagem encontra alguma correspondência nos versos da já citada canção “Carioca”:

O poente na espinha das tuas montanhas
Quase arromba a retina de quem vê

Também aqui – onde talvez a idéia de “arrombamento” não seja gratuita – há uma espécie de lirismo degradado, em que a beleza e a plenitude da natureza se associam à violência. Mas em *Estorvo*, a principal imagem investida dessa duplicidade é a da chuva, ligando-se nostalgicamente às lembranças da infância do protagonista (cf. E, 66) e, ao mesmo tempo, acompanhando os

episódios mais catastróficos, inclusive aquele que desembocará no roubo das jóias. Ela também se faz presente no fim do romance, após a chacina dos traficantes realizada pela polícia, episódio que fecha – ou deveria fechar – a série de ritos catastróficos promovidos ao longo do livro:

Cruzo a cancela, e chega-me um estrondo que não sei se é de trovão ou de tiros ecoando nas vertentes. É possível que sejam as duas coisas. Daí a pouco começa a chover, e a plantação pega fogo. (E, 139)

Naturalmente, a vingatividade presente nessa chuva que põe fogo à plantação de maconha não deixa de ser uma expressão da subjetividade do narrador em seu embate com o mundo; mas é justamente no sentimento de um vínculo com a natureza que essa subjetividade se revela como portadora não só de algo que ela encontra no âmago de seu tempo mas também de algo que o transcende em seus conflitos imediatos, e que portanto não se reduz inteiramente aos sentidos catastróficos que proliferam nele, não obstante ela mesmo os alimente. É nesse sentido que o anti-herói de *Estorvo* ainda mantém algo daquela “referência constitutiva à redenção” do herói problemático ou demoníaco lukacsiano.⁵³ E ainda tal “referência” – cujo fundamento mais íntimo analisaremos no próximo item – já não lhe permita mais do que reiterar e redobrar a catástrofe que ele encontra no mundo; ainda que ela não seja, de fato, mais do que uma “referência”, e ainda assim totalmente inconsciente para ele, nem por isso ela deixa de lhe emprestar algo de uma espécie de força épica, por degradada que seja, que o alimenta nesse embate, e mesmo de lhe conferir, na expressão idealista do jovem Lukács, uma alma maior que esse mundo.

Afinal, nem sempre a ausência ou instabilidade identitária desse personagem diz respeito apenas à sua incapacidade de situar-se no mundo, de fazer-se aceito por este; em alguns momentos, ela também contém elementos de *recusa*, ainda que quase sempre inconsciente, de sua redução à lógica do simulacro e da mercadoria. Quase mas nem sempre inconsciente: é o próprio anti-herói quem reivindica sua dignidade diante das mercadorias, ao sair “passando o dedo nas roupas” da loja em que trabalha a ex-mulher (E, 36).⁵⁴ E quando ele diz, na casa desta, que veste “uma camiseta branca sem publicidade” (E, 53), parece estar remetendo tanto a uma ausência de identidade quanto à recusa de uma falsa identidade. Não é apenas pela imagem dos outros, *mas simultaneamente pela negação delas*, que se configura a “identidade” desse personagem. É o que ocorre, por exemplo, em relação àquele que talvez constitua seu “duplo” mais importante: o amigo que ele não vê a cinco anos, após um afastamento súbito que praticamente coincide com

⁵³ LUKÁCS, Georg. *A teoria...*, op. cit., p. 92.

⁵⁴ Outro exemplo é o já referido trecho da prisão do jovem negro. Cf. n. 40 deste capítulo.

seu casamento, o qual, por sua vez, o leva a viver os próximos quatro anos e meio trancado em casa (cf. E, 39). Como notou Augusto Massi, este é um “ponto crucial do enredo” de *Estorvo*, principalmente para a compreensão da condição de seu protagonista; ponto este que de certo modo se completa com a posterior separação da mulher, após a qual seu ilhamento é forçosamente rompido. Mas se a distância temporal que o separa do amigo é relativa, as marcas de sua relação com ele parecem bastante fortes em seu presente: é aquele quem lhe diz, afinal, que ele tinha “um futuro”, transmitindo-lhe, como legado para esse “futuro”, o “desesperanto” que ele exercitará ao longo de toda a narrativa (cf. E, 41).

Mas se o “estorvo” partilha a visão catastrófica do mundo com esse amigo “dado a premonições”, e que “fazia certas previsões que ele mesmo se assustava e emudecia uma semana” (E, 42), em outro sentido o nega totalmente: em sua afetação e sua retórica artificiais, ou que agora, no tempo da narração, lhe parecem artificiais: pois se antes suas palavras escolhidas com cuidado, ditas com sua voz pausada, e seu tom de voz “tão grave”, eram para ele “revelações”, agora, em sua lembrança, ele ouve “puramente a sua voz, lisa de palavras” (E, *idem*). E quando ele se imagina indo bater à sua porta, suspeita que irá “encontrá-lo igualzinho a cinco anos atrás” e repetindo exatamente os mesmos gestos, porém “um pouco mais baixo do que era”, o que lhe trará um tal estranhamento que ele não saberá “lidar com alguém que me dá a impressão de ser uma cópia do meu amigo” (E, 43). Mais adiante, quando relembrar um daqueles antigos gestos, este lhe “parecerá copiado da minha irmã” (E, 76); e, finalmente, há o jogo de troca que ele cria entre os pés do morto que vê sendo retirado do prédio do amigo (E, 46) com os deste, dos quais não consegue se lembrar “senão refratados dentro da água turva” de sua memória (E, 77): assim, ao esvaziamento simbólico do amigo se segue sua morte simbólica – pois ainda que o protagonista tente evitar a “consumação” dessa última em seus pensamentos, ela sem dúvida se realiza naquele jogo.

É verdade que sobre o próprio narrador-protagonista reverte a suspeita de ser um simulacro; uma suspeita que ele projeta no olhar do mesmo amigo: “talvez ele também desconfie que eu seja uma cópia” (E, 43). Em outro momento, ao ver-se refletido numa vidraça, ele comenta: “Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa.” (E, 101) Porém, a própria *perturbação* com que o “estorvo” se percebe com “a alma canhota” (E, 47) não deixa de ser um índice de negação, o que se explicita em outro jogo especular: o que se estabelece com o sujeito que ele vê pelo olho mágico no início do romance, e que – como observou ainda Augusto Massi – reaparece no final como o delegado que comanda a ação contra os invasores do sítio. Também esse personagem surge envolto em véus sombrios, com o “rosto intumescido pela

lente” (E, 11), e depois, sem que o reconhecimento se estabeleça na subjetividade do narrador (mas não há como saber se esse episódio se passa “antes” ou “depois” do início do romance), associado aos motivos da artificialidade e do simulacro. E, no entanto, o delegado não só convive perfeitamente com sua imagem simulacrizada – *reconhece-se* perfeitamente nela – como parece comprazer-se com ela:

Não lembro se o conheço da televisão, de fotos nos jornais, de capas de revistas, mas sei que se trata de um homem famoso; alguém que as pessoas encontram e olham em dois tempos, porque no primeiro a pele parece falsa, e é a fama.
(...) Segura uma taça de licor azul, que não bebe, e fala como quem dá as cartas, considerando cada um de nós a intervalos precisos. Às vezes também parece dirigir-se a um interlocutor levitante, que descubro ser sua imagem refletida nas vidraças inclinadas. (E, 126)

Ao mesmo tempo, esses e outros jogos não deixam de atestar o quanto a pulsão de morte está por trás de praticamente todas as motivações do anti-herói de *Estorvo*. É Luiz Fernando Soares quem chama a atenção para aquele talvez constitua, quanto a esse aspecto, o mais alegórico desses espelhamentos: o que se dá com o “sujeito magro de camisa quadriculada” que, depois de cruzar por várias vezes com o protagonista no trajeto da cidade ao sítio, o esfaqueia no final do livro (E, 139-140).⁵⁵ É com esse indivíduo reificado – que, como nota Soares, chega a ser designado simplesmente como o “sujeito quadriculado” (E, 24) – que se dá um dos poucos reconhecimentos do anti-herói, que não hesita em se agarrar a ele como num reencontro consigo mesmo, para só então perceber seu engano:

Reconheço o sujeito magro de camisa quadriculada no ponto do ônibus que desce à 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 inteira 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. (E, 140)

Ainda assim, será nesse novo reconhecimento frustrado que ele obterá não o fim de seu percurso, mas, pelo contrário, uma espécie de passaporte para continuá-lo, e, ao mesmo tempo, uma prova ou autenticação – impressa na mesma “camiseta branca sem publicidade” que vestira

⁵⁵ Cf. *Estorvo e outros...*, op. cit., p. 82. Cf. também a passagem em que o narrador, no mesmo trajeto para o sítio, se senta ao lado de um suposto “defunto”, cujo rosto parece segui-lo mesmo após sua descida do ônibus (E, 66-67).

na casa da irmã –, senão de sua identidade, ao menos de sua condição de ser vivente. Nas últimas linhas do romance, o “estorvo” conjectura sobre seus próximos passos:

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 do aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da 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. (E, 141)

2.4. Tempos e contratempos: horizontes e abismos em *Estorvo*

Novos dias, velhos dias, agora tudo se mistura...
(Picassos Falsos, “Rio de Janeiro”)

Num tempo em que qualquer possibilidade de renovação cíclica da vida parece impossível, o passado como que se acumulando em camadas superpostas sobre o presente, o narrador de *Estorvo* faz desse próprio movimento cumulativo sua lógica negadora. Um “tempo cumulativo”: eis a forma mais radical que a temporalidade assume no primeiro romance de Chico Buarque. Uma radicalidade que designa, em primeiro lugar, aquilo que se oculta sob a superfície espacializada do romance, na qual tudo se reduz a simulacro – ou seja, as “camadas profundas” da História, que ao emergir das entranhas da subjetividade do protagonista determinam sua ação catastrófica. Nesse sentido, inclusive, é preciso frisar novamente o caráter relativo e até certo ponto *ilusório* dessa “espacialização” operada no romance: é uma História turva e estagnada na memória de seu anti-herói extremo que transborda em seus gestos e em seu olhar. Esse olhar que incide sobre “o mar, o mar, o mar vomitando o mar” – já a estrutura sintática dessa frase remete a essa configuração do fluxo histórico e temporal no romance – é o mesmo que vê a História como acúmulo de mazelas, de tal modo que as misérias do passado terminam por constituir o tumultuado e saturado solo do presente.

Para além da questão do “herói problemático”, é aqui que se percebe o quanto *Estorvo* constitui de fato uma antiepopéia, e até que ponto ele testemunha a distância das condições existenciais de nosso tempo em relação àquelas em que os poemas épicos foram produzidos. Em Homero – sobretudo na *Odisséia* – é possível reconhecer elementos e materiais narrativos oriundos de diversos períodos da formação histórica e, provavelmente, de diferentes estratos

sociais do mundo grego; e, no entanto, essas diferentes camadas se articulam essencialmente sem contradição – o que, a nível temático, encontra correspondência no motivo da continuidade entre as gerações. As próprias condições de recepção das epopéias variaram histórica e socialmente, mas, seja conduzindo à celebração de um presente vivo ou à rememoração de um tempo já passado, ou mesmo ao aprendizado com os valores desse passado, foi sempre uma relação positiva com os fundamentos do mundo que elas exprimiram, pelo menos até o momento em que esses fundamentos começaram a ganhar nova configuração ideológica. Também o primeiro romance de Chico Buarque, um constructo produzido em condições históricas, sociais e subjetivas bastante específicas, compõe-se, num certo sentido, de camadas históricas diversas, embora “articuladas” conscientemente pela práxis do escritor. E, como de certo modo também ocorre na epopéia, aqui *tudo se presentifica*.

Isso se dá, em primeiro lugar, no nível do discurso: em *Estorvo*, o tempo da narrativa corresponde ao tempo da narração, e tanto as lembranças do protagonista quanto suas cogitações sobre o futuro se materializam com tal força que de certo modo se integram a ele. O episódio em que o narrador imagina a morte da mãe após ter deixado a mala com maconha em frente a seu apartamento é mais do que exemplar nesse sentido. A digressão tem início com a formulação de uma hipótese: “Vamos que mamãe não abra a porta hoje.” Mas essa hipótese se desdobra em fatos imaginados que se avolumam com uma coerência interna que lhes confere uma espécie realidade na subjetividade do narrador, e, portanto, na própria narrativa. O desvio sutil com que o centro da digressão se desloca da mala para o suicídio da mãe e seus detalhes particulares (o cheiro de gás, a chegada de bombeiros e policiais), além da forma como o olhar do narrador se cola à perspectiva dos “personagens” que integram sua digressão – já aqui tornada uma espécie de “projeção”, no sentido fílmico mesmo –, contribuem para essa impressão de realidade:

Um sargento obeso se lançará contra a porta, caindo com ela sobre a pia, e o major saltará por cima do sargento, empunhando uma machadinha. Depois dos vidros partidos, bombeiros e policiais quedarão a um tempo no vão da porta, todos olhando na mesma direção, sendo impossível para o porteiro ver o que eles vêem na banheira. (E, 95)

Assim, quando a mala torna a reaparecer ao fim do episódio, já é inteiramente incorporada a essa realidade reconfigurada:

A mala que restaria inocente, inodora, fora do caminho e de cogitação, será exposta na sala por um policial, e seu conteúdo revolidado na presença do inspetor e dos bombeiros. O odor dasabafado apagará os vestígios de gás no apartamento. (E, *idem*)

Como diz a respeito de seu amigo de cinco anos atrás, o “estorvo” tem “o tempo dentro”, mas não está propriamente, como ele, separado dos outros “por camadas de tempo” (E, 42). Como observou Augusto Massi, há uma espécie de dialética entre “o lado de dentro e o lado de fora” em todos os níveis do romance, inclusive na subjetividade do protagonista. Assim, enquanto aquele personagem mantém seu “tempo interior” como que recoberto e resguardado por diferentes vernizes, às vezes de silêncio e outras de afetação – mesmo sua “explosão revolucionária” no episódio do rompimento é claramente retórica e artificial (cf. E, 77-78) –, este como que se deixa invadir pelos diversos “tempos” do mundo e faz transbordar no presente as camadas de tempo, as obsessões com o futuro e com o passado, acumuladas dentro de si mesmo, gerando com isso – ainda que apenas imaginariamente, o que nem sempre é o caso – uma espécie de reação em cadeia. Às vezes, no estabelecimento de uma relação identitária plena, como a que se dá com a vaca que parece perguntar-lhe com toda a simpatia “‘e aí?’, ou ‘como é que é?’”, ele como que se liberta desse tempo saturado: “Mas foi um tempo que não me pesou esperar, talvez por eu ter esperado com o tempo da vaca.” (E, 68) De um modo geral, porém, é de formas nada harmoniosas que se entrecruzam as camadas e os fluxos temporais em sua subjetividade.

Isso se reforça no outro nível em que aquela “presentificação” ocorre no romance, e que não é outro senão, mais uma vez, o nível da alegoria. Nesse nível, aquele entrecruzamento assume basicamente três formas: a primeira é a do passado conspurcado pelo presente, reconhecível na situação do sítio – sua deterioração de paraíso em inferno – e, numa imagem mais particularizada, do velho caseiro (que integra o campo simbólico do passado não só por sua idade, mas também por se ligar à situação anterior do sítio) tornado grotesco pela tintura nos cabelos, que, “à parte as raízes brancas, parecem ter mergulhado num balde de asfalto” (E, 26); mais adiante, reforçando essa imagem, o velho surgirá com os cabelos cobertos por uma “touca de plástico” e “recém-tingidos de acaju” (E, 71). Mas é também um episódio envolvendo o velho um dos momentos em que se manifesta a segunda forma assumida pela dialética temporal em *Estorvo*, e que é a contrapartida imediata daquela: a do passado assombrando o presente. Numa passagem pouco posterior à última citada, o narrador se depara com a seguinte cena:

O velho está com o pau duro na mão. A neta sorri para o pau duro do avô. É um pau íntegro, rosado, lúcido, que me parece incompatível com aquela mão toda venosa. Não parece o pau do velho, é mais o pau do blusão de náilon cheio de logotipos que o velho veste. (E, 81-82)

O fato de alguns elementos presentes no trecho anterior – o da tintura acaju –, como a blusa de náilon do velho, que antes cobria seu rosto, e sobretudo a “enorme colher de pau” que a neta usava com certa malícia para fazer uma sopa, serem direta ou indiretamente retomados neste parece acentuar seu caráter marcadamente delirante (apesar de tudo, ainda são possíveis algumas distinções, embora relativas, quanto a isso) e portanto fortemente simbólico para a subjetividade do protagonista. Foi ainda Augusto Massi quem primeiramente observou o jogo que essa passagem estabelece com uma outra, a que de fato ela parece ligar-se diretamente: nesta, o narrador tenta urinar, mas “o líquido arde e se recusa a extravasar”; algo o inibe, “como se a mão que segura o pau não me pertencesse”, e depois, quando ele recupera a “consciência” e o controle da mão, a sensação se inverte: “é como se eu manipulasse o pau de um estranho à minha frente” (E, 125). É inegável que nesse jogo o passado surge de forma vampiresca em relação ao presente, como que subtraindo sua vitalidade.

Essa relação opressiva com o passado também se dá naquelas situações em que o narrador parece diminuído diante da autoridade do pai. Mas a relação com este, como já observamos, também se dá no sentido de uma herança de suas fraquezas; e aqui já transitamos para a terceira forma daquela dialética, qual seja, a da *continuidade* das mazelas do passado no presente. Ela também se verifica na brutalidade dos bandidos e policiais, que “atualiza” o autoritarismo do período militar, e também nas imagens que parecem repor nesses dois níveis histórico-temporais a lógica do escravismo: o exército de leprosos e o próprio caseiro escravizados pelos bandidos do sítio; o velho porteiro do prédio da mãe, comparado a um “escravo de cinema” (E, 92), e depois a um “boneco de corda” (E, 99); o próprio paternalismo racista e autoritário do pai do narrador, que convencera esse mesmo porteiro de que “crioulo não tem signo” (E, 92).

De um certo modo, essa última situação cristaliza as duas anteriores, permitindo ver a dialética histórico-temporal de *Estorvo* naqueles termos, que já apontamos, de um processo de continuidade e descontrole, ou continuidade e decadência. Assim, bem ao contrário do que ocorre na epopéia, não é sem conflito que as diferentes camadas temporais que formam o romance de Chico Buarque convivem entre si. Numa radicalização das mais extremas das relações paradoxais do romance com as formas épicas, elas parecem *soterrar-se*, mútua e desordenadamente, e sua continuidade nada tem de harmoniosa: trata-se, antes, da auto-repetição de um mundo infernal, fantasmagórico e simulacrizado, o que naturalmente atesta o quanto seus fundamentos existenciais e

ideológicos tornaram-se ilegítimos; um mundo onde o presente tenta soterrar o passado ao mesmo tempo que é assombrado por ele. Nesse sentido, o “agora chega” que o narrador ouvira de sua sobrinha no início do livro, e que mais de uma vez ele pensa em enunciar, talvez seja sua única mensagem para esse mundo, nesse romance de uma incomunicabilidade quase absoluta. Finalmente pronunciadas, após o massacre dos traficantes no fim do livro – mas com voz tão débil que ele mesmo mal a escuta (E, 139) –, essas palavras já não assinalam, como para a menina, apenas o fim de um “jogo”, mas exprimem a exaustão de um tempo obsessivo cujo fardo ele carrega e distribui em seu caminho, e que ainda assim é insuficiente para interrompê-lo.

