

# estorvo

## e outros estorvos



Luiz Felipe Guimarães Soares

Dissertação apresentada ao Curso  
de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Mestre  
em Letras: Literatura Brasileira

**Orientadora:** Tânia Regina de Oliveira Ramos

**Florianópolis, agosto de 1996**

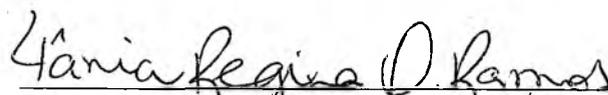
**“ESTORVO E OUTROS ESTORVOS”**

**LUIZ FELIPE GUIMARÃES SOARES**

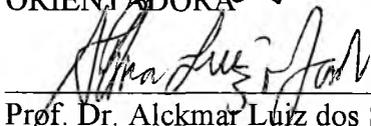
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LETRAS**

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.

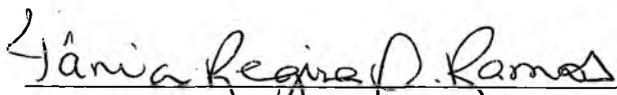


Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
ORIENTADORA

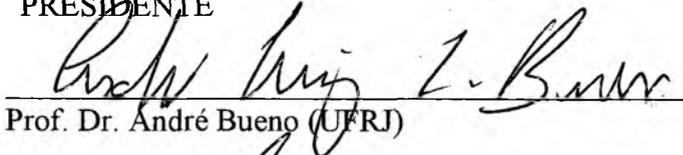


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
COORDENADOR DO CURSO

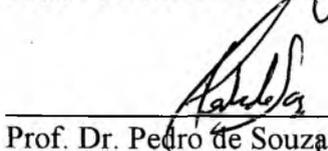
BANCA EXAMINADORA:



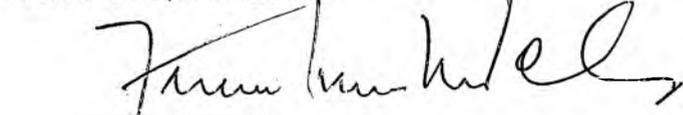
Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
PRESIDENTE



Prof. Dr. André Bueno (UFRJ)



Prof. Dr. Pedro de Souza



Prof. Dr. João Hernesto Weber  
SUPLENTE

**À Nara**

## Agradecimentos

- À Tânia, pela paciência, pelo estímulo e por apoiar tanto a viagem quanto o retorno
- Ao Mauri, pelas aulas de alemão com café e biscoito.
- Aos professores do curso pelo apoio; ao Weber, pelas discussões sempre proveitosas; ao Walter, pela paradinha cartesiana.
- Ao Rafael e ao Fábio pelas *cessões* de psicanálise.
- Aos professores Sérgio Bellei, Raja, Eni Orlandi e Giacóia, pelo despertar de tantas possibilidades de viagem.
- À Cristina e à Liliana, pelas revisões.
- Ao Guy e ao Tom pela supercarona; e ao Anderson, que estaria no carro se pudesse.
- A Chico Buarque de Holanda, pela cortesia, tanto no papo quanto na cessão dos comentários sobre *Estorvo* em outros países
- A meus pais, por tudo; além de tudo, a ele pelos 2 Mega de memória, a ela pelo envio do *Casa grande e senzala* de estimação.
- À Nara, é claro.

*"Não livra ninguém  
Todo mundo tem remela  
Quando acorda às seis da matina  
Teve escarlatina  
Ou tem febre amarela  
Só a bailarina que não tem"*

(Chico Buarque e Edu Lobo — "Ciranda da bailarina")

*"E se definitivamente a sociedade só te tem  
Desprezo e horror  
E mesmo nas galeras és nocivo  
És um estorvo, és um tumor  
A lei fecha o livro, te pregam na cruz  
Depois chamam os urubus"*

(Chico Buarque — "Hino de Duran")

*"Depois abri uma caixa redonda tipo chapeleira,  
e dentro dela esta outra caixa, também redonda,  
e saiu outra de dentro, e mais uma,  
que nem boneca russa.  
Dentro da última chapeleirinha  
encontrei uma bolsa de camurça clara.  
Intrometi-lhe a mão  
e toquei as jóias da minha irmã".*

(Chico Buarque — Estorvo)

## Resumo

Este trabalho pretende apontar caminhos para um reposicionamento de Chico Buarque de Holanda na rede discursiva contemporânea, num lugar diferente daquele que o reduz a "poeta social" ou herói da resistência contra a ditadura. Faço isso principalmente a partir de seu romance *Estorvo*, lançado em 1991, lendo-o não como "retrato do Brasil" mas precisamente como um desafio, um estorvo, à demarcação de fronteiras, nacionais ou institucionais. Essa leitura tem por base um desafio epistemológico às possibilidades de representação de uma realidade por um texto, alguns questionamentos de discursos de nação e um exame de mecanismos de defesa institucional.

## Abstract

This study sets out to point towards ways of repositioning Chico Buarque de Holanda within the contemporary discourse network, other than that which reduces him to the role of "social poet" or hero of resistance to the dictatorship. I do this mainly through his novel *Estorvo*, that came out in 1991, reading it, not as a "portrait of Brazil", but precisely as a challenge, an obstacle ("estorvo"), to the demarcation of boundaries, national or institutional. This reading has as its basis an epistemological challenge to the possibilities of representation of a reality by a text, some questioning of national discourses and an examination of the mechanism of institutional defense.