Uma outra chave para interpretar o protagonista de *Estorvo* – aliás, explorada em uma resenha crítica alemã recolhida e comentada por Luiz Felipe Soares⁵⁶ – pode ser vê-lo como uma versão, também aqui degradada ao extremo, do malandro na linha do Leonardo das *Memórias de um sargento de milícias* na leitura de Antonio Candido. Pois a estranha e cindida “ingenuidade” do anti-herói de Chico Buarque comporta não só uma forma até obsessiva de consciência como também uma certa “malícia”, embora esta permaneça a meio caminho, travada pela impotência e talvez por um sentimento que em *Benjamim* será uma das motivações profundas do enredo: o da má consciência histórica e social. Mas a principal característica que o anti-herói de Chico Buarque partilha com o personagem de Manuel Antônio de Almeida é o trânsito pelos círculos da ordem e da desordem; círculos estes que são igualmente intercambiáveis em ambos os romances – embora, naturalmente, com resultados bastante diferentes: é através do conluio com um dos líderes da quadrilha alojada no sítio, o ex-pugilista, que o delegado forja a armadilha que levará à prisão e, em seguida, ao fuzilamento dos demais bandidos, sob a alegação, provavelmente falsa, de que eles “tentaram a fuga” (E, 138). Portanto, não é de modo algum em compasso de *allegro vivace* que o “estorvo” exprime sua relação com o mundo; e de modo algum ele permanecerá imune aos mecanismos de repressão com que se defrontar, mas estes o cindirão no âmago de sua subjetividade – onde, a bem da verdade, já se encontram enraizados.

É claro que as diferenças entre esses dois romances não podem ser absolutizadas enquanto expressões existenciais de cada época; elas também dizem respeito a questões mais elementares, embora não menos complexas, como a visão de mundo particular dos autores e seus registros estilísticos praticamente opostos. Ainda assim, se eles forem vistos como expressões ou explorações particulares dos *horizontes de possibilidades* de cada período, a comparação não

⁵⁶ BRUNN, Albert von. “Der Tod des Malandro”, in *Estorvo e outros...*, op. cit. Soares comenta o texto de Brunn, publicado de às páginas 119 e 120 de sua dissertação.

deixa de ter seu interesse. E este se torna tanto maior quanto se percebe que mesmo o livro de Almeida não deixa de conter uma certa sensibilidade para as marcas de um mundo em desagregação – ou fadado a uma grotesca aliança de decadência e progresso –, visível, por exemplo, na descrição do veículo destinado a conduzir Luisinha e José Manuel ao altar:

A carruagem era formidável, um monstruoso maquinismo de couro, balançando-se pesadamente sobre quatro desmesuradas rodas. Não parecia coisa muito nova; e com mais dez anos de vida poderia muito bem entrar no número dos restos infelizes do terremoto, de que fala o poeta. (MS, 100)⁵⁷

Quando não um sutil espírito apocalíptico, que se manifesta no episódio da crise de ciúmes de Vidinha, descrita como “um temporal que só terá semelhante no que há de preceder ao aniquilamento do globo” (MS, 109). E não falta a Almeida um sentimento do tempo como repetição de mazelas, ou do passado assombrando o presente: que se recordem, por exemplo, os reiterados deboches sobre a transmissão dos defeitos de Leonardo-Pataca para o filho e as genealogias familiares dos personagens. Sem falar naquela justificativa que o mestre-de-reza dá aos seus hábitos fofos – “Meus pais eram Algarves, e eu não quero desmentir a minha paternidade” –, e mais ainda na resposta que lhe dá a comadre: “Então já sei que hoje desenterram-se mortos e enterram-se vivos” (MS, 91). A própria forma como o narrador se reporta ao passado não muito distante em que se passa a história (“naquele tempo...”), enfatizando contrastes quase sempre insignificantes, talvez constitua o sarro mais sutil que ele dedica a sua própria época.

Nesse sentido, pode-se dizer que ambas as obras constituem gestos até certo ponto similares, na medida em que contêm algo de uma liberdade extrema, uma espécie de *desrecalque* face ao mundo. Mas a própria possibilidade de distanciamento temporal, da qual se vale o narrador de Almeida, criando um contraste entre duas épocas que por assim dizer se avaliam mutuamente – sem falar na propensão francamente conciliatória, para a qual contribui um certo lirismo ingênuo –, já marca uma diferença fundamental em relação a *Estorvo*, cujo narrador está radical e fatalmente mergulhado no turbilhão de seu tempo – onde, por sua vez, todos os outros tempos se confundem –, e, mais ainda, sem a menor possibilidade de compreendê-lo, lendo-o como a um “relógio digital enguiçado, os números inacabados parecendo estranho alfabeto” (E, 99). Em *Estorvo*, portanto, não só toda tentativa de evasão ou transfiguração lírica ou mesmo jocosa está fadada ao fracasso mais doloroso – pois a forma como o sentimento infernal do

⁵⁷ Note-se que a descrição, longe de ser gratuita, se articula perfeitamente à cena, em que a ingênua mocinha é entregue algo sordidamente ao canastrão maduro e oportunista, que aliás não irá durar muito tempo.

mundo invade e destrói o encantamento do sonho é mais paradoxal do que nunca –, como a vingatividade se tornou imperiosa, obsedante. Se no romance de Almeida mesmo nas horas aflitivas há sempre algum “tempo a ganhar” (MS, 94), no de Chico Buarque já quase não há, como naquela canção de Julinho da Adelaide, nenhum “tempo após um contratempo”.

Assim, se a possibilidade de acomodação e conciliação social já era algo bastante problemático para a vasta gama de personagens que deram continuidade à “tradição” de uma “dialética da malandragem” em nossa literatura, em *Estorvo* isso é levado a tal extremo que ela se torna uma verdadeira “dialética do desespero”, tanto mais aguda quanto inconsciente para seu narrador-protagonista. Tanto a expansão na vida mundana quanto o recolhimento na ordem doméstica revelam-se impossíveis para ele. E é interessante notar que, apesar de algumas vezes esse personagem manifestar uma espécie de prazer anestésico na experiência da “circulação pura” – por exemplo, ao sair da festa na casa da irmã com os empregados do *buffet*, tomando com eles uma kombi que “dá voltas sem rumo pela cidade” e da qual ele é o último a sair (E, 62) –, é aquele segundo impulso que corresponde a sua natureza mais íntima. Isso se evidencia na passagem em que o narrador resume os “quatro anos e meio” vividos com a ex-mulher. Não se adaptando a nenhum emprego, ele passa a cuidar da casa, enquanto a mulher se afirma profissionalmente:

Eu esperava por ela em casa. Habituei-me sem ela em casa, andava nu, cantava. Mudava a arrumação da sala, planejava empapelar as paredes. Já gostava mais da casa sem minha mulher. Sozinho em casa eu tinha mais espaço para pensar na minha mulher, e era nela fora de casa que eu mais pensava.

(...) Um dia ela propôs a separação. Eu entendi e disse que ia continuar pensando nela do mesmo jeito, a vida inteira. Já deixar a casa foi mais difícil. Eu não sabia como me lembrar da casa. Era dentro da casa que eu gostava da casa, sem pensar. (E, 39-40)

Note-se que os impulsos do personagem não se anulam, mas, pelo contrário, são como que acolhidos pela casa, ainda que isso signifique sua exclusão do convívio humano. Em todo caso, esse instinto de recolhimento também se manifesta na relação do protagonista com aquele elemento através do qual talvez ele mantenha seu vínculo mais profundo, não com o mundo, ou mesmo propriamente com a natureza, mas com o cosmos: a noite. No final do livro, após o massacre dos bandidos, ele se encosta a uma “pedra redonda onde eu gostava de ficar quando era pequeno”, e rememora:

Lembro que nos fins de tarde eu convidava minha irmã para galgar a pedra, e ela sempre dizia “já vou”, mandava-me ir na frente e esperar sentado. Então eu passava a noite sozinho ali em cima, tendo aprendido que a noite é superior ao dia. E que quando amanhece, não é o dia que nasce no horizonte, é a noite que se recolhe no fundo do vale. (E, 139)

A essa passagem se liga aquela bem anterior, da primeira chegada ao sítio, quando ele observa que “a noite começa a nascer lá embaixo, no fundo do vale”:

Ainda há sol no alto das montanhas, e a noite vem subindo pelas vertentes como um óleo. Sento-me na pedra redonda onde eu me sentava quando era pequeno, quando pensava que a noite primeiro enchia o vale, e depois é que transbordava para o céu. (E, 25)

Note-se que também esse trecho contém uma imagem da “estrutura transbordante” que informa a relação do narrador com o mundo. Nessas passagens, porém, tal relação é de natureza muito diferente do sentido catastrófico que geralmente a caracteriza; o próprio movimento do protagonista, na cena que dá continuidade à anterior, tem outro ritmo sob a noite:

Andei sem pressa grande parte do caminho de barro, o rosto para o alto, orgulhoso de tomar chuva. Forço a marcha quando noto que amanheceu. (E, 139)

Também o registro estilístico se torna mais elevado naqueles dois trechos: é evidente o tom lírico, com algo de uma oração dirigida ao fundo do vale, com que eles são compostos. E é justamente a esse “fundo” que o narrador quer chegar quando desce da pedra:

Há uma luzinha intermitente na casa principal do sítio, mas não preciso dela para chegar ao fundo do vale, onde eu pensava que nascia a noite. (E, idem)

Assim, para além dos limites do sítio, há ainda um outro “lado de fora”, onde o personagem entrevê algo de ainda mais essencial que as próprias imagens da infância. E, não obstante, também esse “tempo profundo” está, senão conspurcado, pelo menos obstruído pelos frutos de um tempo histórico sentido como inautêntico e infernal. Os cães, as barracas com sua música desnorante e sobretudo as bananeiras impedirão o acesso do “estorvo” ao fundo do vale; bananeiras estas que por sua vez não constituem senão um disfarce, um simulacro para algo cuja “essência é outra” (E, 86), ou seja, a maconha que ele carregará em seu trajeto catastrófico. Desse modo, a própria noite ganhará uma certa carga catastrófica, revestindo-se do “céu bruto” de onde desaba o temporal sobre a festa na mansão da irmã: em seu transbordar sobre o mundo, o “tempo profundo” do protagonista não poderá deixar de trazer consigo as misérias da História.

Retomando nossa aproximação com as *Memórias de um sargento de milícias*, não deixa de ser interessante notar que tanto o personagem de Almeida quanto o de Chico são seres fundamentalmente noturnos, o que sem dúvida se relaciona a sua pouca familiaridade com o universo da ordem (no sentido mais amplo da ordem social). Para Leonardo, porém, a noite assume

um caráter expansivo, e o espetáculo da lua cheia e mesmo dos fogos de artifício a tornam mais plena, enquanto o “estorvo” busca nela o recolhimento, e apenas o silêncio e a escuridão completa constituem um abrigo para ele. Isso demarca bem a disposição profunda de seu espírito em relação ao mundo, que não é outra senão a da mais radical negação; uma negação que incide sobre quaisquer horizontes da vida extensiva, e que só se aplaca no sonho de um salto abismal para o transcendente. Mas note-se que esse sonho não constitui puro niilismo: por negativo que seja, ele é o sonho de algo indefinível onde o tempo obsessivo dá lugar a uma dialética mais plena de “noite e dia”. Algo que de certo modo se liga àquela essência que o personagem pressente sob o breu dos cabelos da irmã, assim como em suas jóias, que ele toca na escuridão do quarto com um sentimento que, embora ligado ao desejo e mesmo cindido por sua peculiar vontade de violação, é – ao contrário do que julga Luiz Fernando Soares⁵⁸ – irredutível à esfera da sexualidade:

Em mostruário ou em corpo de mulher, minha vista pode não discernir a jóia nobre. Mas havia como que uma transpiração naquelas pedras, e minha mão logo captou sua natureza. (E, 60)

O fato, porém, é que a esse narrador-protagonista está vedada qualquer possibilidade de recolhimento ou retorno mítico, mesmo que esses anseios se confundam com um anseio pela morte. O “estorvo” está como que condenado ao embate com o mundo, do qual nem mesmo o sono pode livrá-lo. Quando pode adormecer, seus sonhos são implacavelmente tomados pela mesma realidade aterradora que o oprime. Mesmo alheio ao mundo do trabalho, ele é um daqueles “escravos da luz sem misericórdia” de que fala Robert Kurz no título de um de seus artigos;⁵⁹ escravo de uma luminosidade não só absolutista (“Está para anoitecer, e os refletores acendem-se sozinhos” – E, 155) como já privada de qualquer conteúdo que não sejam a instrumentalização e a espetacularização anulatórias, e à qual a subjetividade do herói (se for possível ao menos uma vez conceder-lhe esse termo), não podendo alcançar a liberdade do desatino carnavalesco daquela outra “personagem” do autor, responde com uma espécie de desregulagem obsessiva.

A tudo isso se articula uma particularidade das mais significativas de *Estorvo*: sua completa ausência de qualquer ironia distanciatória. Aqui, novamente como em *Angústia* – na verdade de forma bem mais radical, pois não há qualquer distância temporal em relação aos fatos

⁵⁸ Cf. *Estorvo e outros...*, op. cit., p. 45-46.

⁵⁹ KURZ, Roberto. “Escravos da luz sem misericórdia”, in *Folha de São Paulo, Caderno Mais!* Tradução de José Marcos Macedo, São Paulo, 12 de janeiro de 1997.

narrados –, ou como no livro de Remarque – cujo narrador-protagonista, no entanto, ainda pode ao menos refletir sobre o mundo infernal em que se encontra –, foram abolidas todas as reservas do sujeito diante do mundo, em cujos mecanismos de anulação o mergulho é completo. O tipo de ironia presente na condição desse olhar simulacrizado que se vê implacavelmente jogado no mundo é por demais cruel para ser definida como distanciatória; ela é fruto talvez, aí sim, da ironia feroz – uma ferocidade verdadeiramente dantesca – de um demiurgo irado com o mundo, e que a ele envia seu filho a um tempo dileto e bastardo, mistura de anjo rebelde – mas também exterminador – e vítima sacrificial: reflexo, talvez, de seu *dáimon* ou alter-ego mais sombrio: “a mera contraface, a face obscura” – mas também a mais sedenta de luz, de uma *outra* luz, na escuridão do calabouço. Afinal, também de camadas que preexistem à História se compõem as dimensões temporais que se acumulam nesse romance. Por isso, se os impulsos de morte obsedam o “estorvo”, em nenhum momento esgotam seu paradoxal impulso vital, nem deixam eles próprios de conter um anseio de plenitude e o sentimento de um vínculo com um tempo mais amplo que o dos conflitos mundanos. E é na conjunção de tudo isso que podemos entrever, soterrada sob todos os escombros que o olhar catastrófico do narrador acumula em seu contato com o mundo, uma não menos paradoxal piedade pelo universo humano a que ele dá forma: pois mesmo quando ele opera a mais terrível *deformação* da realidade, é sempre algo para além dos simulacros – não raro a cisão e a tristeza ocultas nos próprios gestos simulacrizados – o que ele traz à tona.

De qualquer forma, *Estorvo* não é de modo algum uma resposta absoluta às condições existenciais de seu – de nosso – tempo, inclusive no interior da “práxis romanesca” de Chico Buarque. A mesma deterioração dos fundamentos existenciais na qual o “estorvo” braceja como num naufrágio permanente será, em *Benjamim*, o ponto de partida para um percurso cujo “condutor” e passageiro, embora tampouco destinado a qualquer porto seguro, ao menos se detém com mais cuidado a cada ancoragem. Como no primeiro romance, também no segundo nenhum “tempo profundo” poderá vir à tona sem trazer consigo as camadas da História que se depositam sobre ele; mas se em *Estorvo* esse tempo, ao transbordar para o mundo, mais devasta do que amplia os seus horizontes, em *Benjamim* ele ganhará outras dimensões, e, transmutado num certo “tempo da pedra”,⁶⁰ se refletirá de outras formas sobre a vida.

⁶⁰ A expressão é de Alexandre Faria, que a utiliza – num sentido que comentaremos adiante – em sua leitura de *Benjamim*. Cf. *Literatura de subtração...*, op. cit., p. 98-101.

3. *Benjamim* e o fluxo dialógico

Vejo longos caminhos
 Pelas imagens do seu rosto
 Confundir muitos caminhos
 Belas imagens do seu rosto
 (Picassos Falsos, “Wolverine”)

Publicado em 1995 – quatro anos, portanto, após *Estorvo* –, *Benjamim*⁶¹ recebeu um acolhimento bem menos caloroso que o primeiro romance de Chico Buarque. Sobretudo, à exceção de um ensaio de José Paulo Paes, nenhum dos artigos publicados na imprensa primou por um esforço analítico mais profundo. Diogo Mainardi, ao final de seu breve e ferino texto, chegou a escrever, com uma ironia que no fim das contas não deixa de reverter sobre si mesmo: “Pode ser que eu não tenha entendido alguma passagem. Pode ser que o livro possua uma mensagem secreta que não consegui entender”.⁶² De um modo geral, *Benjamim*, livro de estrutura – pelo menos aparentemente – mais convencional e com problemas mais facilmente identificáveis do que *Estorvo*, parece ter representado uma espécie de anticlímax em relação às expectativas quanto ao “romancista Chico Buarque”, abrindo, de certo modo, o flanco do escritor para críticas vorazes como as de Mainardi e Wilson Martins. Não é de se estranhar, desse modo, que também a linha de continuidade entre os dois romances, e, nela, a significação de *Benjamim* face a *Estorvo*, tenha passado praticamente despercebida por esses críticos, assim como aquela entre as canções e os romances do autor. Mesmo uma recepção um pouco mais cuidadosa, como a de Marcelo Coelho – uma das poucas que tenta articular os dois romances, traçando alguns paralelos entre eles – atém-se a elementos que, embora significativos, são interpretados quase sempre de forma muito unilateral. É o caso da utilização de “nomes estranhos” nos dois livros. Segundo o crítico, isso adviria de “uma amargura em Chico Buarque, que não reconhece mais no ‘povo’ aquele ‘povo’ com que se solidarizava politicamente”⁶³ – o que, se tem algo de verdadeiro, evidentemente não é tão simples assim. Quanto à maior clareza e fluência do enredo, Coelho, que havia reclamado da obscuridade de *Estorvo*, a atribui a uma tentativa do autor de superar o que ele próprio – o crítico – considerava as “dificuldades” do primeiro livro. Em sua avaliação geral, portanto, *Benjamim*, em comparação com *Estorvo*, ganharia no estilo,

⁶¹ BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. Daqui em diante referido por B.