# Sumário

|   |     |
|---|-----|
| Introdução — "Aqui é meu lugar, eu vim" .....   | 8   |
| 1 — "Tem gente já no vão da escada" .....       | 24  |
| 2 — "E que me escreve desatento, palavra" ..... | 61  |
| 3 — "Cada ribanceira é uma nação" .....         | 95  |
| 4 — "Nem assaz alhures e antanho" .....         | 131 |
| Conclusão — "Eu fiz uma tese" .....             | 169 |
| Bibliografia .....                              | 185 |
| Anexo .....                                     | 198 |

# "Aqui é meu lugar, eu vim"<sup>1</sup>

*Um bolo de lobo fofo  
(...) A bruxa virou xabru  
E o diabo é bodiá*

*(Chico Buarque — Chapeuzinho Amarelo)*

Um penetra é uma ameaça para a organização de uma festa. É imprevisível. Sua presença pode até passar em branco, mas há sempre a probabilidade de ele vir a frustrar a harmonia planejada ou até destruir o patrimônio dos anfitriões. Pode ser inofensivo, mas prejudica a aparência de conagraçamento — às vezes de forma engraçada, como o convidado trapalhão de Peter Sellers<sup>2</sup>. Desentrosado, tem objetivos vagos, exteriores ao círculo de interesses dos outros, e movimentos indecisos, nem dentro nem fora do grupo, como acontece com o narrador de *Estorvo*, de Chico Buarque:

"entro na casa, busco um banheiro, mas sou interceptado por um rapaz que julga me conhecer. (...) Vejo passar um garçom afoito, saio no encalço de um uísque e me infiltro no salão (...). Abordo o bufê, hesito entre os canapés e uns camarões espetados num repolho"<sup>3</sup>.

Para festas futuras, o penetra aparece como um risco entre aqueles que os organizadores aprendem a prever. Contra ele são armadas defesas, guaritas, convites ao contrário. Clandestino, ele se torna

---

<sup>1</sup> Verso de "De volta ao samba". In: *Chico Buarque, letra e música*, SP, Cia das Letras, 1994, p. 266.

<sup>2</sup> Refiro-me a *The party*, filme dirigido por Blake Edwards, lançado nos Estados Unidos em 1968.

<sup>3</sup> C. B. de Holanda, *Estorvo*. SP, Cia das Letras, 1993, p. 57.

mesmo uma possibilidade constitutiva da festa: a fartura, a alegria e a generosidade só são permitidas, e estimuladas, num só lugar e num só tempo, dentro de determinadas fronteiras, à diferença do que fica de fora, e essa diferença é o motor de uma festa. O risco do penetra passa a sintetizar, para quem está dentro, tudo o que deve ser esquecido; essa ausência efêmera e autoconsciente de certas lembranças promove o gozo dos convidados.

Com dinheiro, passaporte e visto de entrada, brasileiros participam de festas do consumo em lojas, museus e teatros europeus ou norte-americanos, permitindo-se um espaço de liberdade em meio às lembranças das agruras cotidianas em sua terra. Sem visto, o penetra de um chamado Terceiro Mundo circula furtivo e indeciso pelas ruas do dito Primeiro, adiando sua expulsão (ou o incêndio de sua casa) — o muro entre essas duas categorizações de mundo é mais alto do que as cercas internas a cada uma delas: o medo é maior. Em festas ou em territórios alheios, portanto, penetras têm sido um estorvo para a manutenção de fronteiras e para a aceitação tácita da validade dessa manutenção. Demandam uma genealogia das demarcações, nacionais ou culturais. Problematizam-nas.

Chico Buarque de Holanda é convidado destacado na festa, imodesta, da Música Popular Brasileira, podendo ser considerado penetra em outras confraternizações. Essa possibilidade foi realçada pelo lançamento de *Estorvo*, em agosto de 1991. O autor precisou de um passaporte para entrar em domínio alheio, de um convite especial para a festa dos escritores — esta, menos imodesta.

A agressividade do marketing livreiro da Companhia das Letras, na busca por esse convite, foi proporcional à altura do muro entre os

dois salões de festa. Ela procurou respaldo na crítica universitária, a fim de manter o argumento da qualidade de seu produto, mesmo apresentando-o sob duas marcas já altamente vendáveis: "Chico Buarque" e "Companhia das Letras". Às vésperas do lançamento, enviou os originais a Roberto Schwarz e Benedito Nunes e logrou ver estampada na grande imprensa a legitimação dada pelo discurso acadêmico de ambos a *Estorvo*<sup>4</sup>.

Com isso, a editora trabalhou de dois modos a dicotomia popular/erudito — onde se opõe algo assumido na MPB a algo geralmente requerido na literatura. Por um lado valorizou a oposição, reforçando a imagem de um produto completo, com um pé em cada pólo; por outro lado a turvou, aparentando superá-la com distanciamento crítico e ousadia.

### **Movimentos restritos**

Em termos de marketing, a estratégia deu certo. *Estorvo* foi um *best-seller* no Brasil (quase 200 mil cópias e 40 semanas na lista dos maiores sucessos), sendo vendido também em toda a América Latina, nos Estados Unidos e em dez países europeus, depois de traduzido para oito línguas<sup>5</sup>. Outros comentários legitimadores apareceram, tanto em revistas especializadas, como o de Augusto Massi na *Novos*

---

<sup>4</sup> Schwarz chega a considerá-lo "brilhante". Cf. R. Schwarz, "Sopro novo". In *Veja*. SP, 7 de agosto de 1991. pp. 98-99, e B. Nunes, "Estorvo é o relato exemplar de uma falha". In *Folha de São Paulo*, caderno *Ilustrada*. SP, 3 de agosto de 1991. p. 3. V. Anexo (consultar "índice de textos", p. 1).

<sup>5</sup> Traduções para espanhol, inglês, francês, holandês, espanhol, italiano, alemão, dinamarquês e grego. Na Europa, vendas em Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Itália, Dinamarca, Alemanha, Noruega, Holanda e Grécia.

*estudos* do Cebrap, quanto em coletâneas de críticos ou professores universitários<sup>6</sup>. Em 1992, *Estorvo* ganhou o prêmio Jabuti e nos anos seguintes foi festivamente recebido pela imprensa europeia.

Já o segundo romance de Chico, *Benjamim*, lançado ano passado pela mesma editora, em parte reafirmou a legitimação, principalmente depois da crítica de José Paulo Paes<sup>7</sup>, mas provocou também a reabertura de um debate, estimulado pela imprensa, sobre o direito de artistas à transposição de fronteiras culturais. Na festa literária, o nome Chico Buarque de Holanda ainda pode ser visto como semi-penetra, como meio-convidado. A autenticidade de seu convite não é uma unanimidade, sua presença não é natural, atraindo um ou outro olhar enviesado.

Diogo Mainardi, por exemplo, em seu comentário sobre *Benjamin* publicado em *Veja*, imagina que Chico só tenha se aventurado no "terreno desconhecido" da literatura por puro tédio. Mesmo assim ele teria corrido um risco calculado, escrevendo um livro "nem bom nem ruim"<sup>8</sup>. Ao mesmo tempo, Wilson Martins rejeita a entrada de Chico no campo considerando-o "amador"<sup>9</sup>.

Assim, alguns convidados, sentindo-se autênticos, ficam desconfortáveis, sentem necessidade de esclarecimento, para afastar a hipótese de arrombamento de festa. Chico ainda é visto como alguém

---

<sup>6</sup> A. Massi, (Sem título). In *Novos estudos Cebrap*, nº 31. SP, outubro de 1991, pp. 193-198. V. Anexo.

<sup>7</sup> J. P. Paes, "O olhar hiper-realista". In: *Folha de São Paulo: Mais!*. SP, 31 de dezembro de 1995, p. 5.8. V. Anexo.

<sup>8</sup> D. Mainardi, "Roleta-russa de festim". In *Veja*. SP, 13 de dezembro de 1995, p. 149. V. Anexo.

<sup>9</sup> W. Martins, "A imprecisão da literatura de amadores". In: *O Globo: prosa e verso*. Rio, 10 de fevereiro de 1996. V. Anexo.

vindo da música, através da agressividade da mídia, e não de uma infância magicamente predestinada para as letras ou de um emprego burocrático que lhe permitisse, nas horas vagas, seguir sua verdadeira vocação diante de uma velha Remington. A genealogia no máximo ameniza a situação, juntando ao convite o distintivo de filho de Sérgio Buarque de Holanda.

No máximo, também, o visto para o território literário é restrito ao autor de *Estorvo* e *Benjamin*. O Chico dito letrista continua tendo como lugar inquestionável, apenas o território da MPB. As peças teatrais costumam ser lidas como veículos para novas canções; o conto infantil *Chapeuzinho amarelo* é tido como único no gênero, caindo no grupo das exceções; o mesmo acontece com o antigo poema *A bordo do Rui Barbosa*, ou o ainda mais longínquo conto *Ulisses; Fazenda modelo*, de 1974, é considerado "novela" pela Companhia das Letras — apresentando *Estorvo* como "primeiro romance", gênero menos mal definido, ela marca com mais nitidez a transposição para a literatura, inaugurando o Chico escritor.

A pecha de penetra fica ainda mais nítida na Europa. Por mais que Chico seja elogiado naquele continente, muitos dos elogios têm por base a distância que automaticamente interpõem entre um sujeito europeu e um objeto brasileiro. Alguns dos comentários sobre *Estorvo*, que circularam na imprensa européia e aos quais tive acesso, valorizam excessivamente as origens do autor. Chegam às vezes, ao contrário do procedimento que se alegram em não encontrar no próprio livro, a lançar mão de clichês tropicais, generalizações ou formas de encaixe na tradição cultural hispanoamericana. Outros realçam também sua

pertinência à música popular, atribuindo ao romance uma estrutura musical ou o ritmo do samba<sup>10</sup>.

Certos trechos são análogos a textos de "orientalistas", profissionais descritos por Edward Said como ocidentais que inventam o Oriente, arrogando-se o máximo conhecimento possível de uma realidade alienígena e assim desenvolvendo historicamente todo um sofisticado campo de estudos, altamente etnocêntrico e generalizador. Muitas vezes os comentaristas acabam apresentando Chico como duplamente estrangeiro, duplamente penetra — não escritor e não europeu — em suas festas literárias. Na ânsia de mantê-lo distante, podem até conceder intertextualidades com Kafka ou Camus, mas lêem *Estorvo* como retrato (só) do Brasil, e as desventuras do narrador como efeitos de uma triste realidade a ser enfrentada só pelos brasileiros.

Além disso, mesmo em seu território festivo, o da MPB, Chico ainda costuma ser encerrado preferencialmente em quilombos, não menos imodestos, como o da resistência à ditadura ou o da crítica social. Mesmo dentro de sua festa, seus movimentos não são francamente liberados, como se do cantor fosse exigido que ficasse quieto em seu canto, para não desafinar a orquestra oficial da organização. Em muitas de suas canções, tem sido valorizado um sentido único, obrigatório, aquele que a censura calou, ficando os outros silenciados pela crítica<sup>11</sup>.