⁶² “Roleta russa...”, op. cit.

⁶³ “*Estorvo*”, op. cit.

permaneceria na mesma quanto à “frieza” em relação ao destino dos personagens e perderia ao se sustentar excessivamente em uma “trama policial”, “à Rubem Fonseca”.

Alguns desses e ainda outros pontos levantados por Marcelo Coelho são de inegável importância, mas a interpretação que o crítico lhes confere é no mínimo limitada. José Paulo Paes, quando busca recuperar aspectos como o caráter delirante da narrativa, reaproximando-a num nível mais formal de *Estorvo*, fornece uma chave imprescindível para uma compreensão mais acurada de *Benjamim*.⁶⁴ de fato, sua linearidade e convencionalidade estrutural são em larga medida apenas aparentes. Já daí se depreende que a linha de continuidade do primeiro para o segundo romance é mais sólida do que uma leitura ligeira pode levar a supor. Ela também se dá num plano mais conteudístico: também aqui, por exemplo, a “redução do ser à imagem” é um dos temas recorrentes. Após uma visita meio forçada a uma agência de publicidade, para a qual, como tantas vezes ocorre com o protagonista de *Estorvo*, mais fora conduzida do que se dirigira, e em que participara de uma sessão de fotos da qual saíra vestindo uma túnica de seda ao invés de suas próprias roupas, a jovem Ariela Masé – uma das personagens centrais – “faz parar um táxi num gesto que é da túnica, mais do que seu” (B, 130). No episódio em que Ariela rompe com seu amante Zorza, seus gestos se confundem com os da personagem de um filme na TV; ao final da seqüência, ela se vira “como se fosse a atriz acidentada que saltasse da tela, o rosto intumescido e encharcado de lágrimas” (B, 67). Como em *Estorvo*, também aqui as luzes podem estar associadas tanto ao espetáculo quanto à violência e aos mecanismos de anulação: naquele mesmo episódio que se sucede à sessão de fotos, Ariela imagina que um vigia “irá sujeitá-la, com legítima truculência, a trocar de roupa diante dos faróis” (B, 130). Finalmente, mais uma vez há a questão da ausência ou perda da identidade, embora raramente com a mesma dramaticidade do primeiro romance. O “neomalandro” e candidato a deputado Aliandro Esgarate chega a mudar seu nome para Alyandro Sgaratti, como “resultado de consultas a uma numeróloga” (B, 73); e também aqui o protagonista, o maduro e já quase aposentado modelo fotográfico Benjamim Zambraia – cuja expectativa de vida ele mesmo projeta (e reduz pouco a pouco) de acordo com um depósito bancário em barras de ouro –, tem algo de anônimo:

(...) as pessoas mais sérias desconfiavam de um cidadão assim onipresente, que ostentava saúde, fortuna, simpatia, e não tinha nome. O próprio Benjamim sentia-se ludibriado por aquela glória crescente, que tornava a cada dia mais profundo o seu anonimato. (B, 39)

⁶⁴ PAES, José Paulo. “O olhar hiper-realista” *Folha de São Paulo, Mais!* 31 de dezembro de 1995, transcrito em *Estorvo e outros estorvos*, op. cit. Em entrevista a Antonio Augusto, o próprio Chico afirma que a trama de *Benjamim* deriva de uma “linha mestra onírica” (Cf. “Quero passar um mês dormindo”, op. cit.)

Aqui, porém, uma outra temática não só se articulará como, de certo modo, se sobreporá a estas (a simulacrização e a mercantilização da existência, as formas de anulação e a perda da identidade): a da História. Não que a matéria histórica, ou seja, os *processos históricos*, estejam ausentes de *Estorvo*: como vimos, é bem o contrário o que ocorre. Nesse primeiro romance, no entanto, eles se tornam algo indistintos em sua subordinação à lógica delirante e catastrófica do olhar do narrador. Em *Benjamim*, sem deixar de se vincularem a um olhar que também contém elementos delirantes e catastróficos, eles chegam a constituir um fio condutor para o enredo, costurando sua complicada teia. Por isso, como a citação anterior deixa entrever, para o protagonista desse romance os processos históricos, sociais e existenciais em que ele está imerso se mostram de forma bem mais consciente que para o anti-herói de *Estorvo*. É verdade que, como vimos, a condição deste não se reduz à mera inconsciência: na verdade, ele possui uma consciência até exarcebada, *porém turva*, das coisas, de modo que as amplia e deforma em sua superficialidade sem apreendê-las em suas motivações profundas. Assim, ainda que por vezes se revolte contra a realidade violenta, mercantilizada e simulacrizada com que se depara, não pode jamais articulá-la – senão inconscientemente, por meio de sua ação catastrófica – em seus vários níveis, e quase nunca reconhecer seus reflexos em seus próprios atos e sua própria subjetividade. Em *Benjamim*, pelo contrário, todo o esforço do protagonista se dirige no sentido de romper com sua vida de simulacros. Já é de forma consciente, aliás, que ele inicia o processo de “simulacrização” de sua existência:

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 novo rumo. Benjamim passou a usar topete, e nas pendengas em que antes se descabelava, certo de estar com a 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 sua película. (B, 10-11)

A partir de certo momento, porém, ele percebe que “a câmera criara autonomia, deu para encarapitar-se em qualquer parte para captar episódios medíocres, e Benjamim já teve ganas de erguer a camisa e cobrir o rosto no meio da rua, ou de investir contra o cinegrafista, à maneira dos bandidos e dos artistas principais” (B, 11). É, portanto, uma espécie de dependência existencial aliada a um sentimento de opressão e à consciência da artificialidade dos próprios gestos que caracteriza a relação de Benjamim com sua imagem; e é aflito com a artificialidade dessa existência que ele nos é apresentado, o que é feito por nada menos que aquela vigilante

câmera, a qual como que projeta o filme da vida do herói diante de seus olhos em seus últimos momentos.⁶⁵

Por óbvia que seja, essa estratégia se revelará aqui um importante e eficiente recurso formal: mais do que uma simples metáfora – como a viu Diogo Mainardi, que acentuou aquela obviedade – ela definirá o ponto de vista da narrativa, ou melhor, será o instrumento de abertura para a “indefinição relativa” desse ponto de vista: vinculada a uma lógica onírica, e situando-se ao mesmo tempo dentro e fora da consciência de Benjamim – de algum modo sempre “filtrada” por ela, como por um “narrador oculto” –, será uma espécie de “câmera discursiva” que engendrará o enredo do romance. Mas esta não se aterá nem à consciência do herói nem ao que poderia ser visto como sua “biografia” factual; antes, ela será o veículo de uma tentativa de reconfiguração do sentido de sua existência – também aqui, de um certo modo, “driblando” o tempo, para confrontar o personagem com alteridades como aquelas antes reificadas em sua película:

Aprenderia também a penetrar em espaços que não conhecera, em tempos que não eram o seu, com o senso de outras pessoas. E súbito se surpreenderia a caminhar simultaneamente em todas as direções, e tudo alcançaria de um só olhar, e tudo o que ele percebesse jamais cessaria, e mesmo a infinitude caberia numa bolha no interior do sonho de um homem como Benjamim Zambraia, que não se lembra de alguma vez ter morrido em sonho. (B, 10)

Tal mobilidade e tal possibilidade de invenção e de “mergulho” nas alteridades é que emprestarão a dimensão dialógica da narrativa, e é na espessura dessa dimensão que *Benjamim* mais se diferencia de *Estorvo*; e também onde se pode reconhecer um esforço consciente de ampliação dos horizontes – não mero aprimoramento estilístico – na práxis literária de Chico Buarque. É evidente que essa dimensão não está totalmente excluída de *Estorvo*: ela é intrínseca à própria forma romanesca; aqui, porém, ela é por demais sufocada pela lógica deformatória e catastrófica do olhar do narrador. Ao mesmo tempo, ambos os romances se fundam numa lógica onírica; mas se fôssemos recuperar o paralelo nietzscheano das formas épicas com o sonho, diríamos que somente para Benjamim e sua “câmera discursiva” é dada aquela possibilidade de

⁶⁵ Praticamente acusado por Wilson Martins de plagiar o início de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, Chico Buarque se vale aqui, na verdade, de uma idéia recorrente no imaginário coletivo, e que, como lembra José Paulo Paes, já foi utilizada por outros escritores, como Ambrose Bierce e Carlos Fuentes. Além disso, o fuzilamento de Aureliano Buendía no romance de Márquez é tão conhecido que seria descabido supor algum tipo de aproveitamento oportunista da situação. O que realmente importa aqui é avaliar a eficácia e o uso particular da estratégia em *Benjamim*, e é isso que tentaremos fazer.

conduzir a “trama causal” do sonho que o filósofo identificou como uma peculiaridade da experiência onírica. A consciência do “estorvo” está permanentemente imersa em uma terrível *embriaguez*; não, porém, a embriaguez do Uno-primordial, e sim a do inferno da História sentida como acúmulo de catástrofes. Mas se em *Estorvo* o protagonista está mergulhado na música infernal de um mundo – e uma subjetividade, ou seja, a sua própria – em convulsão, em *Benjamim*, ele tenta de alguma forma lhe dar uma nova orquestração, que não apenas destrua seus falsos sentidos nem revele apenas seus fluxos infernais, mas o invista de um novo sentido.

É verdade, como aliás salientou José Paulo Paes, que nem a deformação nem a catástrofe – e nem mesmo essa embriaguez infernal – estão ausentes de *Benjamim*; mas aqui um tipo de equilíbrio interno entre esses elementos se estabelece, ainda que de forma precária e que tal precariedade constitua um dos motores que impulsionam a narrativa. Vale a pena lembrar que a narração de *Estorvo* se constitui em torno de uma *ausência de reconhecimento*: a do delegado diante do olho mágico do narrador-protagonista, um reconhecimento, aliás, que este nunca chegará a realizar. Inversamente, o reconhecimento de Ariela por Benjamim, na verdade uma espécie de projeção onírica feita a partir das lembranças do protagonista, é de tal solidez que não só toda a trama se constituirá em torno dele como será a partir das revelações subseqüentes, sempre atreladas a ele, que emergirão os conteúdos mais profundos da narrativa. Vale a pena acompanhar esse processo mais de perto.

Quando passa pela primeira vez por Benjamim, Ariela lhe dirige “um sorriso residual, estagnado”; sorriso este, no entanto, que logo “não é mais dela, é de outra mulher que Benjamim fica aflito para recordar” (B, 15). Na segunda vez que a vê, o protagonista decide confrontar sua imagem “com antigas fotos, pois sabe que é inútil recorrer à memória”. Em seu apartamento, Benjamim, nas palavras do narrador, “deixa-se escolher” por uma de suas pastas com fotos publicitárias, e após muita hesitação identifica o rosto de Ariela com o de uma certa Castana Beatriz, determinando que aquela só pode ser filha desta (B, 22-27). A hesitação do personagem diante das fotos de Castana (ele chega a não se dar conta, inicialmente, de que é ela quem protagoniza dois dos anúncios em suas mãos) é tão excessiva quanto significativa: pela importância que, conforme saberemos aos poucos, Castana Beatriz teve no passado do protagonista – um passado “onde Castana Beatriz é soberana” (B, 58) –, essa situação só pode ser explicada se admitirmos que Benjamim de fato *reconstrói* o “filme” sua vida. Ou seja: tanto o passado quanto o presente da narrativa são volúveis, moldáveis pelos anseios do personagem. Por isso já no início do livro se antevêm situações que emergirão bem mais adiante.

É essa estratégia que explica a formidável massa de coincidências que compõem a narrativa; mas o que lhe confere força artística é, como veremos mais adiante, a radicalidade com que Benjamim confronta seus anseios com seus medos e culpas mais profundos. Por outro lado, isso também significa que aquela “re-simulacrização” torna-se uma via de acesso para dimensões mais vitais da existência. Em *Benjamim* há uma espécie de desmistificação do terror quase metafísico que pesava sobre os simulacros em *Estorvo*: se é verdade que toda narrativa se constitui de simulacros, buscando a partir deles apreender conteúdos de verdade da realidade, Chico Buarque confere a seu personagem esse poder de invenção,⁶⁶ legitimando – mas também, como veremos, problematizando – sua narração por essa estratégia de duplicação ficcional, ou melhor, de sucessivos desdobramentos ficcionais. Desse modo, aqui os simulacros podem ser vistos como expressões e veículos de necessidades humanas. Não que *Benjamim* não se constitua por aquele tensionamento dos extremos, tão visível em *Estorvo*, a que Adorno condicionou a possibilidade de autenticidade da arte moderna,⁶⁷ mas apenas que nele esse tensionamento se realiza de forma mais gradual, de modo que toda uma gama de conflitos “intermediários” também revela sua força. Isso significa, em relação ao primeiro romance, uma maior atenção aos matizes, à diversidade constitutiva da realidade social e à complexidade dos anseios que vicejam nela.

3.1. A Pedra do Elefante: emanções de um “tempo profundo”

Lembranças perdidas sem sentido
Mas juntas pra mim parecem música...
(Biquíni Cavado, “Inocências”)

Se o aprendizado de Benjamim tem origem ou encontra eco num anseio pelas dimensões mais profundas da existência, é compreensível que também aqui, assim como em *Estorvo*, ele se ligue ao sentimento de um vínculo com a natureza. Mas se, como no primeiro romance, também em *Benjamim* há tempestades que entrecortam toda a narrativa, aqui o principal vínculo do protagonista se dará com a Pedra do Elefante – uma enorme rocha praticamente colada às

⁶⁶ Não exatamente ao Benjamim que protagoniza a narrativa, mas ao Benjamim que a sonha, ao Benjamim cujo inconsciente como que conduz a “câmera discursiva”: é importante ter sempre em mente essa duplicação do protagonista em uma espécie de narrador oculto.

⁶⁷ ADORNO, Theodor-W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França, São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 13-14.

janelas do seu apartamento –, com a qual ele estabelece uma verdadeira relação de empatia.⁶⁸ No início do terceiro capítulo, o narrador nos conta dois episódios remotos relacionados a essa pedra. O primeiro deles, transcorrido em 1535, diz respeito a um andarilho português que, intrigado com sua forma, a toma por um elefante adormecido; disposto a solucionar o enigma, ele decide vê-la de perto, e sua superfície “ainda a dez braças de distância fazia-se passar por couro em lenta pulsação” (B, 55). Também o protagonista do outro episódio tem a impressão de que a pedra constitui um animal monstruoso:

Muito antes, em século olvidado, pela crônica, o índio Taibó, que nem em sonhos esquisitos concebia semelhante família de animais, só ousou pisar a pedra depois de muito espetá-la com bambu comprido. Ao concluir sua escalada, soltou um urro e fincou o bambu no cocoruto da montanha, como se acabasse de suplantar um monstro; acendeu uma fogueira, dançou ao seu redor, depois cagou. (B, 55-56)

Não é difícil perceber que o papel simbólico da pedra, mesmo sendo ela literalmente atravessada pela civilização, mais exatamente por um túnel, diz respeito a um “tempo profundo”, um tempo supra-histórico, ligado às dimensões sobre-humanas e mesmo incomensuráveis da existência, o que é sublinhado, apesar do tom anedótico, pelo fecho ritualístico do segundo episódio. E é exatamente esse o sentido que ela tem para o protagonista:

Benjamim estava certo de que, por mais que vivesse, jamais detectaria a mínima transformação na Pedra, pois no relógio das pedras a longevidade humana não conta um segundo. Mas de quando em quando ele tinha a sensação de penetrar na dimensão temporal da Pedra. (B, 56-57)

E da mesma forma que Benjamim tem a sensação de penetrar no “tempo da pedra”, também a “lenta pulsação” da Pedra do Elefante parece de algum modo se comunicar à consciência do personagem, e, num nível mais amplo, à “câmera discursiva” que conduz o romance. É como se essa consciência e o próprio discurso do narrador se dissolvessem em vibrações ou eflúvios que se moldassem ou se deixassem incorporar à substância dos seres de que se avizinham, ou então que se deixassem invadir pelos eflúvios que emanam deles. Em vários momentos Chico Buarque

⁶⁸ O próprio Chico Buarque, em sua entrevista a Augusto Massi, sublinha esse vínculo, assinalando que ele se relacionaria à “imobilidade” do personagem, à qual se oporia a “mobilidade” de Ariela Masé. Mas essa relação parece ter outros significados, para os quais talvez aponte uma outra associação, traçada por Chico na mesma entrevista: segundo o escritor, o capítulo dedicado à pedra “saiu um pouco do mesmo núcleo que gerou a música ‘Morro Dois Irmãos’: como se a rocha dilatada fosse uma concentração de tempos”. (Cf. “Vou te contar...”, op. cit.) Também a consciência de Benjamim – sobretudo sua “consciência oculta”, aquela que se desdobra numa “câmera discursiva” – pode ser vista como algo que contém ou se forma por uma espécie de “concentração” de tempos e outras consciências.

se vale de imagens que lembram influxos desse tipo. Assim, por exemplo, é “pouco a pouco, por impulsos de silêncios” (B, 102) que Benjamim, aguardando um telefonema de Castana Beatriz, se convence da morte da ex-namorada. Movimento parecido é o gerado pelas imagens de Castana Beatriz que se sucedem na memória do protagonista, numa verdadeira gênese imagética da personagem, até o momento em que ele “reconhece” Ariela Masé como a filha dela:

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 momento 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. (B, 26-27)

Também num plano mais geral esse movimento de expansão por eflúvios ou pulsações parece reconhecível, ligando-se à própria dimensão dialógica da narrativa. Era comum, no primeiro romance de Chico, que o narrador-protagonista projetasse seus sentimentos, suas carências e obsessões, sobre outros personagens, ou mesmo os transferisse a eles. Aqui, por exemplo, num episódio em que o “estorvo” é conduzido pela “amiga magrinha” da irmã à casa desta – enquanto ela limpa com algodão os cacos de vidro da porta do shopping que penetraram no rosto dele –, isso é muito visível:

Olho para a magrinha, e ela agora está com a boca cerrada, os lábios retraídos, uma boca de mulher vingativa. É possível que tenha se lembrado da outra noite, de como me agarrou quando eu deixava o closet, e de como a abandonei na penumbra. Talvez atravessasse uma crise de idade, e a lembrança a irá atormentando mais e mais, o carro trepidando nas ladeiras. Apressará o chofer, mandará ligar no máximo o ar-condicionado. (...) Juntará os joelhos, e odiará possuir duas coxas que não se encostam, nem quando ela está sentada. Abrirá o chumaço de algodão, e terá vontade de repor cada caco no meu sangue. (E, 113-114)