Na maior parte das análises que, por exemplo, Adélia Bezerra de Meneses faz da obra de Chico aparece essa tendência à unicidade. Em

---

<sup>10</sup> Todos esses comentários, junto com os brasileiros, estão reproduzidos em anexo.

<sup>11</sup> Cf. E. Orlandi, *As formas do silêncio*. Campinas, Unicamp, 1992.

*Cálice*, ela sugere que "uma decodificação político-social do poema *se impõe e é cristalina*: trata-se do silêncio imposto, da Censura [sic] do Governo Médici"<sup>12</sup>. Além de Adélia, outros autores, uns mais outros menos, já demonstraram também tender a uma associação tácita entre Chico e todo um conjunto de interesses nacionais, populares e autênticos, na luta contra um poder central violento<sup>13</sup>.

### **Retrato do Brasil**

Na Europa, penetra duplo; no Brasil, semi-penetra ou convidado com movimentos não totalmente liberados. Por esse prisma, Chico e seu *Estorvo* passam a ser também estorvos à demarcação de fronteiras e à aparente naturalidade dos processos de canonização e de categorização de autores. São penetras a preocupar tanto uma parte da crítica universitária quanto certos segmentos da mídia, com a possibilidade de bagunçar organizações institucionais prévias. São arestas, sinais de ruptura a impedir o encaixe tranquilo de uma obra numa tradição de continuidade. São filhos com caras diferentes (frutos de penetrações ilícitas), ameaçando a pureza do nome da família, desafiando a ideologia naturalista e identificações como "tal pai, tal filho"; "tal autor, tal obra"; "tal país, tal romance"<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> A. B. Meneses. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. SP, Hucitec, 1982. Grifos meus.

<sup>13</sup> Campos, *Balanço da bossa*. SP, Perspectiva, 1968; W. N. Galvão, "MMPB: uma análise ideológica". In: \_\_\_\_ *Saco de gatos*. SP, Duas Cidades, 1976, pp. 93-119; A. B. Meneses, op. cit.; A. R. Sant'Anna, *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978; L. V. Cesar, *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Carlos, UFSCar, 1993. Cf. também G. Carvalho, *Chico Buarque: análise poético-musical*. Rio, Codecri, 1982.

<sup>14</sup> Cf. F. Sússekind, *Tal Brasil, qual romance?*. Rio, Achiamé, 1984.

Brasileiro, músico popular, letrista, poeta social, baluarte da resistência, filho de Sérgio Buarque de Holanda. Essas categorizações podem limitar a fruição (no sentido barthesiano) de textos de Chico, silenciar-lhes os sentidos, homogeneizá-los, vedar-lhes as fendas. São terraplanagens persistentes para a construção de um *retrato do Brasil*<sup>15</sup>. Os dois pilares centrais dessa construção — o do *retrato* e o do *Brasil* — indicam dois pressupostos cujos questionamentos compõem a linha mestra desta dissertação, o fio vermelho que me serviu de guia através do preto-e-branco destas letras.

Coloco o primeiro pilar na mira de uma problematização epistemológica. Se o auto-retrato de Van Gogh oferece tanto as feições do pintor para o biógrafo quanto suas pinceladas para o crítico, por que justamente a categoria "auto-retrato" foi elevada a título? Até que ponto a arte, ou a literatura, é, necessariamente, retrato de alguma coisa, e a que ordem, alheia à linguagem, pertenceria essa coisa? "Como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens?"<sup>16</sup>

Esta é uma antiga inquietação minha. Se *Olga*, de Fernando Morais, é estruturado como romance, isso pode indicar a busca de recursos na literatura, como que fora do campo jornalístico, talvez para aumentar o poder ilusório, para dar o "efeito de real" mostrado por Barthes<sup>17</sup>. A investigação desse ilusionismo me abriu a porta à linha teórica que acabei colocando na fundamentação deste trabalho, a partir

---

<sup>15</sup> Ao lançar *Estorvo* em Portugal, a editora Dom Quixote acrescentou à imagem o adjetivo "contemporâneo", não menos problemático. V. Anexo.

<sup>16</sup> R. Barthes, *O prazer do texto*. SP, Perspectiva, 1993, p. 42.

<sup>17</sup> R. Barthes, "O efeito de real". In: *O rumor da língua*. SP, Brasiliense, 1988, pp. 159-65.

da noção de escritura, que turva intensamente a naturalidade do retrato. Tomando texto e leitura enquanto produtividade, é difícil não perceber, em naturalizações como essa, uma dinâmica histórica entre dominação e ingenuidade no plano da enunciação, um processo artificial de sedimentação que faz da verdade

"um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas"<sup>18</sup>.

Ao observar, como um *voyeur*, um leitor que acredita estar vendo um país através de um texto, imagino-o como alguém que, entre as duas margens do texto, deixa-se conduzir passivamente pela correnteza ideológica, procurando o primeiro porto seguro da representação. Resiste à tentação das melodias emanadas por entre as malhas da letra, teme a deriva, o debater-se contra as forças daquelas relações humanas, o afogamento; não aceita navegar com riscos. Quer atracar logo na terra firme de um país real, em cujas referências se apressará em amarrar suas cordas.

Entre as forças que o levam, tento perceber, com Foucault, algumas sutilezas como os lugares que o poder escolhe para instalar seus faróis nas costeiras e enunciar seus sinais giratórios. A luz por eles emitida, feita de um saber canônico e obrigatório, constrói uma esfera

---

<sup>18</sup> F. Nietzsche, "Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral". In: \_\_\_\_\_. *Nietzsche*, Coleção os Pensadores. SP, Abril Cultural, 1973, p. 34.

abrangente, envolvendo e protegendo o navegador num mundo de verdades que, embora concretas, só se alimentam de luz<sup>19</sup>. A lógica geométrica da esfera me sugere um centro, que Derrida lembra não ser o único, não ser o centro<sup>20</sup>.

Sei-me também preso dentro de uma esfera, mas não desisto de questionar o saber de sua luz, forçar a fronteira inexpugnável da escuridão que se lhe (me) opõe. Quanto mais tento refletir a luz, ricocheteá-la para fora, mais a fronteira é adiada (não posso iluminar a própria escuridão).

"O sentido vai sempre em direção a alguma coisa, em direção a uma outra significação, em direção ao encerramento da significação, ele sempre se remete a alguma coisa que está adiante ou que volta sobre si mesmo"<sup>21</sup>.

Os discursos iluminados tomam o aspecto de delírios. Alterada pelo reflexo de espelhos lacanianos, a realidade com que trabalham aparece melhor nos planos do imaginário e do simbólico, deixa de ser uma primariedade em relação à linguagem, cuja origem passa a não-origem<sup>22</sup>; o real é expulso para a escuridão do impossível (o romance apenas "junta ao inteligível do 'real' a cauda fantasmática da 'realidade'"<sup>23</sup>). Nesse *jogo*, cada texto remete a outros textos, "os livros

---

<sup>19</sup> M. Foucault. "The discourse on language". In: H. Adams e L. Searle (ed), *Critical theory since 1965*. Tallahassee, Florida State University, 1990, pp. 148-162. Sobre o saber como poder, cf. \_\_\_\_\_. "O nascimento do hospital". In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio, Graal, 1990, e \_\_\_\_\_. *Doença mental e psicologia*. Rio, Tempo Brasileiro, 1991.

<sup>20</sup> J. Derrida, "Estrutura, jogo e significação no discurso das ciências humanas". In: *A escritura e a diferença*. SP, Perspectiva, 1971, pp. 229-249.

<sup>21</sup> J. Lacan, *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio, Zahar, 1992, p: 159.

<sup>22</sup> J. Derrida, "Força e significação". In: *A escritura e a diferença*, op. cit., pp. 11-52.

<sup>23</sup> R. Barthes, *O prazer do texto*, op. cit., p. 61.

falam sempre de outros livros, e toda história conta uma história já contada"<sup>24</sup>.

Em sua viagem transatlântica, o navegador se decepciona. O autor que o esperaria morre no porto, a obra que classificaria evapora no texto<sup>25</sup>, o país que visitaria se esboroa junto com o porto. Esse esboroar-se, por sua vez, me leva a pôr em cheque o segundo pilar do *retrato do Brasil*, através de um exame do conceito de nação. Dirigindo movimentos sutis, entre paralelos e meridianos riscados em tabuleiros de papel, esse conceito vem causando também, rotineiramente, o esboroamento de milhões de pessoas.

Eric Hobsbawm o vê como conceito chave para a compreensão dos dois últimos séculos. Benedict Anderson percebe as nações enquanto comunidades imaginadas, formadas no início por leitores de textos reproduzidos numa mesma língua, e depois amalgamadas por processos vários, geralmente violentos, entre os quais a imposição frente a outras comunidades, a identificação da comunidade a um estado, a construção e a reunião de símbolos e ícones sob o manto novo de tradições ditas antiqüíssimas<sup>26</sup>.

Talvez pela discrepância entre causa e efeito, entre a fragilidade do fundamento e o poder da estrutura criada, o nacionalismo tornou-se um conceito voraz, que se alimenta das mais variadas formações discursivas, valorizando-lhes a nacionalidade (*nation-ness*, em

---

<sup>24</sup> U.Eco. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio, Nova Fronteira, p. 20.

<sup>25</sup> M. Foucault, *O que é um autor?* Lisboa, Passagens, 1992; R. Barthes, "A morte do autor" e "Da obra ao texto". In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. SP, Brasiliense, 1988, pp. 65-79.

<sup>26</sup> B. Anderson. *Nação e consciência nacional*. SP, Ática, 1989.

Anderson) tão tacitamente quanto o fazem alguns daqueles comentadores europeus que examino.

A atribuição a *Estorvo* de uma identidade do tipo "tal país, tal romance" atiza essa voracidade. Torna-se alimento natural para o conceito, ajudando-o a crescer e ficar forte. E o crescimento de uma fronteira é paralelo ao crescimento de outra (o muro cresce dos dois lados): os pressupostos do comentador sobre seu objeto passam a valer também para ele mesmo, e assim sua própria nacionalidade se mantém guarnecida de penetras. Mantém *Estorvo* afastado como *estrangeiro*, sem reconhecer o estrangeiro em si mesmo, sem assumir sua própria estranheza, acostumado que está à diferença de direitos entre "homem" e "cidadão"<sup>27</sup>.

### **Pretensões**

Assim, meu esquema de problematização, aqui, surge da observação de delírios — de realidade e de nação — que sustentam os pilares de um *retrato do Brasil*. Opto pelo esquema para evitar a pretensão de esgotar os desdobramentos dessa problemática nos campos relacionados a instituição literária, academia, cultura de massa e nacionalismo — universo que inclui acordos tácitos como o conceito de "literatura brasileira" e até o de "literatura". O próprio reconhecimento dessa gama de desdobramentos me levou a inferir a importância da discussão e me encorajou a escolher como objeto de trabalho uma obra tida como romance inaugural de um músico.