Como se vê, a própria estrutura “transbordante” da subjetividade do narrador é transferida à da personagem. Já em *Benjamim*, a “câmera discursiva” sob a qual como que se oculta o olhar onírico do protagonista mergulha na perspectiva dos outros personagens, chegando, pelo menos num certo sentido, a dissolver-se nelas. Ela acompanhará muito mais de perto suas vidas, trazendo à tona em detalhes particulares de seus passados, e de uma forma à primeira vista independente de seu “condutor” – ainda que essa independência seja não só relativa, em diferentes graus, como até certo ponto ilusória. Em todo caso, isso possibilita a emergência de uma dimensão humana que no primeiro romance permanecia soterrada sob os escombros do

olhar catastrófico do narrador. Talvez a comparação que melhor sintetize as diferenças na disposição profunda do olhar dos narradores de ambos os romances seja a que podemos traçar entre as imagens com que são apresentadas a irmã do “estorvo” e Ariela Masé, na medida em que ambas representam, para os respectivos protagonistas, uma possibilidade de autenticidade no mundo. Em *Estorvo*, um momento revelador a esse respeito é aquele, já citado, em que o protagonista deseja “apalpar o próprio movimento” da irmã, e principalmente aquele outro em que ele sonha vê-la “debaixo do chuveiro, num banheiro que eu não conheço, e que seria uma pirâmide forrada de espelhos”:

Numa só mirada seria possível ver minha irmã de todos os ângulos. E a visão seria tão instantânea que todas as imagens dela se fundiriam na retina de quem visse. E ver tanto dela ao mesmo tempo, de frente e de dorso e do lado e do alto e de baixo numa imagem só, talvez fosse como nada ver, mas seria tê-la visto absoluta. (E, 83)

Em *Benjamim*, além do trecho citado à página 197 deste trabalho, que constitui uma espécie de “programa” do olhar do narrador, podemos indicar o momento em que, por assim dizer, esse programa começa a ser posto em prática, e que é aquele no qual o olhar do protagonista se fixa com atenção em Ariela:

Agora ela ergue a cabeça e começa a murmurar, e a tênue animação da sua boca transforma todo o rosto que, até então, a Benjamim parecia invulnerável. Não o impressionam os lábios, nem as línguas e os dentes que mal se vêem, mas a lacuna, o vão, o abismo dentro daquela boca, que completa a superfície do rosto pela sua negação, como uma pausa no meio da música. (B, 13-14)

Note-se que em *Estorvo* a irmã se configura como portadora de uma espécie de essência abstrata, ou mesmo um “nada essencial” – também reconhecível no episódio do “cheiro da cabeça” –, que é justamente o que a une àquele “horizonte abismal” do fundo do vale. Também em Ariela o olhar de Benjamim encontra algo de abismal; mas o “vão” que ele entrevê em sua boca dá ao mesmo tempo novas dimensões a todo o seu rosto, de modo que a personagem começa a se configurar como *um enigma a ser desvendado*. Por isso, nesse romance os reconhecimentos se realizam de forma mais sólida, embora também mais progressiva, como pequenos influxos de realidade que se sucedessem uns aos outros. Quando, por exemplo, Benjamim telefona pela primeira vez para Ariela, esta, depois de um estranhamento inicial, “habituava-se à voz que a princípio não reconheceu, porque ouvira somente num sonho turbulento, sendo provável que nos sonhos as vozes venham dubladas” (E, 80). Ainda aqui ela acredita que ele seja um ator

dramático, conforme o conheceu num encontro que comentaremos mais adiante. No entanto, não muito adiante ficamos sabendo que o “engano” foi desfeito pelo próprio personagem (B, 101), que inicialmente o alimentara. Finalmente, depois de outras pequenas desilusões, Ariela vem a conhecer – espelhada justamente na Pedra do Elefante – como que a natureza íntima de Benjamim. E também para este personagem as possibilidades de reconhecimento são mais sólidas. Mesmo os “episódios turvos” de sua vida, como aquele do afogamento de seu gato (B, 137), podem, apesar de tudo e por tardiamente que seja, ser compreendidos em seu significado profundo, que nesse caso não é outro senão a realidade da morte. Enquanto isso, os pés do amigo do “estorvo” permanecem “refratados dentro da água turva” de sua memória e de seus anseios semiconscientes.

Assim, nesse nível mais amplo da narrativa, a “potência expansiva” peculiar da “câmera discursiva” de *Benjamim* se desdobra numa busca de conhecimento humano. Nesse sentido, parece difícil sustentar uma posição como a de Marcelo Coelho, segundo a qual Chico Buarque “não mantém nenhuma relação de simpatia” com os personagens do romance, conservando um “estado de frieza e de distância” quanto aos seus destinos.⁶⁹ Na verdade, já em relação a *Estorvo* essa “frieza” acentuada pelo crítico deve ser relativizada, quando menos porque o estado de aflição e tensão quase permanente em que a narrativa é conduzida não pode deixar de se comunicar ao leitor que se disponha a mergulhar nela. Além disso, se o crítico tem razão ao associar as peculiaridades estilísticas dos romances às disposições subjetivas ou ideológicas do escritor, isso não significa que se possa vê-las como expressões *diretas* delas, deixando de lado as instâncias de mediação nas quais se constitui o discurso ficcional, e que imprimem variados graus de complexidade às relações entre o autor, o universo ficcional e a realidade concreta.⁷⁰ Isso se torna particularmente problemático no caso de *Benjamim*, onde são os olhares de várias consciências que compõem a narrativa, de modo que só no interior do jogo que o escritor opera entre elas se torna possível apreender o verdadeiro sentimento que emana de seus embates. Em dado momento, por exemplo, quando a “câmera discursiva” de Benjamim acompanha Ariela, nos deparamos com a seguinte passagem:

⁶⁹ COELHO, Marcelo. “*Benjamim* se recusa a suscitar emoções”, in *Folha de São Paulo, Ilustrada*. São Paulo, 20 de dezembro de 1995, citado em *Estorvo e outros...*, op. cit.

⁷⁰ Também Luiz Felipe Soares escorrega nesse problema, por exemplo ao sugerir que o verso “Essas coisas que diz toda mulher”, de “Cotidiano” – que, lembremo-nos, é claramente enunciada por uma “mediação dramática” – possa exprimir “pressupostos machistas” do autor (cf. *Estorvo e outros...*, p. 158). O que nos leva a perguntar se, na visão de Soares – aparentemente alheia a mediações de qualquer tipo –, *Estorvo* seria a expressão de uma psicose ou um surto psicótico do escritor.

Tantas vezes Ariela conduziu um cliente masculino pelo corredor, tantas portas de apartamentos abriu para dar passagem a um homem, e nem assim se habituou a um protocolo que considera humilhante. Sonha um dia passar as chaves discretamente às mãos do cavalheiro e pedir-lhe que a deixe entrar na frente, como se a interessada fosse ela. (B, 19)

Parece injusto interpretar esse trecho simplesmente como uma ironia em relação aos valores ou ao “romantismo” da personagem; mas se alguma dúvida persistir, basta nos lembrarmos que toda a situação é, no fundo, filtrada pelo olhar do próprio Benjamim para percebermos que a empatia implícita entre os dois, pelo tipo de humilhação não muito diferente a que ambos estão constantemente sujeitos, exige uma compreensão mais generosa do episódio.

O mesmo se dá, só que inversamente, quando Ariela reconhece Benjamim entre a multidão de figurantes que parecem sustentar e ao mesmo tempo se fundir ao corpo do candidato Aliandro Esgarate, “o companheiro xifópago do cidadão”, na foto de um out-door (B, 159-160). E quando a narrativa se desloca para a consciência de Aliandro, é através de um jogo de olhares bem mais explícito que Chico nos comunica o sentimento de humilhação do pequeno Ali ao descobrir que sua mãe era uma prostituta:

“Olha as putas”, disse o primo numa gargalhada. Ali gargalhou também, para imitar o primo, olhando aquelas mulheres que fumavam, cada qual dona de um poste. Gargalhou até ver sua mãe, apoiada no terceiro poste da calçada esquerda, de piteira. Ainda tentou recusá-la, porque aquele vestido de lantejoulas não era dela, nem ele nunca vira sua mãe fumando, mas o primo olhava para ele e para a mãe ao mesmo tempo, e ria de um modo tão forçado, que a Ali só restou cerrar os punhos e partir para cima dele e chutá-lo e xingá-lo de veado. (B, 71-72)

Mas também ocorre que um personagem algo repulsivo como o Zorza, cujo olhar reparte Ariela “em fatias” (B, 65), encontre pelos olhos desta um tipo de compreensão humana que, embora irônica, não pode ser vista senão como uma estratégia de aproximação, bem diferente do distanciamento implacável que Marcelo Coelho julgou ter reconhecido no livro. É o que se dá no trecho seguinte, quando, saindo às pressas de um restaurante, a jovem percebe que não se despedira do amante:

Volta-se e ainda o vê sair à rua com dois maços nas mãos, apertar e revirar os olhos sem enxergá-la (...). Pensou em alcançá-lo e dar um beijo na bochecha, porque sentiu ternura ao vê-lo andar com as pernas arqueadas, semelhante a um carneiro, ou cachorro gordo, ou tatu. Ariela descobriu que todo homem indo embora dá pena de se ver, assim como é triste qualquer bicho visto por trás (...). (B, 16)

De todas essas situações o olhar de Benjamim faz-se como que o herdeiro. É, em larga escala, a partir delas que ele reconstrói o “filme” de sua vida, não mais com a lente fetichista e reificadora com que “imortalizara” rostos e rabos-de-cavalo, mas com uma lente que empreende um mergulho e um aprendizado no âmago dos seres. Nesse sentido, inclusive, *Benjamim* retoma num outro grau a espécie de malandragem refinada que Chico Buarque incorporou progressivamente à sua prática artística. E não apenas a estratégia de um narrador oculto sob uma “câmera discursiva” tem algo de “malandra” como os próprios personagens são, de um modo geral, todos eles diferentes tipos de malandros. Todos querem, de um certo modo – no caso do protagonista de modo mais complexo –, se ajeitar na vida, sem que isso seja visto de forma maniqueísta. A forma, às vezes com acentos líricos, como o narrador dá vazão ao oportunismo e mesmo à vingatividade de Aliandro Esgarate é nesse sentido exemplar. Confirma-se, por exemplo, a passagem dedicada à carreira de ladrão de carros do personagem. Depois de passar pelo batismo de fogo de um roubo mal sucedido – quando fora aprisionado pela proteção automática do próprio veículo, e depois espancado por seu proprietário, perseguido pela polícia e afinal aprisionado (B, 123-124) –, o jovem Ali aprende com o primo a só “arrastar automóveis com o motorista incluso”:

Dava preferência a garotas com canga de praia ou malha de balé, motoristas assustadiças às quais nem carecia de exhibir a arma; bastava-lhe colar no vidro o rosto suarento, forçar a porta e pronunciar, banguela: “Chega pra lá”. Não era raro que se afeiçoasse àquelas garotas depois de algumas horas, e ao despedi-las em campo longínquo, lastimava saber que rejeitariam proposta para futuros passeios. Mas hoje ele tem a sensação de revê-las nas jovens admiradoras que se amontoam à janela do seu carro, e que se pudessem arrombariam a sua porta e lhe rasgariam a roupa. (B, 124-125)

Aliás, mais do que exemplar, pode-se dizer que o tratamento conferido a Aliandro é estratégico, enquanto eixo de articulação dialógico do romance, ou seja, enquanto ponto contrastivo para a expressão dos anseios dos demais personagens.

Além disso, reforçando sua dialogicidade, *Benjamim* é uma obra composta de vários tons e estratégias formais, que se entrelaçam e se interpenetram a todo instante, ainda que articulados, num plano mais geral, em um tom irônico mais ou menos uniforme. Embora importante, a “trama policial” em que Marcelo Coelho encontrou o principal ponto de apoio do romance é apenas um de seus aspectos. Tanto quanto policialesco, seu enredo é claramente calcado numa estrutura de tragédia clássica – algo com que o próprio narrador brinca várias vezes, como quando faz Benjamim ser apresentado numa gincana como o “protagonista de uma tragédia grega” (B, 46), ou este se lembra das “mulheres emotivas” que lhe diziam coisas como “por você eu fuero meus

olhos”, ou “por você eu definho e morro”. Ao mesmo tempo, esses trechos revelam um outro elemento importante no romance, que é sua inegável, ainda que discreta, comicidade. O próprio episódio da gincana tem algo de circense, num espírito próximo ao de outra obra onde a espetacularização da existência é uma temática central: o filme *Ginger e Fred*, de Federico Fellini.⁷¹ Outro dado bastante evidente é o uso de estratégias folhetinescas e até mesmo rocambolescas no enredo, de certo modo intensificando sua estrutura trágica; e se é principalmente de forma paródica que surgem esses elementos, isso não impede – o que põe definitivamente por terra a idéia de “frieza” de Marcelo Coelho – que *Benjamim* seja uma verdadeira história de amor, a ponto de nos envolver sinceramente na confusa relação de seu casal de protagonistas. Assim, aquela dimensão de conto de fadas que apontamos na subjetividade do “estorvo” – e da qual também Benjamim e Ariela possuem algo – toma aqui dimensões mais amplas, também ela se tornando um fio condutor do enredo.

É importante observar que essa confluência de estratégias formais revela uma proximidade de *Benjamim* com uma certa vertente da “literatura pós-moderna” na qual a apropriação estilística de formas variadas é um recurso constante. A própria idéia da consciência de Benjamim penetrando outros espaços contém algo de uma imagem recorrente nas teorizações “pós-modernas”: a do *holograma*, ou seja, a figura que cria a perspectiva de tridimensionalidade e profundidade para além de suas bordas.⁷² Ao mesmo tempo, porém, ao contrário do que talvez ocorra nos principais representantes daquela vertente – por exemplo em John Barth e E. L. Doctorow –, no romance de Chico Buarque não é propriamente de forma harmoniosa que se dá o entrecruzamento das várias dimensões formais do romance, assim como o fluxo de sua “câmera discursiva” e as consciências por que ela transita não podem deixar de confrontar-se de formas dramáticas.

De qualquer forma, seguramente em *Benjamim* a relação entre o narrador e o universo ficcional se investe de uma complexidade bem maior do que em *Estorvo*, de modo que a gama de sentimentos que no primeiro romance permanece quase sempre submersa, ou apenas entrevista sob o olhar catastrófico do narrador, no segundo vem à tona de formas mais palpáveis, embora ao mesmo tempo mais sutis. Aqui, não apenas a ironia se faz presente em jogos de aproximação e

⁷¹ Foi Alcides Vilaça quem chamou a atenção, em nosso Exame de Defesa, para esse aspecto do episódio, sugerindo a comparação com o filme de Fellini.

⁷² É num sentido algo diverso deste que Fredric Jameson se vale dessa mesma imagem – talvez se aproximando daquilo a que chamamos de *prisma* – em seu debate sobre E. L. Doctorow, que comentaremos logo adiante.

distanciamento como um tipo de autoconsciência formal participa dessa relação; uma autoconsciência que, constituindo um movimento de exteriorização do olhar em relação ao mundo narrado, será ao mesmo tempo uma forma radical de “compromisso” com esse mundo, desdobrando-se num movimento de interiorização ou mesmo de *extravio* em seu interior – um movimento que, no entanto, também a conduzirá a um questionamento implícito de seus próprios fundamentos. Utilizamos aqui a metáfora do “eflúvio”, ou da emanação, para designar a relação entre os anseios profundos do narrador e os conteúdos com que ele se defronta no mundo; mas talvez também possamos aplicar uma outra imagem, sem dúvida mais convencional, a essa mesma relação: a da *tecedura*. Pois é no entrelaçamento de vários fios, pelas mãos de um tecelão oculto, que se constitui a narrativa desse romance; com o detalhe de que essa teia está fadada, se não a partir-se, pelo menos a produzir uma espécie de *nó cego*. Um nó formado pelo embate das várias consciências que se articulam nesse processo, mas principalmente por suas duas linhas mestras, correspondentes a seus dois planos históricos: um deles, procurando lavar o solo do presente das mazelas do passado, quer projetá-lo em direção ao futuro; o outro, como que refluindo com força redobrada das margens do tempo, arrasta o presente de volta ao passado.

3.2. Natureza e História: o refluxo da catástrofe

Acordem, mortos, recordem
Os vivos não querem lembrar
Destruíram tudo, juntaram os cacos depois
E sujaram tudo, lavaram tudo depois
(O Último Número, “O tempo dos assassinos”)

Uma das maiores dificuldades que o segundo romance de Chico Buarque oferece à interpretação é a duplicidade que a “câmera discursiva” dessa narrativa só aparentemente convencional instaura em relação a seu “condutor”-protagonista: de um lado, Benjamim está como que acima dos conflitos do mundo, regendo-o e reconfigurando-o em seu sonho infinitamente expansivo; de outro, está inteiramente jogado nele. No fim das contas, essas dimensões se interpenetram e se condicionam mutuamente. Assim, aquele vínculo de Benjamim com um certo “tempo profundo”, onde localizamos um índice da autenticidade de seus anseios – e que, no nível mais amplo da narrativa, se desdobra em sua busca dialógica –, contém um paradoxo, ligado a sua irremediável condição de ser histórico: ele também pode ser visto como

uma imagem de sua impotência diante do curso do tempo.⁷³ Pode-se dizer que, assim como em “Tempo e artista”, também aqui um tempo mais profundo que o do herói “arrebata-lhe a garganta”; um tempo, porém, que por trazer consigo todo o peso, todo o acúmulo da História, não o conduz “ao infinito”, mas termina por travar sua voz. E é justamente a idéia de um aperto ou um grito preso na garganta que surge associada essa dimensão do “tempo da pedra”. Naquela mesma passagem em que nos é revelado o vínculo empático de Benjamim com a pedra, o personagem é a certa altura tomado por esse sentimento:

No momento Benjamim tem a clara noção de que seu futuro está amarrado. Insone há várias noites, vê o nascer o sol pela sombra do edifício na Pedra, e sente um aperto na garganta. (B, 57)

Nesse sentido, embora esse vínculo seja irredutível à ironia, ele não está a salvo dela. Num dado momento, tomado pela paixão por Ariela, Benjamim promove um verdadeiro ritual celebratório de sua alegria, com direito a banho em chafariz e distribuição de seu guarda-roupa de modelo publicitário aos mendigos, num gesto simbólico de afirmação de sua autenticidade; ao chegar em seu apartamento, no entanto, ele tenta compartilhar sua euforia com a pedra:

Abre as três janelas, grita “boa noite, Pedra” e engasga, assaltado por um sentimento físico de euforia, não muito diferente de uma angústia na garganta. (B, 113)

Esse mesmo episódio também surge como uma premonição dos rumos que os conflitos tomarão no romance, onde a lenta confluência amorosa do par central se sucede uma súbita precipitação dos fatos e das revelações que conduzem ao desfecho catastrófico. Assim, a “lenta pulsação” com que o olhar de Benjamim tenta reconstruir sua história sucumbe afinal à “música nervosa” que no fundo a entrecorta e desestabiliza a todo instante. O desfecho do livro, portanto, não é gratuito, nem mero recurso estrutural: ele já vinha se delineando nos

⁷³ É sobretudo nessa direção – a mesma indicada pelo próprio romancista (cf. n. 68 deste capítulo) – que Alexandre Faria interpreta a relação de Benjamim com o “tempo da pedra”: “A condição humana, diante da plenipotência desse tempo, é posta em jogo no romance. (...) Há uma clara noção da impotência humana diante da natureza, do eterno, da morte, representados pela pedra.” (*Literatura de subtração*, op. cit., p. 99.) Entretanto, a dimensão desse vínculo enquanto potência “expansiva” da consciência do narrador-protagonista nos parece uma questão essencial. Afinal – retomando a relação que traçamos na nota 68 –, assim como o “eu lírico” da canção “Morro Dois Irmãos” desconfia do silêncio do morro, talvez também devamos desconfiar da “imobilidade” de Benjamim (ou seja, do Benjamim que “conduz” a “câmera discursiva” do romance); talvez também a ele se apliquem essas palavras da canção: “É assim como se o ritmo do nada / Fosse, sim, todos os ritmos por dentro / Ou, então, como uma música parada / Sobre uma montanha em movimento.”

interstícios da narração, e corresponde a motivações profundas de seus conteúdos e do tratamento a eles concedido. Tudo isso dá outras dimensões, mais dramáticas, à ironia a que acabamos de aludir, de modo que aquele sentimento de impotência ganha contornos mais amplos. Mas para nos debruçarmos sobre essa questão torna-se inevitável apresentar agora um resumo do romance, o que vínhamos adiando para explorar seus temas mais livremente.