---

<sup>27</sup> Cf. J. Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio, Rocco, 1994.

E opto pela problematização, considerando-a uma negatividade produtiva, o repensar profundo de uma estrutura, a fim de livrá-la, não sem conseqüências, da ideologia que pretende sustentá-la como natural. Com Foucault, penso que

"problematização não quer dizer representação de um objeto preexistente, nem criação pelo discurso de um objeto que não existe. É o conjunto de práticas discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e se constitui como objeto para o pensamento"<sup>28</sup>.

Com esse traçado, aplicado a meu objeto de pensamento, o máximo que ambiciono é sugerir a possibilidade (e talvez a necessidade) da reinserção do nome Chico Buarque de Holanda na rede discursiva contemporânea.

Com tal sugestão eu poderia (1) reiterar o caráter dinâmico e paradoxal dessa rede, que lhe oferece sempre a possibilidade de novas problematizações sobre manifestações discursivas encontradas em suas próprias tramas; (2) ampliar o alcance da malha discursiva auctoral definida por aquele nome, tentando pensá-la de forma independente de demarcações nacionais e culturais prévias; (3) reforçar a fluidez e a liberdade dos sentidos dessa malha, reafirmando o caráter movente de suas formações discursivas; e (4) chamar atenção para o fato de não ser mais legítimo do que outros (muito menos compulsório) o enquadramento de Chico numa posição que, através de uma referencialidade restrita, e aplicada a apenas alguns de seus trabalhos, o

---

<sup>28</sup> M. Foucault, *O cuidado com a verdade*, 1984, p. 76, citado por P. A. M. Lima, in: *Rimas do mundo, o ethos fabulador*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994, p. 64.

transforma em herói da resistência, defensor dos oprimidos ou "Errol Flyn da cultura brasileira"<sup>29</sup>.

O fio vermelho desse meu esquema de leitura começa na análise de alguns elementos, encontrados em *Estorvo*, que caracterizariam um discurso delirante, à primeira vista paranóico. Tento relacioná-los entre si de forma a evidenciar uma estrutura desse discurso, que depois aproximo à estrutura do discurso psicótico em Lacan. Dessa aproximação surge a possibilidade de atribuir a uma determinada falta, a *um determinado desejo*, a energia para todo aquele movimento incessante do narrador. Assim, este não correria atrás de um objetivo claro e distinto, mas seria empurrado por seu próprio discurso, dando voltas junto com ele em direção a lugar nenhum.

Essa análise, em relação ao meu traçado, terá duas funções. A primeira é lembrar que, tanto isoladamente quanto reunidos sobre essa estrutura discursiva, os elementos examinados dificilmente poderiam ser associados a um narrador de um país específico. A segunda é desestabilizar as noções de realidade e representação que se pode retirar do discurso delirante do narrador, para desafiar a atribuição de uma natureza compulsória ou inevitável aos esforços de localização do mundo que o cerca — ler *Estorvo* como uma fabulação sobre o incesto pode ter tanta legitimidade quanto considerá-lo retrato de um país qualquer.

No segundo capítulo, também dedicado à ruína dos fundamentos discursivos para compulsões referenciais, volto o olhar à própria

---

<sup>29</sup> Título dado por Gláuber Rocha. Cf. H. Werneck, "Gol de letras". In: *Chico Buarque, letra e música*, op. cit., p. 249.

estrutura narrativa de *Estorvo*. Aquela quase involuntariedade caracteriza a maior parte dos movimentos do narrador. Não fica claro até que ponto ele age ou até que ponto ele é usado pela ação de alguém; ou ainda, se ele é sujeito da história ou sujeito à história<sup>30</sup>. Pode haver maior propriedade em dizê-lo, ao mesmo tempo, sujeito e vítima de sua própria história. Parece haver uma relação particular, uma circularidade meio taoísta, entre passividade e atividade: uma parece gerar e sustentar a outra. Ele quase nunca sabe o que fazer, mas o que faz ou não faz segue sempre seu próprio desejo.

A auto-recorrência insistente do texto prende o narrador num emaranhado de círculos que constituem fronteiras inexpugnáveis, numa fuga inútil e interminável. Sua lógica parece regida por um princípio da contradição, que iguala interior e exterior, início e fim, atividade e passividade, vida e morte. O presente condensa o tempo da narrativa, impossibilitando a passagem do tempo que a história narrada precisa para transcorrer. Trata-se de uma narrativa paradoxalmente impossível, mantida por uma lógica autodestrutiva.

Torna-se, portanto, ainda mais problemático dizer que esse texto seja naturalmente capaz de compor o retrato de uma determinada realidade, ou de sustentar um discurso nacional. Assim, de posse das conclusões dos dois primeiros capítulos, busco, no terceiro, reunir e questionar pressupostos de leitores, principalmente entre aqueles comentadores europeus, que tacitamente associam *Estorvo* a uma representação do Brasil. Considero tácitas essas associações, por percebê-las sobre dados, a meu ver, insuficientes para sustentá-las — a

---

<sup>30</sup> L. Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo*. Rio, Imago, 1991.

nacionalidade do autor, seu endereço, referências geográficas ou a língua em que o texto foi escrito.

A partir das perspectivas abertas nos três primeiros capítulos e do exame de alguns mecanismos defensores de fronteiras, tento, no quarto e último, questionar as defesas dos campos musical e literário em relação a Chico. Em seguida, a partir dos mesmos resultados, sugiro a possibilidade (e a necessidade) de novas leituras de outros textos de Chico Buarque, livres de pré-disposições teóricas, nacionais ou institucionais. A direção dessas novas leituras, seguindo indicação de Eni Orlandi, seria a liberação de sentidos múltiplos desses textos, depois da injunção à unicidade que marcou as leituras feitas durante a ditadura. Essa liberação poderá reafirmar, com Flora Süssekind, as possibilidades de rupturas de Chico consigo mesmo, com seu país, com sua tradição e até com sua imagem heróica.

## "Tem gente já no vão da escada"<sup>1</sup>

*Ai, minha cachola  
Não tô bom da bola  
Bravo, bravo*

*(Chico Buarque — "Piruetas")*

A narrativa de *Estorvo* é um delírio persecutório, uma perseguição alucinante sugerindo um narrador paranóico, portanto psicótico. Essa possibilidade pode ser produtiva para mim. Ela pode indicar uma coerência à trajetória do narrador, um aprofundamento, independente de referências nacionais, peculiaridades culturais ou biografias do autor. Para avaliar até que ponto ela é plausível, proponho uma analogia entre a estrutura do discurso do narrador e a do discurso psicótico, tal como a posso ler em Lacan.

Essa leitura de Lacan, por sua vez, começa na esfinge da relação edípica, tomada como encruzilhada fundamental para toda evolução psíquica. Tal relação está no cerne da passagem da natureza à cultura — uma passagem fictícia, porque o homem natural não existe, a não ser na dimensão de uma nostalgia mítica, na condição de "ficção necessária". Na fundamentação de seu sistema de pensamento, Lacan segue Lévi-Strauss, que localiza essa fronteira na lei da proibição do incesto, único elemento cultural que pode ser encarado também como natural, dada sua universalidade<sup>2</sup>. Proibido o incesto, aquilo que regula o parentesco e estabiliza o grupo passa a ser o significante nome-do-

<sup>1</sup> Verso de "Acorda amor" (de Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, heterônimos de Chico Buarque). In: *Chico Buarque: letra e música*. SP, Cia das Letras, 1994, p. 110.

<sup>2</sup> J. Dor, *O pai e sua função em psicanálise*. Rio, Zahar, 1991, pp. 26-7.

pai. Lacan valoriza essa noção como Lei, como marca da integração do sujeito ao social.

Por sua vez, a idéia dessa lei centrada no significante nome-do-pai tem base no mito da horda primitiva, ficção de Freud onde podemos ler a posição do pai simbólico na dinâmica edípica. Em resumo: um pai violento e tirânico guarda para si as mulheres e expulsa todos os filhos. Estes, em número cada vez maior, acabam voltando e derrubam o pai, servindo-se dele num ritual canibalesco e adquirindo, cada um, uma parte de sua força. Cada um desses filhos, porém, percebe que não só odiava o pai, mas também o invejava e admirava; amava-o. Isso resulta num arrependimento, numa culpa que os leva a substituir o pai por uma entidade imortal, o totem, que jamais seria destruído. Sem poder decidir quem agora poderia manter relações com as mães, decidem que ninguém o faria, mantendo obediência ao *pai morto*, uma "obediência retrospectiva". O pai passa a ser temido muito mais do que quando vivo<sup>3</sup>.

O Pai Simbólico, que institui a Lei, em Lacan, é edificado a partir do pai real, ainda que este seja ausente, presentificado só pelo discurso da mãe. Essa edificação, que passa ainda pelo estágio intermediário do pai imaginário, "constitui a própria dinâmica que regula o curso da dialética edípica e, com ela, todas as conseqüências psíquicas que dela dependem"<sup>4</sup>. No início, a criança se vê numa relação fusional com a mãe, sendo o único objeto que pode satisfazer o desejo dela — acredita *ser* o falo da mãe. O pai real é um estranho, exterior à relação, mas só até aparecer (ainda que ausente) como um falo rival — como o

---

<sup>3</sup> Cf. S. Freud, *Totem e tabu*. Obras completas, v. 13. Rio de Janeiro, Imago, 1990, pp. 169-75.

<sup>4</sup> J. Dor, op. cit., p. 43.

pai imaginário. É o momento da *incerteza*, da interrogação sobre *ser ou não ser* o falo.

O pai começa então a se delinear como alguém que *tem o direito* de satisfazer o desejo da mãe; esta se mostra como dependente do desejo do pai, ou seja, como alguém que já reconhece a lei do pai. A criança entende que essa lei regula o desejo da mãe, e mais, que esse desejo se dirige não a algo que a criança acreditava *ser*, mas a algo que o pai deve *ter*. A dialética do *ser ou não ser* dá lugar à do *ter ou não ter*. Ao compreender isso, e se dar por vencida, a criança dá sinais de uma renúncia psíquica: renuncia a sua *identificação* ao falo e reconhece a *posse* do falo por parte do pai. Reconhece enfim o pai simbólico<sup>5</sup>. O pai passa a ser o *pai morto*.

Essa operação se dá por uma simples metáfora. A criança substitui o significante do falo, associado a ela mesma, pelo significante nome-do-pai. No momento em que o faz, o primeiro termo, substituído, fica no inconsciente, é recalcado — é o chamado recalque originário. Ela metaforiza o pai simbólico, ou, dito de outra forma, simboliza a lei. Este é o significante primordial. E toda a realidade se forma a partir das simbolizações seguintes.