Como já dissemos, *Benjamim* tem início com o fuzilamento, por ora inexplicado, de seu protagonista, o que é também o ponto de partida da “projeção” e da reinvenção onírica do seu passado. Esse processo, no entanto, não se dará de forma linear: é já como um pouco solicitado modelo fotográfico de meia-idade que Benjamim Zambraia nos é apresentado, hesitante, desocupado e entediado em frente ao um bar-restaurant. É aí que ele vê pela primeira vez a jovem corretora de imóveis Ariela Masé, reencontrando-a algumas horas depois e afinal “identificando-a” como a filha de sua ex-namorada Castana Beatriz. Tão pobre de perspectivas quanto Benjamim, Ariela passa os dias entre umas poucas visitas a imóveis, um relacionamento morno com um gerente de vendas de automóveis, o Zorza, e a tentativa de escrever duas cartas: uma para a mãe e outra que ponha fim a uma relação pendente, com um certo Jeovan. É numa visita a um apartamento que Ariela encontra pela primeira vez o candidato a deputado, ainda não identificado enquanto tal, Aliandro Esgarate, diante de cujo olhar libidinoso lhe advém um sentimento de humilhação. Em prantos, Ariela o abandona no apartamento, mas volta a encontrá-lo no momento da assinatura do contrato do imóvel na imobiliária, onde fica sabendo de sua candidatura política. Um novo encontro entre Benjamim e Ariela se dá numa gincana, promovida pela loja do Zorza e para a qual o ex-modelo, tendo sido confundido com um ator, fora conduzido. Aí Ariela percebe pela primeira vez o olhar de Benjamim:

Não é um olhar igual ao de Zorza que, por enxergar Ariela tão exatamente como ele pensa que ela é, chega a ferir-lhe a pele. É um olhar que não parece partir dele nem termina nela, e Ariela compreende que aquele homem é um verdadeiro artista. (B, 46)

No jogo de enganos e reconhecimentos progressivos que movimenta *Benjamim*, este último constitui um caso particular: Ariela se engana ao identificar Benjamim com um “verdadeiro artista”, mas acerta ao notar a profundidade de seu olhar. Ainda assim, é se fazendo passar por um ator dramático que Benjamim inicia suas aproximações. Antes disso, porém, ainda na esteira desse terceiro encontro, o herói segue Ariela, que saíra da gincana para uma nova visita,

e nesse momento os dois protagonistas transitam pela primeira vez por um espaço fundamental na trama do romance: o sobrado ao fim da rua 88, onde certa vez ele vira entrar Castana Beatriz.

Entre coincidências e aproximações estratégicas por parte de Benjamim, os encontros entre este e Ariela se sucedem. A jovem se livra do Zorza, de um modo que só mais tarde se explicará. Ao mesmo tempo, os detalhes a respeito do passado de Benjamim com Castana Beatriz vão sendo pouco a pouco revelados, em diversos “flashbacks”: ficamos sabendo que, após um instável relacionamento entre os dois, Castana se envolveu com um certo Professor Douglas Ribajó, com cujo grupo se reunia “para discutir a América Latina” (B, 59), recusando o pedido de casamento de Benjamim e rompendo definitivamente com ele. Sabemos, mais tarde, que Castana engravidara e fugira com o Professor, sendo deserdada pelo pai; e, ainda mais adiante, que morrera em circunstâncias desconhecidas. Já aqui, no entanto, nos é dado entrever alguma responsabilidade do protagonista no acontecimento. Paralelamente a essa narração, Benjamim revela sua condição de modelo quase aposentado a Ariela, que, inicialmente desapontada, mas afinal com um “grande conforto” diante de seu anonimato, aceita mudar-se para o seu apartamento. É a essa altura, já no penúltimo capítulo, que os acontecimentos que conduzirão ao final catastrófico do livro começam a se precipitar. No momento em que, levando apenas a bolsa e umas poucas mudas de roupa, Ariela se dirige para o prédio defronte à Pedra do Elefante, uma “caravana” promovida pelo comitê de Aliandro – a essas alturas já Aliandro – intercepta o ônibus em que ela viaja. Decidindo visitar o comitê, instalado no apartamento apresentado por ela, Ariela acaba sendo conduzida para o interior do carro de Aliandro, e de lá para o mesmo estúdio onde, dias antes, Benjamim participara de uma sessão de fotos para o out-door do candidato. Depois de passar ela própria por uma sessão de fotos, Ariela retoma o caminho do edifício de Benjamim; lá chegando, porém, incomoda-se com a possibilidade de que ele more em um dos apartamentos de fundo, voltados para a pedra, e, sobretudo, com os mendigos que ocupam os degraus do edifício – os mesmos para os quais o eufórico Benjamim dias antes dera suas roupas –, finalmente fugindo ao encontro e deixando Benjamim a ver navios. Mas ainda ao final desse capítulo ficamos conhecendo os fatos que levaram à morte de Castana Beatriz e a participação de Benjamim neles. Tendo, certa vez, avistado ocasionalmente a ex-namorada, disfarçada e já na clandestinidade, o herói passara a espreitar o local onde a vira; finalmente, ao revê-la, pôs-se a segui-la, vendo-a em seguida descer do ônibus em um ponto deserto e depois ser recepcionada pelo Professor Ribajó à

entrada de um sobrado. Nisso, porém, trouxera consigo os agentes da repressão que vigiavam seus passos. A Benjamim só resta fechar as janelas do táxi que o levará e o conduzirá de volta, “com medo de ouvir o início do tiroteio” (B, 141).

No início do último capítulo, encontramos Ariela, em plena madrugada, vestindo-se em um quarto do apartamento de Alyandro Sgaratti, e depois – novamente, como quando o conhecera, com um forte sentimento de humilhação –, sendo conduzida para sua casa, “no subúrbio de Matacavalos, muito além da linha de ferro” (B, 146), pelo primo e mentor político do candidato. Em casa é esperada por um personagem cujo nome pontua toda a narrativa, mas que até agora só sabemos que é alguém com quem Ariela mantém ou manteve alguma relação um tanto obscura: trata-se de Jeovan, o homem – ficamos sabendo agora – com quem ela vivia e que a ajudara quando de sua chegada ao Rio de Janeiro. Ex-cabo da PM, Jeovan fora precocemente aposentado por um tiro na espinha, que ainda o mantinha preso à cama. Cultivando um ciúme doentio de Ariela e sabendo que ela fora violentada por um cliente, apegara-se, com a colaboração da jovem, do dono da imobiliária em que ela trabalhava (como ele, “torcedor do Excelsior Futebol Clube”) e, sobretudo, dos ex-colegas de farda, a um hábito sinistro: o fuzilamento sistemático dos que tentassem abusar da jovem corretora. Intuímos, assim, o destino do Zorza, e também que a própria Ariela manipulava as situações de acordo com suas mágoas. É evidente que somente a idéia de uma trama onírica pode explicar o descalabro da situação, ainda que ela alegorize ou mesmo se reporte a situações históricas e sociais bem concretas.

Mas no entretempo disso tudo também se completa o paralelismo entre a origem de Ariela e o destino da filha desaparecida de Castana Beatriz: criada por uma família de índios, a jovem descobrira um dia – mas nada além disso – que seus verdadeiros pais haviam sido mortos a tiros, como “dois bandidos” (B, 153). Envergonhada tanto da verdadeira família quanto da que a adotara – não fora sequer ao enterro da mãe adotiva, que falecera no decorrer da história –, Ariela vive, como Benjamim, numa espécie de limbo identitário. Mas, voltando ao “presente” da narrativa, depois de um confronto algo tenso com Jeovan, a personagem recebe, aparentemente no dia seguinte, pelas mãos da secretária da imobiliária, as chaves do lugar onde deverá se dar o novo fuzilamento; lugar para o qual a jovem tenta conduzir Alyandro, mas sem sucesso. Dirige-se então, pegando um ônibus “ao acaso”, para o prédio de Benjamim, e chegando lá assume a intenção, mas não propriamente a vontade, de “atirar-se ao seu pescoço, pedir-lhe perdão e suplicar-lhe que lhe dê guarida” (B, 160). Mas ao deparar-se

com “um senhor curvo, a camisa para fora da calça surrada, os cabelos brancos em desordem e a barba por fazer há dias”, além da Pedra do Elefante na janela, pousando sua sombra “sobre cada coisa” e chegando a imprimir seu cheiro no personagem, Ariela dá meia volta (B, 161). Seguida pelo herói, que parece tomar o mesmo táxi em que seguiu Castana Beatriz, leva-o para o sobrado da rua 88, onde as mesmas palavras que narraram o fuzilamento de Benjamim no início fecham o círculo do romance (B, 159-165).

Mutilada e empobrecida como foi em nosso resumo, destaca-se o aspecto mirabolante de uma trama que é no entanto, e apesar de tudo, bem urdida. É importante lembrar que o que há de rocambolesco em *Benjamim* é, pelo menos em parte, fruto de uma estratégia autoconsciente, que discutimos ainda há pouco. Mas é na verificação de que essa intrincada rede de coincidências e espelhamentos constitui mais do que um jogo policialesco, ligando-se na verdade a motivações psicológicas, históricas e sociais profundas, que se pode afirmar sua coerência interna. Como vimos, é no reconhecimento da “essência” de Benjamim por parte de Ariela que se consuma o destino trágico do protagonista: “essência” esta relacionada a sua ligação com a temporalidade em “lenta pulsação” da Pedra do Elefante; uma ligação por assim dizer transcendente que é no entanto atravessada pela dimensão da historicidade, cuja força engendra, simultaneamente no rastro e na contramão do “fluxo dialógico” criado por aquela “câmera discursiva”, uma espécie de refluxo catastrófico, obstruindo as ilusões idílicas e nostálgicas do personagem. O reconhecimento de Ariela é uma espécie de “catalizador” desse entrecruzamento, na medida em que possibilita o embate das duas temporalidades.

Um dado sobre o qual é preciso insistir é que o refluxo catastrófico do romance se constitui no interior de seu “fluxo dialógico”, e não apenas em oposição a ele. A tentativa do herói de reconfigurar o sentido de sua existência não pode passar imune pelas dimensões trágicas da substância histórica, social e humana em que sua “câmera discursiva” mergulha, num embate que afinal revela os conteúdos de sua própria condição existencial: é esta uma de suas possibilidades de autenticidade e, ao mesmo tempo, o que determina seu destino, e nesse sentido ela se liga a um sentimento recalcado – sentimento de classe, portanto coletivo, que de certo modo o romance alegoriza: o da má-consciência histórica e social.⁷⁴ Sintomas desse sentimento estão por toda parte, como nesse trecho:

⁷⁴ Cf., a esse respeito, a análise sociológica de Marcelo Siqueira Ridenti em “O paraíso perdido de Benjamim Zambraia...”, op. cit., cujo conteúdo, apesar de prejudicado pela ausência de mediações entre tal problemática e a práxis ficcional, caminha num sentido próximo ao que trilhamos aqui.

A porta fecha-se atrás de Benjamim, que observa as pestanas densas de Ariela, mais escuras que o cabelo, e sente culpa por ela ter baixado os olhos. Pensa que ela conhece a história de sua mãe com Benjamim Zambraia. (B, 62)

Mas não é apenas ao destino de Castana Beatriz que se liga tal sentimento, o que atesta sua importância para a configuração do protagonista. Ele é evidente, por exemplo, no momento em que este – que servira de modelo para os anúncios de uma marca de cigarro –, vendo duas guimbas jogados num mijadouro, sente-se

de repente indignado com os sujeitos que atiram guimbas nos mijadouros de restaurantes sem querer saber se alguém virá recolhê-las mais tarde, um empregado que seguramente não disporá de luvas de borracha ou instrumentos apropriados (...) para tal serviço. Compadecido do empregado, decide catar ele mesmo as guimbas. (B, 12)

Assim, também esse sentimento, afinal ligado ao anseio de autenticidade de Benjamim, determina os rumos de seu sonho. Nesse sentido, não é tão importante saber se a existência de Castana Beatriz fora real ou não, ou se é a de Ariela que constitui uma “invenção”, e sim compreender as necessidades profundas – nas quais a má-consciência exerce um papel fundamental – que determinam o paralelismo entre as duas histórias.

Há em *Benjamim*, em consonância com sua estrutura trágica, uma espécie de engrenagem, movida por uma lógica calcada na busca de substitutos, de “bodes expiatórios” para as humilhações a que os personagens são submetidos. É essa lógica que faz Ariela conduzir Benjamim para o sacrifício no lugar de Alyandro, enquanto este julga rever “nas jovens admiradoras que se amontoam à janela do seu carro” aquelas que um dia ele assaltara e que ele “lastimava saber que rejeitariam proposta para futuros passeios”: em suas mãos, portanto, é Ariela que se torna o substituto, a vítima sacrificial. À primeira vista, o que move Benjamim é outra coisa: a busca de autenticidade, e com ela o anseio, em parte inconsciente, de redenção e purificação. Para isso, no entanto, ele terá de se haver com suas culpas, fazendo-se ao mesmo tempo portador da carga de humilhação que pesa sobre os seres em que seu olhar se detém. Assim, num momento bem distante daquele em que soubemos do choque do pequeno Ali ao ver sua mãe fumando apoiada num poste, somos informados que Benjamim não “se interessava pelas putas, que via da janela em sucessão, e no entanto é capaz de descrever a postura, o poste, o cigarro na mão de cada uma delas, mais de vinte anos depois” (B, 137). Mais uma vez é a idéia de omissão social que pesa sobre o herói. Mas se a necessidade de se haver com sua má-consciência

é um dos sentimentos que articula o conjunto dos conflitos da narrativa num todo coerente, ela está longe de poder resolvê-los ou encerrá-los numa totalidade fechada.

Reelaborando seu passado de um modo que a arbitrariedade e a violência do “destino” manifestem algum sentido, Benjamim como que se oferece em sacrifício, na ilusão de que possa redimir-se, e consigo, talvez, à História. Não pode, pois em seu contexto a vítima sacrificial perdeu o vínculo com o sagrado, mas também porque sua busca – que, lembremo-nos, determina os rumos da narrativa e da própria configuração dos personagens – contém ela mesma um paradoxo: atrelada que está ao movimento da culpa e da História sentida como um peso esmagador, termina por tudo submeter a ele; a própria Ariela Masé acaba se reduzindo a um dos reflexos espectrais de suas culpas – também Castana Beatriz, quando “entrou pela primeira vez no apartamento, olhou a Pedra a poucos metros da janela e achou aquilo horroroso” (B, 58) –, embora estes sejam espectros, como os de *Estorvo*, saturados de História. De um certo modo, *Benjamim* se configura no entrelaçamento, mas também no embate, de duas estratégias formais: uma “realista” e dialógica e outra alegórica: a primeira se constitui enquanto abertura para o mundo, e a segunda enquanto projeção de uma má consciência social e histórica sobre ele. E se ambas de algum modo atestam a força de um vínculo com os conflitos desse mundo, ao terminar por sobrepor a segunda à primeira, tolhendo a dimensão dialógica do romance em prol da alegorização dessa má consciência, Chico Buarque desenha os limites de sua própria práxis.

Em *Benjamim*, portanto, estamos fadados mais uma vez ao círculo vicioso. Como em *Estorvo*, também aqui, no fim das contas, predomina um “tempo obsessivo” e “cumulativo”, em cuja estrutura o peso do passado esmaga e condiciona as possibilidades do presente. Mais uma vez, as formas de anulação de dois tempos se espelham mutuamente, exatamente – numa metáfora que, talvez não sem razão, Wilson Martins considerou banal⁷⁵ – como as “fileiras de edifícios” daquela mesma Rua 88, cujas “fachadas de espelho”

foram construídas em ambos os lados da rua, de forma que uns refletem os outros e vice-versa indefinidamente. Na perspectiva de Benjamim os edifícios formam duas muralhas esplêndidas, que no confronto se anulam. (B, 50)

Em uma determinada passagem do romance – aquela mesma em que é levado a uma gincana –, Benjamim, ao mesmo tempo em que testemunha o tratamento agressivo dispensado pelos jovens

⁷⁵ “A imprecisão...”, op. cit.

entre si – e constata que “é assim mesmo” –, ouve sair das caixas de som uma música em cujo refrão alguém pede: “chuta a minha cabeça, chuta a minha cabeça” (B, 42-43). Talvez não seja excessivo ver aí uma alusão sutil à violência institucionalizada do período militar, “atualizada” da forma mais paradoxal – pois disseminada e como que celebrada no cotidiano – nesse pequeno canto anulatório tão típico de nosso tempo. E tal é o peso do passado no romance que também aqui ele torna o presente espectral: a certa altura, “Benjamim tem do passado uma impressão tão nítida, que a atual paisagem mais lhe parece uma reminiscência.” (B, 137)

Enfim, o desfecho de *Benjamim*, como o de *Estorvo*, não pode conduzir a um despertar do “pesadelo da História”; um pesadelo, por sinal, cujos ecos (walter)benjaminianos talvez não sejam gratuitos:⁷⁶ como o quase homônimo filósofo alemão, Benjamim vive o drama da História como repetição e catástrofe, ou como manifestação viva e sempre presente das barbáries de um tempo sem memória, sem no entanto perder a esperança de imprimir-lhe um sentido. É verdade que no romance essa esperança não só não se concretiza como os sentidos que se esboçam nas práxis e nos anseios de seus personagens são como que sabotados por uma espécie de redução à má-consciência operante sob a “câmera discursiva” que conduz a narrativa. E, no entanto, a própria duplicidade dessa “sabotagem” – ou seja, o fato dela também se refletir num nível formal mais amplo – determina a abertura como direção última do romance: o mesmo olhar que a realiza não pode de forma alguma aplacar-se com ela; por isso, o mesmo movimento que fecha a narrativa também a reabre:

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. (B, 165)

Nada garante que o sonho reiniciado de Benjamim ou a nova trajetória do “estorvo” sejam idênticos aos que percorremos com eles: ambos os círculos, embora viciosos, não são uniformes; e sua imperfeição é não só a das obras que permaneceram a meio caminho, mas também a dos simulacros rompidos. E se em *Benjamim* essa imperfeição é talvez maior que a de *Estorvo*, ela é também proporcional a sua busca de compreensão humana e a seu enraizamento histórico – uma articulação que já em si mesma, como veremos, não é algo insignificante para uma obra que se insere no contexto do “pós-modernismo”.

⁷⁶ Como observou um amigo, Sebastião Ricardo Lima de Oliveira, com quem troquei muitas opiniões sobre os livros de Chico Buarque.

3.3. Pós-modernismo e historicidade: estratégias de legitimação em *Benjamim e Ragtime*

Mas me diga toda a verdade
 Por favor
 Que horas são?
 (Picassos Falsos, “Que horas são?”)

O questionamento do estatuto epistemológico da noção de historicidade – ou seja, o questionamento em relação à possibilidade de conhecimento histórico –, para não dizer da própria idéia de História, sempre esteve no cerne das discussões sobre o pós-modernismo. Gianni Vattimo, autor que diz assumir a tarefa de conferir “rigor e dignidade filosófica” às “esparsas e nem sempre coerentes teorizações do pós-moderno”, encontra numa determinada “experiência de ‘fim da história’” o ponto a partir do qual se poderia “identificar um autêntico caráter radical nas condições – de existência, de pensamento – que se indicam pós-modernas, em relação às características gerais da modernidade”. Na perspectiva de Vattimo, a pós-modernidade seria tanto um momento em que pensar a realidade enquanto processo ou *continuum* histórico se tornou impossível quanto em que determinadas “condições efetivas” – identificadas com “a ameaça da catástrofe atômica, mas também e sobretudo a técnica e o sistema da informação” – “lhe conferem uma espécie de imobilidade realmente não-histórica”.⁷⁷ Como já se pode perceber, o caráter ideológico e apologético face às sociedades de consumo e informacionais contemporâneas é algo que salta aos olhos na “teorização” de Vattimo: em dado momento, o autor chega a promover uma espantosa celebração da “redução do ser a valor de troca” (FM, 05). O mais espantoso, porém, é que para sustentar essa visão Vattimo se apóia em um discurso calcado no empobrecimento sistemático das idéias de autores como Nietzsche e Walter Benjamin. A redução da filosofia nietzscheana a um relativismo apologético, a uma filosofia “fraca”, é procedimento comum nos discursos pós-modernos, que aliás já constatamos no trabalho de Luiz Felipe Guimarães Soares sobre *Estorvo*. Mas a proeza de extrair um relativismo a-histórico do questionamento benjaminiano da “História dos vencedores” parece ser um mérito particular de Vattimo (cf. Introdução, p. XIV-XV).

⁷⁷ VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 1996. Daqui em diante referido por FM.

Longe de conferir qualquer “dignidade” ao discurso do pós-modernismo, o que Vattimo faz é aplicar a categorias e sistemas teóricos e filosóficos o mesmo tipo de nivelamento por baixo que alguns discursos pós-modernos realizam há mais tempo com as expressões artísticas. Isso passa por uma estratégia de esvaziamento do lugar de força de cada um desses sistemas, de seus momentos de verdade subjetiva e objetiva – suas verdades particulares e universais –, procedimento necessário para condicioná-los à celebração ideológica da “‘debilidade’ do ser” e da “‘dissolução’ da história” no mundo contemporâneo promovida pelo autor. Tudo isso, evidentemente, num discurso que não deixa de afirmar as *suas* verdades, de realizar o *seu* constructo histórico (um constructo, aliás, estreitamente calcado no desenvolvimento técnico, alheio à complexidade, à diversidade e às contradições da realidade histórica): apenas não assume *seu próprio* caráter subjetivo, sua vinculação a determinadas estruturas ideológicas e de classe. A definição da realidade contemporânea como momento de “fraqueza”, em que inclusive a experiência estética profunda teria se tornado impossível, desobriga Vattimo de buscar os lugares onde as experiências “fortes” ainda buscam se afirmar, e onde as “verdades” reveladas pela arte são decerto bem distintas das que o autor encontra e celebra.

Não que a problematidade das noções de História e historicidade não tenha raízes fincadas na realidade concreta: de fato, ela participa da experiência cotidiana do homem contemporâneo; mas nem este se reduz à experiência imediata nem esta é uma via de mão única. Ainda assim, a força dessa experiência pode ser auferida nas marcas que produziu em muitos artefatos artísticos recentes, sobretudo aqueles ligados à chamada “estética pós-moderna”. É em torno da questão da historicidade que se articula a discussão de Fredric Jameson e Linda Hutcheon⁷⁸ a respeito do romance *Ragtime*, de E. L. Doctorow.⁷⁹ Rebatendo a afirmação de Jameson de que *Ragtime* seria “o monumento mais específico e mais surpreendente à situação estética gerada pelo desaparecimento do referente histórico”, Hutcheon – para quem a arte pós-moderna não suprime o referencial histórico, apenas o “modifica” – argumenta que, pelo contrário, esse referente “está bastante presente – e de forma declarada” no romance, na medida em que nele não só existiria “uma evocação precisa de um

⁷⁸ A polêmica tem início com a publicação de um texto de Jameson – “Postmodernism and Consumer Society”, in FOSTER, Hal (org.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Washington, Bay Press, 1983 – e prossegue nos livros subsequentes de Hutcheon (*Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz, Imago, Rio de Janeiro, 1991) e Jameson (*Pós-modernismo...*, op. cit.), daqui em diante referidos, respectivamente, por PM e PMJ.

⁷⁹ DOCTOROW, Edgar Laurence. *Ragtime*. Tradução de A. Weissemberg, São Paulo, Círculo do Livro, s/d. Daqui em diante referido por RG.

período específico do capitalismo americano de inícios do século XX, com a devida representação de todas as classes envolvidas, como também aparecem personagens históricos dentro da ficção” (PM, 122). Assim, na leitura de Hutcheon, *Ragtime* recria o confronto entre “a família americana pertencente ao *establishment* e as famílias imigrantes marginais de negros europeus e americanos”, numa ação que dispersa “o centro da primeira família e desloca as margens para dentro dos múltiplos ‘centros’ da narrativa”, produzindo ainda “uma longa crítica aos ideais democráticos americanos por meio da apresentação do conflito de classes implantado na propriedade capitalista e no poder que se baseia no dinheiro” (PM, 89). Como argumenta Jameson, porém, a relação problemática do romance com a referencialidade histórica se dá num nível mais formal, ou seja, exatamente nas características que fazem dele “um artefato pós-moderno”. O crítico aponta alguns procedimentos que contribuiriam “poderosa e sistematicamente para a reificação” dos personagens do romance, entre eles justamente a mistura de personagens históricos, como a sindicalista Emma Goldman, o industrial Henry Ford e o ilusionista Harry Houdini, com uma família fictícia de New Rochester, “simplesmente designada como Pai, Mãe e Irmão mais Velho”, mas, sobretudo, aquilo que o crítico denomina uma “violência profunda” operada no âmbito da linguagem, e que ele aproxima da “escrita branca” teorizada por Barthes e das técnicas de manipulação verbal exploradas por Camus em *O estrangeiro* e analisadas por Sartre em seu ensaio sobre o livro; técnicas que teriam como objetivo “separar a enunciação dos eventos do presente e transformar o fluxo do tempo e da ação em um sem-número de eventos terminados, completos, pontuais e isolados que estão seccionados de qualquer situação do presente”. Tudo isso faria de *Ragtime* “uma obra não-representacional que combina significantes da fantasia extraídos de vários ideologemas para formar uma espécie de holograma”, obrigando-nos “a buscar a História através de nossas próprias imagens *pop* e dos simulacros daquela História que continua para sempre fora de nosso alcance” (PMJ, 49-52).

De fato, não é difícil atestar a presença dos elementos apontados por Jameson no romance de Doctorow, embora talvez seja necessário relativizar a idéia de uma “não-representacionalidade” e ainda que a impessoalidade da “escrita branca” barthesiana (que aliás o crítico francês também estendia ao romance de Camus) não seja a melhor descrição estilística aplicável a ele, na medida em que o efeito aqui obtido não é tanto um esvaziamento quanto uma espécie de “liricização” do conteúdo. Apesar de ser narrado em terceira pessoa, *Ragtime* é conduzido por um discurso bastante colado à sensibilidade, embora não tanto ao ponto de vista, de um de seus personagens: o menino (referido apenas desse modo), no qual certamente uma análise biográfica não teria dificuldades em

encontrar ecos do escritor. É essa estratégia que parece determinar as peculiaridades estilísticas do romance, cujos efeitos lembram bastante os obtidos pelo escritor brasileiro J. J. Veiga, salientando-se no entanto a ausência de elementos como o grotesco e o fantástico, que propiciam o formidável estranhamento das narrativas de Veiga. De um modo geral, a problemática que parece determinar a estratégia de Doctorow é, como atesta a análise de Jameson, a dificuldade de aproximação de um processo histórico que se esfumaça diante dos olhos de hoje. Nesse sentido, o olhar infantilizado de seu narrador pode ser visto como uma *estratégia de legitimação* da representação dessa realidade que se dissolve, como se Doctorow buscasse recuperar uma “inocência do olhar” face ao passado. Pelo recurso à autoconsciência ficcional, o olhar desobriga-se das exigências impostas pela referencialidade, apegando-se a sua própria lógica interna – a qual já não se articula de forma plena, como nos melhores produtos da arte modernista, com sua matéria humana e social, sendo obrigada, como veremos, a *conformá-la* a seus movimentos.

O que Jameson reconheceu a nível sintático também é verdadeiro em relação aos vários episódios de *Ragtime*. Cada um deles, sobretudo os iniciais, é uma espécie de “fotograma” perfeito em si mesmo, chegando a subsumir em seu acabamento estético os conflitos que animam seus conteúdos. Muito característico a esse respeito é o episódio da fuga da família judia, um dos núcleos de protagonistas do romance. Após ter expulso de casa sua mulher – que havia sido obrigada a se entregar sexualmente a seu patrão – e sentindo-se deprimido diante das perspectivas que se colocavam diante de si e sua filha, o velho artista Tateh (Pai), que sobrevivia fazendo pequenos retratos apenas com tesoura e papel, decide abandonar Nova York. De trem em trem, vai rumo a um destino que permanece desconhecido ao fim do capítulo. Ainda assim, o fecho do episódio é construído com tal poder de concentração poética e imagética que parece abrigar em si o destino de seus protagonistas, como que condensando nos olhos de Tateh e no movimento do carro que conduz pai e filha o passado, o presente e o futuro:

Grupos de pinheiros lançavam compridas sombras. Passaram por um único remador numa ginga, remando num rio largo e muito tranquilo. Avistaram uma grande roda de moinho girando lentamente sobre um riacho. As sombras tornaram-se mais profundas. A menina adormeceu. Tateh, a mala presa no colo, mantinha os olhos nos trilhos em frente, que brilhavam à luz do feixe único da poderosa lâmpada elétrica, em cima na parte dianteira do carro. (RG, 79-80)

Em mais de um momento Doctorow nos fornece imagens-sínteses de sua poética. Uma dessas imagens não é outra senão a do ragtime, executado por outro personagem importante do romance, o músico negro Coalhouse Walker:

Pequenos e lípidos acordes pendiam do ar como flores. As melodias pareciam buquês. Como se não existissem outras possibilidades de vida senão as delineadas pela música. (RG, 128-129)

São essas formas lípidas e harmônicas, cada uma delas plenas em si mesmas como buquês de flores, e como que concentrando em si todas as “possibilidades de vida”, que parecem nos sugerir os melhores capítulos de *Ragtime*, aqueles em que melhor se realiza sua vocação para a epifania dos instantes líricos. No entanto, o personagem executa um *segundo* ragtime:

Era uma robusta composição, música vigorosa que despertava os sentidos e não se imobilizava por um só instante. O menino sentiu como se fosse luz tocando vários pontos no espaço, acumulando-se em complicados desenhos, até que a sala cintilava por si mesma. (RG, 129)

Com esta segunda execução – que, ao contrário da primeira, “não se imobilizava um só instante”, preenchendo todo o espaço em volta ao invés de pender no ar “como flores” –, Doctorow parece forjar uma imagem da dimensão propriamente “épica” do romance, ou seja, das articulações entre seus vários níveis e elementos e também das suas conexões com a realidade histórica. Esta dimensão – uma dimensão intrínseca à forma romanesca, mas que aqui surge apenas, por assim dizer, a título de “corretivo realista” – não é tão bem realizada no romance, sendo mesmo inevitável um certo gosto de falsificação ideológica; um gosto que emana tanto do destino de Tateh e sua filha quanto do reservado ao próprio Coalhouse Walker. Vejamos inicialmente o primeiro caso.

No começo do romance, Tateh nos é apresentado como um judeu ortodoxo, de uma rigidez moral extremada, capaz de, faminto, recusar um pedaço de pão apenas por orgulho. Na terceira parte da narrativa, durante as férias de verão da família de New Rocher numa praia de South Jersey, nos deparamos com “um homenzinho que usava calças de montar, camisa de seda branca aberta no pescoço e boné de linho branco, com botão (...), uma pessoa exuberante, excitada, com olhos que saltavam daqui para ali, como os de uma criança, temendo perder alguma coisa” (RG, 200). Nossa surpresa diante da descoberta de que tal personagem – inicialmente apresentado apenas como “o Barão Ashkenazy” – é na verdade o velho Tateh não poderia ser maior. Depois de ter participado de movimentos grevistas, chegando a ser vítima da violência policial, mas tendo afinal enriquecido graças a seus pequenos trabalhos artísticos – e vivendo agora no “frenesi da nova indústria cinematográfica” –, Tateh não apenas se transformara radicalmente como praticamente extirpara de si todas as marcas que constituíam sua

personalidade no passado; ou melhor, estas surgem apenas justamente a título de corretivo realista, logo dando lugar ao fascínio pela nova vida:

Quando se via sozinho refletia sobre a própria audácia. Sofria às vezes crises de tremores, e se isolava em seu quarto, fumando cigarros sem piteira, ombros caídos, curvado como o antigo Tateh. Mas a nova existência enfeitiçava-o. (RG, 203)

Não é difícil perceber – e isso a despeito de quaisquer julgamentos de valor – o quanto essa possibilidade de apaziguamento dos conflitos distancia *Ragtime* de *Benjamim*. Mas, não obstante, a configuração do olhar dos narradores das duas obras passa por estratégias comuns. Como no romance de Doctorow, o passado se apresenta em *Benjamim* como algo nebuloso, que só pode ser recuperado pela via dos simulacros do presente; e também aqui essa tentativa de recuperação envolve a ilusão autoconsciente de uma certa “inocência do olhar” face ao passado, porém com uma diferença fundamental: no romance de Chico Buarque essa estratégia é internamente problematizada; a “inocência” do protagonista é exposta e ironizada por sua própria “câmera discursiva”:

Como um abstinente que por engano tomasse uns goles, Benjamim anda rindo à toa, tem deitado lágrimas com frequência e dá mostras de sinceridade excessiva. (B, 101)

Essa ironia, evidentemente, não é unilateral, mas desde logo deixa clara a impossibilidade, no romance, de uma “pureza do olhar” que possa se processar num nível “puramente” formal, à margem dos conflitos da diegese narrativa. Pois o que acontece em *Ragtime* é exatamente isso: mesmo assumida internamente, sobretudo nos episódios que envolvem o menino, a autoconsciência ficcional permanece destacada dos conflitos que movem o enredo. Sabemos do fascínio do menino pelos paralelismos e repetições, e isso de certo modo legitima, pela via da autoconsciência formal, a construção das coincidências que, como em *Benjamim*, permeiam todo o texto; sabemos de sua descoberta de que “as formas vitais eram voláteis e que tudo neste mundo poderia facilmente ser outra coisa” (RG, 97), o que legitima, por exemplo, a manipulação do destino e da personalidade de Tateh – mas nada disso é confrontado com a lógica interna dos conteúdos manipulados por esse olhar, e muito menos com os sentimentos que animam a própria práxis narrativa.

E um desses sentimentos é, sem dúvida, como em *Benjamim*, o da má-consciência histórica e social: aqui, no entanto, tal sentimento – que no romance de Chico Buarque é conscientemente tematizado – permanece essencialmente recalcado. Um breve resumo da história de Coalhouse Walker deixará isso bem claro, ao mesmo tempo em que também tornará mais evidente o vínculo

formal e ideológico constituído por Doctorow que possibilita o apaziguamento dos conflitos em seu romance; vínculo este já celebrado na história de Tateh, e que não é outro senão aquele com o olhar espetacularizado do cinema americano e suas herdeiras, as mídias contemporâneas.

Às vésperas de seu casamento, Coalhouse, músico talentoso e de carreira promissora, é interceptado no momento em que voltava de uma visita a sua noiva por um grupo racista de bombeiros civis. Recusando-se a pagar um “pedágio” inventado pelos bombeiros e tendo ido buscar ajuda policial, Coalhouse tem seu carro dilapidado pelo grupo. Passa a exigir, então, na Justiça, a devolução do carro tal como o deixara e a punição dos responsáveis por sua destruição. Imagem do orgulho em pessoa, o músico condiciona tudo – inclusive seu casamento – a essa exigência. Tentando interceder a seu favor durante uma visita do vice-presidente americano a New Rochester, sua noiva, Sarah, é confundida com uma agressora, sendo ela própria violentamente agredida pelos seguranças, vindo a morrer dias depois. Coalhouse Walker torna-se então um terrorista, assassinando bombeiros, exigindo a devolução de seu carro e, como compensação pela morte da noiva, que lhe fosse entregue o chefe do grupo que o interceptara. Finalmente, Coalhouse e seu grupo invadem a biblioteca, repleta de objetos raros e valiosos, de um dos personagens “históricos” do romance, o especulador milionário Pierpont Morgan, ameaçando destruí-la caso suas exigências não fossem cumpridas.

A história de Walker não tem final feliz: embora seus companheiros consigam fugir, ele é assassinado pela polícia no momento de sua rendição. Ainda assim, as ações terroristas de Walker, cuja inspiração é certamente mais imputável a episódios históricos da segunda do que da primeira metade do século XX, constituem tal espetáculo, e com tal efeito simbólico, que mesmo a tragicidade de seu desfecho – narrado, aliás, da forma mais econômica possível – torna-se quase insignificante. Além disso, vale notar que as exigências do músico – reduzidas, após uma negociação com outro personagem “histórico”, o escritor negro Booker T. Washington, à devolução do carro e à fuga dos companheiros – são, no final das contas, atendidas.

Um dado mais importante, porém, é que de certo modo a biblioteca de Morgan representa uma síntese do patrimônio cultural ocidental – e, mais do que isso, de sua apropriação pelo capitalismo multinacional americano –, e é justamente aí que Walker e seus companheiros realizam uma espécie de carnaval armado, como se os injustiçados e “excluídos” tivessem seu momento de glória e vingança nos breves dias da invasão. Esse episódio, aliás, assim como a história de Tateh, confirma plenamente a leitura de Hutcheon no que tange ao “deslocamento” dos grupos sociais marginalizados para o centro da demografia social e ideológica americana que

se opera no romance de Doctorow. Hutcheon só não percebe o caráter conciliatório dessa operação: ao emprestar formas espetaculares a processos históricos que ele mesmo reconhece como dramáticos, Doctorow redime não só o passado como nossa própria sensibilidade midiaticamente espetacularizada. Para isso, evidentemente, sua arte deve evitar a verdade profunda das coisas, atendo-se à superfície dos fenômenos e dos seres. Daí a “reificação” apontada por Jameson e que de fato ele opera sobre os personagens, não raro reduzindo-os ao caricaturesco – redução esta que, desvinculada do tipo de visada sarcástica de seus conterrâneos Thomas Pynchon e Kurt Vonnegut, tende a assumir a forma de fragilidade artística e ideológica. Conciliação e caricatura se reúnem numa imagem mais do que exemplar: com o rosto pintado de preto, o Irmão mais Novo, que se unira a Coalhouse, é abraçado pelo líder “com o mesmo fervor que aos outros” (RG, 231) na despedida do grupo.

Essa última imagem também explicita o quanto o sentimento da má-consciência histórica, social e aqui marcadamente *racial* está por trás da forma como se dá a reconfiguração do passado – e com ele do presente – em *Ragtime*. Seria redutor transformar esse sentimento em algo como a “determinação em última instância” de algo que tem inúmeras “determinações” como é um objeto artístico, mas uma compreensão dialética de *Ragtime* não pode deixar de reconhecê-lo e avaliar seu peso. Como já sublinhamos, ele também existe em *Benjamim*. Mas enquanto Doctorow pode criar a ilusão de uma “justa distância” do passado, camuflando a má-consciência sob o prisma “ingênuo” de um olhar espetacularizado – um olhar que, mesmo quando irônico, destila sua ironia face a algo que *se destaca* de nós –, no romance de Chico Buarque essa ilusão é impossível. Daí que enquanto no romance de Doctorow a História se condiciona a esse olhar com o qual somos chamados a nos identificar – e que Jameson chamou, talvez não injustamente, de “pop” –, em *Benjamim* é a História (ou, pelo menos, o sentimento do peso de um processo histórico) que nos traga – e ao olhar do narrador – para dentro de si. Em *Benjamim*, a subjetividade do narrador já está intrinsecamente “comprometida” com o mundo, mesmo que julgue o contrário: mesmo que julgue poder recriá-lo ou surpreendê-lo num novo começo. Finalmente, o próprio tema da “identidade nacional” recebe tratamento irônico no segundo romance de Chico, algo que certamente se realiza no abandono da família indígena por Ariela Masé, o que de um certo modo a liga à Iracema revisitada por Chico na canção “Iracema voou”, do disco *As cidades*, e onde a simples utilização do nome América – do qual, como notou Haroldo de Campos, Iracema é uma anagrama – para designar especificamente os Estados Unidos já é um sintoma de uma certa perda de identidade:

Iracema voou
Para a América

.....

Tem saudades do Ceará
Mas não muita

Por outro lado, é verdade que em ambos os romances, que se valem conscientemente de estratégias “pós-modernas”, há uma redução da História a uma espécie de unidimensionalidade: mas em *Ragtime* trata-se da unidimensionalidade do espetáculo, que paira sobre tudo, enquanto em *Benjamim* é a unidimensionalidade de uma História que se repete como catástrofe. De um certo modo, o fuzilamento de Coalhouse Walker apenas coroa, “enobrece” tragicamente o carnaval celebrado pelos terroristas negros em meio ao patrimônio cultural do Ocidente;⁸⁰ já o pequeno carnaval de Benjamim, picando e lançando suas fotografias pela janela, distribuindo suas roupas aos mendigos, sofre uma espécie de congestão interna: os mesmos mendigos em outro momento arrancarão suas roupas à força, e depois se amontoarão ameaçadoramente às portas de seu edifício, assustando Ariela Masé; esta, por sua vez – a mulher que ele sonha abrigar, redimindo-se de sua omissão –, o conduz à morte.

Reduzir o outro – o passado ou seres vivos – às expectativas de nosso olhar, como faz Doctorow, significa reduzi-lo a fetiche. Também o olhar de Benjamim se arrisca a fazer ou mesmo realiza algo assim, mas é justamente isso que não pode passar pela sua – pela nossa – garganta. Em seu segundo romance, Chico Buarque reafirma aquela impossibilidade radical de aplacamento dos conflitos, seja por meio da simples conciliação ou dos ritos expiatórios, que – muito embora de forma inconsciente – já em José de Alencar se delineava como uma das linhas de força de nossa literatura. Talvez esse movimento de recusa tenda a tragar tudo para a mesma vala comum de *Estorvo*, ou seja, a do sentimento catastrófico; mas o catastrofismo dos romances de Chico é ao mesmo tempo um limite e uma potência, cujo valor enquanto possibilidade de desvelamento da realidade e de realização estética também é algo que já reconhecemos em outros momentos da literatura brasileira, e que não deixa de se relacionar a um sentimento vivo que emana de nossa realidade histórica e social.

⁸⁰ Também ao final da novela *Amazona*, de Sérgio Sant’Anna, ocorre um “carnaval midiático” – aliás, bem mais explícito –, na consagração de Dionísia como candidata “à Constituinte e à Presidência da República”. Aqui, no entanto, a ambigüidade – e portanto a ausência de conciliação efetiva – é instaurada pelo tom farsesco, que, guardadas as devidas proporções, cria um clima de efusão política delirante próximo ao do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

4. Estações derradeiras: a música e o mundo, a encruzilhada e a vida

Do lixo deixado
 Dos restos que o mundo
 Não tem como esconder
 Nos cantos escuros
 Nas fendas dos muros
 Veja se você vê...
 (Paralamas do Sucesso, “Dos restos”)

A leitura dos romances de Chico Buarque geralmente se faz acompanhar de um certo incômodo, que se manifesta por basicamente duas razões: primeiro, pela impressão de estarmos diante de uma visão de mundo ou pelo menos uma perspectiva histórica e social radicalmente pessimista: do lirismo daquela banda a cuja passagem o mundo parecia se encantar, praticamente nada restou no fluxo catastrófico e deformatório do protagonista anônimo de *Estorvo*, cujo trajeto será como uma viagem sem fim num trem-fantasma,⁸¹ onde a cada estação a realidade se tornará mais monstruosa; em segundo lugar, pela impressão de uma certa fragilidade estética, sobretudo em relação a *Benjamim*: embora seja em *Estorvo* que aquela perspectiva se apresente com mais força, geralmente os leitores sabem apreciar ao menos seu trabalho não raro preciosista com a linguagem – elemento também presente mas menos evidente no segundo romance. Não é apenas nas recepções críticas das obras que esses julgamentos se manifestam (mesmo porque a maioria dos críticos que escreveram sobre *Estorvo* acolheram *Benjamim* com um significativo silêncio), mas também nas opiniões dos chamados leitores – e sobretudo das leitoras – comuns, pelo menos em muitas das que pudemos recolher. E de um modo geral, pelo menos no que se refere ao olhar pessimista que conduz os dois romances, tais opiniões contêm inegavelmente uma avaliação bastante sensível de seu objeto. Mas neste ponto, se quisermos analisar a questão dos limites das representações de Chico Buarque, é preciso sair do terreno das opiniões e avaliações gerais e nos perguntarmos sobre as raízes desses problemas.

Em primeiro lugar, no que diz respeito às supostas deficiências dos romances, é preciso lembrar que ambos são obras algo “difíceis”, de modo que muito daquilo que se diz nesse sentido pode corresponder na verdade a deficiências de leituras. Tanto *Estorvo* quanto *Benjamim* contêm simetrias e oposições, além de camadas de significação e profundidade, construídas com um

⁸¹ A metáfora me foi sugerida por Fábio Rigatto de Souza Andrade no Exame de Qualificação deste trabalho.

acabamento formal inapreensível a uma primeira leitura – o que não constitui nenhum escândalo, mas acentua a relevância que a crítica deve dar a esse nível do trabalho interpretativo.

Não menos complexo, porém, é o problema do “pessimismo” dos livros de Chico Buarque. Que ele está de algum modo relacionado a sentimentos do próprio escritor é algo mais do que óbvio, mas que de modo algum esgota a questão. Afinal, os conflitos comuns às canções e aos romances de Chico ganham tratamentos e soluções de tal modo diferentes no interior desses seus dois campos de expressão artística que isso desafia as interpretações calcadas simplesmente nas correlações cronológicas com seus supostos “estados de espírito”. Isso é facilmente verificável na comparação dos romances com as canções dos dois discos – *Paratodos* e *As cidades* – cuja gravação se alterna com sua publicação. Ainda há pouco, dizíamos que certamente Chico Buarque iniciou *Benjamim* com uma disposição menos pessimista do que a que move o primeiro romance. Este é um dado que parece efetivo, mas nem por isso menos insuficiente: em primeiro lugar, porque mesmo em *Estorvo* é possível reconhecer algo do sentimento existencial profundo que anima *Paratodos*; em segundo, porque *Benjamim* não escapa do círculo obsessivo e catastrófico de seu antecessor; e, finalmente, porque no disco que se segue ao segundo romance, *As cidades*, as coisas voltam a se configurar de forma diferente. Nesse disco, uma melancolia algo irônica paira sobre quase todas as canções – um sentimento em grande parte ligado a um embate com o mesmo universo e as mesmas condições com que se defrontam os personagens dos romances. Como já observamos, uma das canções onde isso é mais evidente é a que abre o disco, “Carioca”, com seu “povaréu sonâmbulo” bastante familiar a *Estorvo* e que também está presente em *Benjamim*. Outro tema em comum com os romances, na mesma canção, é a instrumentalização e a mercantilização do corpo, sem dúvida expressa em seus últimos versos:

De noite
Meninas
Peitinhos de pitomba
Vendendo por Copacabana
As suas bugigangas
Suas bugigangas

Aqui, mais do que em qualquer outro lugar, se reconhece a irônica melancolia que conduz quase todo o disco, mas também o quanto Chico Buarque ainda a investe de um sentimento sublime, ainda que um sublime irônico: por mais amarga que seja a realidade que eles nos comunicam, esses versos de algum modo a investem de uma significação plena em nosso espírito. Se eles,

assim como a melodia que os conduz, nos comunicam amargura ou melancolia, este é um sentimento que “resolve”, por precariamente que seja, nossa relação com seu conteúdo.

Eis, portanto, uma esfera em que o problema dos limites das representações de Chico Buarque deve ser obrigatoriamente encarado: a das diferentes práxis artísticas em suas possibilidades e exigências internas. Pois o fato é que as formas líricas, entre elas as letras de canções populares, não têm a necessidade interna de articular os conflitos do mundo numa “totalidade extensiva”, ainda que elas possam buscar fazê-lo. Isso, é claro, não significa que elas tenham sua gênese à margem desses conflitos, assim como a própria música – a música em si mesma – não tem. E é não só *em resposta* a um embate com o mundo, como também *se apropriando* de sua vasta gama de formas, ritmos, vibrações, sentimentos e conflitos, que nascem as estruturas rítmicas e melódicas da música. Ao investir tais elementos de força e harmonia, e, finalmente, nos devolvê-los transformados, a música de alguma forma reinstaura um equilíbrio, por precário que seja, entre nós e o mundo. E se é verdade que a música de alguma forma transcende a vida extensiva, ou seja, eleva-se acima de seus anseios e conflitos imediatos, mesmo esse movimento se realiza no embate com esses anseios e conflitos, ou pelo menos em resposta a eles. Por vezes ela nos ajuda a expurgá-los de dentro de nós; outras, anestesia nossa sensibilidade em relação a eles, envolvendo-nos em uma espécie de verniz protetor (é esta, afinal, uma das funções dos *hits* de massa); não raro, no entanto, ela nos *alimenta* com esses elementos mundanos transformados, e, mais do que isso, chega nos dar os “compassos” do mundo, ou seja, nos ensina seus “ritmos” e a nos defrontar com eles. Assim, a música comporta não só uma dimensão mimética como uma dimensão “narrativa” – uma *dimensão épica*, até mesmo “pedagógica” – em sua relação com o mundo: também ela, portanto, atua num sentido “afirmativo”, constituidor, em relação a nosso *principium individuationis* – algo de cuja compreensão a metafísica do Uno-primordial do “jovem Nietzsche” parece afastá-lo. Definir a fruição e a criação musicais nos termos de um salto sem mediações da subjetividade para o âmago desse Uno-primordial implica em abstrair a riqueza que compõe tais fenômenos, ligados de várias formas às múltiplas manifestações da natureza e da vida extensiva: a música urbana, o canto dos pássaros ou o dos pastores; a música do vento ou a dos trovões. Certamente a Quinta Sinfonia de Beethoven transcende qualquer historicidade na essência de seu sentimento sublime, mas não se pode compreender a forma particular como esse sublime se realiza – o próprio estado de espírito que ele nos comunica – sem levar em conta certos princípios de ação e até de motricidade que constituem um vínculo de força do compositor com seu tempo. Princípios, aliás, que o rock’n’roll partilha com o músico alemão, embora seja verdade que este não chega a fazer o que Chuck Berry faz, no âmbito de

nossa própria relação com o mundo e mesmo no que diz respeito ao sentimento de algo mais amplo: são a outros ritos que eles conduzem nossa sensibilidade e nosso corpo; são outras formas de êxtase que eles nos proporcionam. Em suma, é de diferentes formas que o sentimento do sublime e o equilíbrio entre nossa sensibilidade e o mundo se efetivam na experiência musical; formas estas que, por mais que transcendam os conflitos da vida extensiva, são internamente determinadas por eles.

No entanto, mesmo nos casos em que se conjuga à poesia, na qual a extensividade da vida está fadada a se traduzir em significados (por abstratos ou transfigurados que sejam), a música não perde as particularidades a que se liga sua tendência ao equilíbrio, mas transporta-as para essa esfera – a dos significados –, com a qual elas passam a conviver dialeticamente, até certo ponto moldando-se a partir dela mas sobretudo conduzindo-a na potência expansiva ou catártica ou acolhendo-a na harmonia de suas estruturas rítmicas e melódicas. Por isso, ainda que as palavras que ela abrigasse se avizinhassem do niilismo, como ocorre com os versos que encerram “Cálice” –

Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça

–, ainda assim esse suposto niilismo, transformado e investido de um sentimento mais amplo pela melodia – e que portanto já não seria niilismo –, alimentaria nosso espírito, e o faria para a vida, ao mesmo tempo que purgaria algo dentro de nós. Ainda mais próximo do niilismo que a canção de Chico é talvez esse refrão, do punk rock “Tudo ou nada”, da banda Camisa de Vênus:

Desde o despertar até o amanhecer
Sempre seguir a mesma estrada
Tudo desejar e nada entender

Mas também esses versos são acompanhados de um sentimento que, nascido do contato direto com o ritmo caótico da vida urbana, tem o poder não só de ao mesmo tempo “ensinar-nos” e purgar esse ritmo de dentro de nós, como ainda de transformá-lo e investi-lo de força e beleza, alimentando-nos com ele. Tanto que é um sentimento profundo da dialética da vida que o vocalista e letrista da banda, Marcelo Nova, entoa no refrão de outra de suas composições que em alguns momentos se avizinha do niilismo, a balada épico-trágica, com direito a arranjo sinfônico, “A ferro e fogo”:

Tudo isso um dia acaba
Pra de novo começar
Somos moldados
A ferro e fogo

É também com essas imagens que Raul Seixas – em uma canção que provavelmente inspirou o refrão de Marcelo Nova – defronta seu burocratizado “amigo Pedro”:

Quem te fez com ferro fez com fogo
É pena que você não sabe não

.....

Pedro, onde ‘cê vai eu também vou
Pedro, onde ‘cê vai eu também vou
Mas tudo acaba onde começou

Já nesses versos de Lobão, respectivamente de “Hora deserta” e “A noite”, são os próprios sentimentos do vazio e da anulação que se desdobram em algo mais amplo, e com tudo isso, afinal, essas canções nos alimentam:

E por algum instante ser apenas falta
Ser a hora mais deserta que habita em nós
Ser nada, desamparo de qualquer exílio
Ser a estrada que vazia reverbere a voz
Da vida e pulse toda
A vida pulse toda

Tudo bem
Se a alegria é química
Só sei que a noite me devora
E faz pensar que eu sei amar

Mesmo aquele refrão puramente celebratório da violência, ouvido a certa altura por Benjamim, não deixa de ser um tipo de “alimento” para a sensibilidade daqueles adolescentes, do qual aliás eles parecem empanturrados, vomitando-o uns sobre os outros. Aqui, talvez seja no estímulo à disposição subjetiva – ou mesmo à objetividade – anulatória que se consuma o brutal “equilíbrio” entre o indivíduo e o mundo, em que aquele afirma seu *principium individuationis*.

Por outro lado, se as “formas musicais” podem acolher os conflitos do mundo em seu ritmo e sua harmonia, ou mesmo nos ensinar seus compassos, as formas narrativas – sobretudo as mais amplas – devem não só nos pôr em contato com esses conflitos como, digamos assim, dar-nos seu “mapeamento”, reconfigurando-os e articulando-os, com toda a especificidade de seus conteúdos, numa totalidade extensiva. Por isso, quando o romance nos devolve ao mundo, é com o espírito e o olhar transformados e aguçados – de modo algum aplacados ou purificados – pela conflituosidade

que ele nos revela. É sobretudo nosso *sentimento das contradições* que o romance alimenta. Não que esse sentimento se desvincule de camadas mais profundas da existência, ou mesmo deixe de encontrar um certo “lugar de força” na disposição irônica que o romance nos comunica, mas nada disso pode sublimar a força dos conflitos; conflitos aos quais aquela outra disposição mais ampla a que se liga a forma romanesca – sua disposição “compreensiva”, com as aspas sublinhando seu necessário caráter de abertura – nos devolve de forma ainda mais viva.

Assim, por exemplo, da mesma forma que os protagonistas dos romances de Chico, também o eu lírico da canção “Beatriz” leva a catástrofe consigo – “Ai, diz quantos desastres tem na minha mão” –, assim como o clima onírico de “Sonhos sonhos são” contém prenúncios catastróficos, com seu vôo turbulento em meio a nuvens carregadas enquanto aeromoças e economistas “pedem calma”. Mas ainda que tais prenúncios se realizassem, não precisariam se articular com quaisquer relações de causa e efeito num contexto histórico ou mesmo num *continuum* temporal efetivo, e por isso, de fato, nessas canções os “sonhos sonhos são”. Nos primeiros versos da canção “Assentamento”, composta para uma publicação em benefício do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra e também incluída no disco *Paratodos*, nos deparamos com a imagem de alguém que, como os personagens dos romances, “Zanza daqui / Zanza pra acolá”; mas logo esse mesmo “personagem” anuncia: “A cidade não mora mais em mim”; e em seguida pode afirmar com orgulho:

Quando eu morrer
Cansado de guerra
Morro de bem
Com a minha terra:
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava outrora
Amplidão, nação, sertão sem fim
Ó Manuel, Miguilim
Vamos embora

Quanto ao fato dessa canção ter sido criada “sob encomenda”, trata-se de algo totalmente irrelevante: se fosse escrever um romance em homenagem ao MST, Chico Buarque teria necessariamente que tratar dos conflitos com a repressão (talvez sugeridos no segundo verso da estrofe acima, mas em nada ferindo a plenitude de suas imagens) ou até mesmo dos conflitos internos dos assentamentos, decorrentes inclusive da diversidade de origens e práticas sociais, não raro ligadas à vida urbana, em seu interior; ou, no mínimo, dos problemas de produção, ausência de crédito, etc.,

enfrentados pelos assentados em um contexto que não é propriamente de “Amplidão, nação, sertão sem fim”. Em “Assentamento”, Chico volta a investir a realidade com a força de um sonho capaz de se encarnar nela como utopia, mas, novamente, graças a um movimento de evasão, ou, mais propriamente, de transfiguração lírica que envolve o mundo em uma imagem plena e acabada. Nos romances, isso é radicalmente tolhido pela articulação dos conflitos desse mundo numa totalidade aberta e extensiva.

É certamente daí – dessa necessidade de articulação dos conflitos de um mundo onde eles não parecem propensos a qualquer apaziguamento – que advém o fato do jogo onírico-temporal das músicas de Chico tornar-se uma espécie “eterno pesadelo” em seus romances. Nas canções, o sonho ainda predomina sobre o “inferno da História”; nelas o artista ainda pode respeitar

aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de forma patológica, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira.⁸²

Ainda que amargo, ou mesmo irado, como a nos querer arrombar a retina, o olhar de Chico em “Carioca” é ainda o olhar “solar” de Apolo. Também no “sol rancoroso” de *Estorvo* talvez se possa reconhecer um olhar acusatório a pairar sobre o mundo; aqui, porém, ele não se contenta em observar, mas joga-se, age e como que se perde dentro do mundo. Por isso, nos romances de Chico a História sentida como infernal traga tudo, inclusive o sonho, em seu movimento convulso, obsessivo e cumulativo: nada está a salvo dela, e do sentimento atroz de que ela se investe. E nem mesmo a ironia é capaz de constituir um *principium individuationis* seguro para os narradores, protagonistas e leitores desses romances diante de tal movimento: em *Estorvo*, porque há uma recusa explícita em relação a ela; em *Benjamim*, porque ela está excessivamente atrelada à má-consciência histórica e social, da qual ao invés de nos pôr ao abrigo nos aproxima ainda mais. Assim, o vínculo com as dimensões caóticas e profundas da natureza que empresta sua força ao olhar do narrador-protagonista de *Estorvo* e à “câmera discursiva” de *Benjamim* não pode se apoiar numa lucidez irônica como a de um Machado de Assis, e torna-se também ele um mergulho sem volta na convulsão infernal da História – ainda que esse mergulho não seja um naufrágio definitivo (pois mesmo submersos na água turva de um eterno pesadelo, os protagonistas de ambos romances prosseguem em suas sinas), e que essa História não deixe de conter o sentimento de algo que a transcende.

É claro que nada disso esgota a problemática da representação nos romances de Chico Buarque. Pois se a forma como neles se articulam os conflitos de nossa realidade traduz sem dúvida

⁸² A origem da tragédia, pp. cit., p. 29.

um fechamento dos horizontes sociais e históricos, decerto que traduz também algum fechamento nas próprias perspectivas do escritor – ao qual, paradoxalmente, sua própria práxis romanesca não deixa de ser uma resposta – no que tange à vida extensiva. E se é verdade que de *Estorvo* a *Benjamim* se pode reconhecer um movimento de abertura, não é um dado insignificante que o catastrofismo radical do primeiro romance seja melhor realizado que a busca dialógica do segundo. Ao mesmo tempo, porém, não se pode perder de vista o fato de que o romance é justamente uma das formas artísticas onde melhor a sociedade moderna investiga seu horizonte de possibilidades, de modo que o testemunho – não o testemunho documental, mas o testemunho vivo, ou seja, aquilo que elas exprimem enquanto sentimento da vida – dessas duas obras que assumem com radicalidade essa tarefa não pode ser descartado como algo puramente particular, “subjetivo”. O que tampouco significa que as questões que compõem a posição particular do autor – inclusive as ideológicas e de classe – possam ser simplesmente descartadas dessa equação; uma equação que, afinal de contas, longe de encontrar solução teórica definitiva, está fadada a desdobra-se e assumir novos aspectos nos próprios planos da práxis e do devir históricos.

Em todo caso – e essa é uma questão essencial –, o círculo vicioso a que conduz o entrecruzamento de inferno e sonho nos romances de Chico Buarque não demarca um limite absoluto para sua práxis narrativa, mesmo porque os olhares de seus narradores se desconstróem e revelam seus limites no mesmo movimento em que reconfiguram a realidade. Por isso, ainda que reduzidas por um olhar catastrófico, suas representações – sobretudo suas representações humanas – deixam sempre entrever algo mais do que aquilo que o escritor quis ou pôde dar vazão em sua práxis. E, no entanto, esse “algo mais” não é indiferente a essa práxis: antes, é somente na medida em que esta se defronta com seus próprios anseios e impasses, e os leva às últimas conseqüências, que aquela substância oculta pode se tornar significativa, ainda que apenas pressentida ou entrevista sob os escombros dos simulacros e ritos catastróficos. É isso que torna necessário relativizar uma opinião como esta, de Marcelo Ridenti – bem próxima, aliás, às de Marcelo Coelho –, segundo a qual os romances de Chico exprimem

o estranhamento de uma parcela da intelectualidade de esquerda, perplexa, desterrada em sua própria terra-espelho, na qual já não reconhece o próprio rosto, que continua a mirar-se num projeto nacional-popular indefinido e inconcluso no passado, paraíso perdido de Chico e de muitos de seus contemporâneos, artistas e intelectuais de esquerda.⁸³

⁸³ “O paraíso perdido...”, op. cit., p. 19.

Certamente há algo de verdadeiro nessa avaliação, mas acatá-la em termos integrais significaria fechar os horizontes de dois produtos artísticos que, não apenas “por definição”, mas sobretudo pela força e radicalidade de sua práxis, os mantêm abertos. Graças a essa radicalidade, nos romances de Chico não existem estações derradeiras: mesmo em suas encruzilhadas viciosas, ainda que oculta entre retalhos de sonho e visões do inferno, a vida permanece à espreita – e quem sabe no futuro, nas próximas incursões do “Chico Buarque romancista”, emergirá dessas névoas de forma mais plena.

BIBLIOGRAFIA

De e sobre Chico Buarque:¹

- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Benjamim*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Letra e música*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Roda viva*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.
- _____. *Fazenda modelo: novela pecuária*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Ópera do malandro*. São Paulo, Cultura, 1979.
- _____. e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- AUGUSTO, Antonio. "Quero passar um mês dormindo" (entrevista), in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 de dezembro de 1995.
- COELHO, Marcelo. "Estorvo", in *Folha de São Paulo, Ilustrada*. São Paulo, 03 de agosto 1991.
- _____. "Benjamim se recusa a suscitar emoções", in *Folha de São Paulo, Ilustrada*. São Paulo, 20 de dezembro de 1995.
- COUTO, José Geraldo. "Chico quer ser um sambista que escreve" (entrevista), in *Folha de São Paulo, Ilustrada*. São Paulo, 06 de outubro de 1994.
- FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro, Rio Virtual Papiro Editora, 1999.
- HOWARD, Gerald. "Speaking Desesperanto", in *New York Times Books Review*. New York, 03 de maio de 1993.
- MASSI, Augusto. "Estorvo", in *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, outubro de 1991.
- _____. "Vou te contar o que está acontecendo" (entrevista), in *Folha de São Paulo, Ilustrada*. São Paulo, 02 de dezembro de 1995.
- MAINARDI, Diogo. "Roleta-russa de festim", in *Veja*. São Paulo, Abril, 13 de dezembro de 1995.
- MARTINS, Wilson. "A imprecisão de literatura de amadores", in *O Globo, Prosa e verso*. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1996.

¹ Embora alguns artigos tenham sido extraídos da dissertação de L. F. G. Soares – o que foi indicado em notas de rodapé ao longo do trabalho –, julgamos mais útil e pertinente fornecer aqui a referência completa de cada um deles.

- MENEGAZZO, Maria Adélia. *O olhar pós-moderno e a poética do recorte*. Tese de Doutorado, Assis, Unesp, 1996.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, Hucitec, 1982.
- PAES, José Paulo. "O olhar hiper-realista", in *Folha de São Paulo, Mais!* São Paulo, 31 de dezembro de 1995.
- PIRES, José Cardoso. "Uma peregrinação alucinada", in *Jornal de Letras*. Lisboa, 1992.
- RIDENTI, Marcelo Siqueira. "O paraíso perdido de Benjamim Zambraia: sociedade e política em Chico Buarque", in *Coleção Documentos – Série Teoria Política nº 33*. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. "Sopro novo", in *Veja*. São Paulo, 07 de agosto de 1991.
- SOARES, Luiz Felipe Guimarães. *Estorvo e outros estorvos*. Dissertação de Mestrado, Florianópolis, UFSC, 1996.

Geral e teórica:

- A Bíblia de Jerusalém*. Tradução Euclides Martins Balancin et alii, São Paulo, Paulus, 1995.
- A Canção de Rolando*. Tradução de Lígia Vassallo, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- ADORNO, T.-W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor-W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França, São Paulo, Perspectiva, 1989.
- ALENCAR, José de. *Obra completa, v. I e III*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958.
- _____. *O guarani*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, Ática, 1988.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza, São Paulo, Ars Poetica, 1993.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- _____. *Dom Casmurro*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo, FTD, 1992.
- _____. *Poesias completas*. São Paulo, Jackson Editores, 1959.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo, Editora Scipione, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Sperber, São Paulo, Perspectiva, 1998.

- BAKER, Nicholson. *Vox*. Tradução de Sérgio Flaksman, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de teoria e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini et alii, São Paulo, Editora da Unesp/Hucitec, 1990.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. Tradução de Maria Lúcia Autran Dourado, Rio de Janeiro, Ediouro, 1994.
- BARRETO, Lima. *Contos & novelas*. Rio de Janeiro, Garnier, 1990.
- _____. *Crônicas escolhidas*. São Paulo, Ática, 1985.
- _____. *Diário íntimo (memórias)*. São Paulo, Brasiliense, 1956.
- _____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, Ática, 1983.
- BARTH, John. *A ópera flutuante*. Tradução de José Romero Antonialli, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Perspectiva, 1982.
- _____. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini, São Paulo, Cultrix, 1971.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1993.
- BASTIDE, Roger. "Machado de Assis, paisagista", in *Revista do Brasil*, nº 29. Rio de Janeiro, novembro de 1940.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Campinas, Papirus, 1990.
- _____. *América*. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Tradução de Roberto Ballalai, Rio de Janeiro, Opera Mundi, 1973.
- BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar", in *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. et alli. (org.) *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982.
- BURROUGHS, William. *Almoço nu*. Tradução de Mauro Sá Rêgo Costa e Flávio Moreira da Costa, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro, Itatiaia, 1993.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1998.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1985.

- CARPEAUX, Otto Maria. "Visão de Graciliano Ramos", in *Angústia*. São Paulo, Record, 1975.
- _____. "Meu Dante", in LISBOA, Henriqueta (org.). *O meu Dante*. São Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1965.
- CHAUÍ, Marilena. "Brasil: o mito fundador", in *Folha de São Paulo, Mais!* São Paulo, 2000.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Tradução de Mário Quintana, Porto Alegre, Globo, 1943.
- _____. *O coração das trevas*. Tradução de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Ediouro, 1987.
- COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Liv. São José, 1960.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997.
- DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro, São Paulo, Ed. 34, 1999.
- DE MARCO, Valeria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, Editora da Unicamp, 1993.
- DEFOE, Daniel. *As aventuras de Robinson Crusoe*. Tradução de Zuzu Ferreira, São Paulo, Círculo do Livro, 1965.
- _____. *Moll Flanders*. Tradução de Antonio Alves Cury, São Paulo, Abril Cultural, 1981.
- DICKENS, Charles. *Dombey & Filho*. Tradução de Vicente Pedroso, São Paulo, Edições Paulinas, 1960.
- DOCTOROW, Edgar Laurence. *Ragtime*. Tradução de A. Weissemberg, São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Tradução de Oscar Mendes, Ediouro, Rio de Janeiro, 1989.
- _____. *Crime e castigo*. Tradução de Natália Nunes, Abril Cultural, 1982.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elizabeth Barbosa, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco, São Paulo, Abril Cultural, 1981.
- FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro, Codecri, 1978.
- _____. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro, Artenova, 1975.
- _____. *O buraco na parede*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- FOSTER, Hal (org.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Washington, Bay Press, 1983.

- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Cultrix, S. Paulo, 1973.
- GALHARTE, Júlio Xavier. *A palavra extinta: a escrita de silêncios em "O ovo e a galinha", de Clarice Lispector, e Worstward ho, de Samuel Beckett*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, USP, 2000.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- GOMES, Eugenio. "Machado de Assis e a Natureza", in *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.
- HASSAN, Ihab. "The culture of postmodernism", in *Theory, Culture and Society* nº 03, v. 02. London, Sage Publications, 1985.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa, Guimarães Editores, 1993.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano, São Paulo, Iluminuras, 1995.
- HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Record, s/d.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo, Brasiliense/Publifolha, 2000.
- _____. "Inglês de Souza: 'O missionário'", in HOLANDA, Aurelio Buarque de (coord.). *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1952.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo, Abril Cultural, 1981.
- _____. *Ilíada*. Tradução de Fernando C. de Araújo Gomes, São Paulo, Ediouro, s/d.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz, Imago, Rio de Janeiro, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco, São Paulo, Ática, 1996.
- _____. *As sementes do tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira, São Paulo, Ática, 1997.
- _____. "Postmodernism and Consumer Society", in FOSTER, Hal (org.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Washington, Bay Press, 1983.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Hamilton Trevisan, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.
- KURZ, Roberto. "Escravos da luz sem misericórdia", in *Folha de São Paulo, Caderno Mais!* Tradução de José Marcos Macedo, São Paulo, 12 de janeiro de 1997.
- _____. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss, São Paulo, Abril Cultural, 1983.

- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido, Lisboa, Editorial Presença, s/d.
- _____. "Nota sobre o romance", in *Lukács: sociologia* (Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 20). Tradução de José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho, São Paulo, Ática, 1981.
- MARX, Karl. "Para a crítica da Economia Política", in *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Tradução de J. A. Giannotti e E. Malagodi, São Paulo, Abril Cultural (Coleção *Os pensadores*), 1991.
- MATOS, Mário. *Machado de Assis – o homem e a obra: os personagens explicam o autor*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1939.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Abril Cultural, São Paulo, 1972.
- MILTON, John. *O paraíso perdido*. Tradução de Conceição G. Sotto Maior, Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- MOMIGLIANO, Attilio. *História da literatura italiana, das origens até os nossos dias*. Tradução de Luis Washington e Antônio D'Elia, São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira, São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- _____. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Harmada*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- PYNCHON, Thomas. *V*. Tradução de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo, Record, 1975.
- _____. *Vidas secas*. São Paulo, Record, 1986.
- REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. Tradução de Helen Rumjanek, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Projeto para uma revolução em Nova-Iorque*. Tradução de Lausimar Laus, Rio de Janeiro, Cia. Editora Americana, 1975.
- _____. *O ciúme*. Tradução de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, Círculo do Livro, 1984.

- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo, São Paulo, Abril Cultural, s/d.
- _____. *Novelas exemplares*. Tradução de Darly Nicolanna Scornaienchi, Rio de Janeiro, Ediouro, 1993.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- _____. Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- SANTOS, Boaventura. *Pelas mãos de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo, Cortez, 1995.
- SANTOS, Milton. *Pobreza urbana*. São Paulo, Hucitec, 1979.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1998.
- SCOTT, Walter. *Ivanhoe*. Tradução de Breno Silveira, São Paulo, Círculo de Livro, s/d.
- STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris, Garnier Flammarion, 1964.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo, Nobel, 1984.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- VIRGÍLIO, Publius. *Eneida*. Tradução de David Jardim Júnior, São Paulo, Ediouro, s/d.
- VONNEGUT, Kurt. *Galápagos*. Tradução de José Antonio Pinto Arantes, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1987.
- WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. Campinas, Editora da Unicamp, 1982.
- _____. "Verso e reverso", in AZEVEDO, Aluísio. *Casa de pensão*. São Paulo, Ática, 1989.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildergard Feist, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de Pietro Nassetti, São Paulo, Martin Claret, 2001.
- WILSON, Edmund. "Dickens: os dois Scrooges", in *11 ensaios*. Tradução de José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- ZOLA, Emile. *Germinal*. Tradução de Bandeira Duarte, Rio de Janeiro, Livraria Moura, s/d.

Abstract

This paper stands for a reading of Chico Buarque's novels "Estorvo" and "Benjamin", taking into account some determined thematic axes. Firstly, we make an attempt to understand the issues concerning the genesis and relation between novel formats and the world, through an investigative perspective on the dialectic art/society, besides the deeper "archetypical" and "ritualistic" dimensions - as well as the "musical dimension" - of literary representation.

In that sense, we discuss the place and role played by the images of hell and dream in the construction of the modern novel in order to relocate those issues to a brazilian "peripheral development" context, in which the problem of the nature representation and feeling becomes a central theme.

Finally, we focuse on the mentioned Chico Buarque's books to emphasize a discussion about the artistic praxis' horizons in the context of the so called "postmodern world".

Abstract

This paper stands for a reading of Chico Buarque's novels "Estorvo" and "Benjamin", taking into account some determined thematic axes. Firstly, we make an attempt to understand the issues concerning the genesis and relation between novel formats and the world, through an investigative perspective on the dialectic art/society, besides the deeper "archetypical" and "ritualistic" dimensions - as well as the "musical dimension" - of literary representation.

In that sense, we discuss the place and role played by the images of hell and dream in the construction of the modern novel in order to relocate those issues to a brazilian "peripheral development" context, in which the problem of the nature representation and feeling becomes a central theme.

Finally, we focuse on the mentioned Chico Buarque's books to emphasize a discussion about the artistic praxis' horizons in the context of the so called "postmodern world".