Nos neuróticos e nos perversos, acontece essa intervenção do pai. Nos psicóticos não. O significante primordial é *percluído*<sup>6</sup>. O fenômeno psicótico é a emergência, na realidade, de uma significação enorme, que não se parece com nada, que não foi simbolizada, e que ameaça

---

<sup>5</sup> Cf. Idem, pp. 46-55.

<sup>6</sup> Ou forcluído, ou ainda foracluído, como se nunca chegasse o momento em que ele fosse se apresentar para a substituição. Análogo, em direito, à "*abolição simbólica* de um direito que não foi exercido no prazo prescrito" (Cf. J. Dor, op. cit., p. 102).

que não se parece com nada, que não foi simbolizada, e que ameaça todo o edifício simbólico<sup>7</sup>. 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" (S3, p. 117), perigo que aliás parece rondar a estrutura discursiva do narrador de *Estorvo*:

"Chego a perceber o fluxo do silêncio, e é como um silêncio que viesse por baixo do chão, e o chão se enrolasse feito tapete que fosse abafando todos os sons até o outro lado da avenida" (E, p. 45).

### **Discursos análogos**

Esse perigo comum me permite iniciar a analogia. Na presença ou não do pai real, o pai imaginário incluído no discurso do psicótico pode revelar sua distância em relação ao simbólico. Lacan faz questão de destacar que em toda obra do presidente Schreber, um caso paradigmático de psicose, "seu pai só foi citado uma vez" (S3, p. 320). Em *Estorvo*, o pai do narrador também aparece pouco, geralmente morto. Vivo, é um homem que fala alto e gosta de exercer sua autoridade:

"Uma noite meu pai foi me buscar na rua, e já desceu impaciente, porque quando chegava em casa queria ver todo mundo lá dentro: 'qualquer dia eu entro e passo o ferrolho na porta!'" (E, p. 92).

À primeira vista, parece uma figura competitiva, de presença forte. Entretanto, os únicos significantes que sobraram do pai

---

<sup>7</sup> J. Lacan, *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio, Zahar, 1992, p. 102. A partir de agora darei apenas a indicação do título (S3) e da(s) página(s) correspondente(s), entre parêntesis, logo após a citação.

imaginário, incluindo as velhas fardas de sua autoridade, está bem guardado dentro de caixas, as caixas dentro do armário, o armário dentro da casa da mãe<sup>8</sup>:

"No quarto do meio, onde mamãe nunca põe os pés, há um armário de parede inteira com as coisas do meu pai, as fardas brancas, os ternos summer-jacket e uns sapatos de cromo alemão que eu até *tentei herdar, mas ficaram grandes*. (...) Talvez ela ache ridículas aquelas fardas, aquele uniforme de gala, ridículos todos aqueles ternos do mesmo padrão, *talvez ela ache papai ridículo*" (E, pp. 91-2 — grifos meus).

Como que mantendo a relação fusional, a mãe envolve a imagem do pai, superando-a, e subverte mesmo aquela lei que, em havendo a intervenção paterna, regularia seu desejo. As fardas, as roupas, o poder do pai, "ficaram grandes" para o filho — o pai não serviu. O "talvez" indica a dúvida dele sobre o desejo da mãe pelo que preenchia aquelas fardas. Houvesse a intervenção, não haveria a dúvida. Não é certo que o pai tenha *possuído* o objeto de desejo da mãe. Objeto que não se concretiza, é possivelmente "ridículo": o filho não atinge a dialética do *ter ou não ter*; permanece na do *ser ou não ser*. O recheio pífio das fardas se confirma em seguida:

"[Mamãe] pode estar sonhando de novo com o homem de luvas no teatro suspenso, que é o papai, porque tem um metro e noventa e anda inclinado para trás, mas não é o papai porque fala com sotaque e tem cara de carneiro" (E, p. 93).

O narrador sabe que a aparência forte e eloqüente do pai não corresponde de fato ao desejo da mãe; ela visa na verdade alguém de fora, um estrangeiro, alguém que "não é o papai", justamente por ser

---

<sup>8</sup> O simbolismo freudiano permite associar caixas, armário ou casa ao útero. Cf. S. Freud, *Sobre os sonhos*. Rio, Imago, 1973, p. 84.

identificado a um animal "ardente, macho, instintivo e potente", que "assegura a recondução do ciclo vital", que em várias civilizações é associado a "fogo criador, fertilidade e, em última instância, imortalidade"<sup>9</sup>.

Prosseguindo com a analogia, os distúrbios na linguagem são, em Lacan, uma condição para o diagnóstico da psicose. O delírio é composto de profundos remanejamentos do significante, detonados a partir da falta do significante primordial. O paranóico simboliza a palavra, ela mesma, não a distingue de uma possível coisa a ela associada. A palavra tem valor em si mesma. Transforma-se em mundo. Não é que não haja significação; há, ele só não sabe qual. O sentido fica suspenso. Há uma parada na significação, um chumbo na malha discursiva, que serve como "assinatura do delírio". No caso do narrador de *Estorvo*, esse chumbo está precisamente na relação com a paternidade: "ter um filho, no meu cérebro, era notícia que entrava, mexia lá dentro, e não conseguia formar uma idéia" (*E*, p. 38).

Esses remanejamentos do significante, multiplicando-se compulsivamente sem qualquer possibilidade de controle da significação, "dão acento particular às intuições mais significantes do sujeito" (*S3*, p. 104). A frase surge ao psicótico em sua a-subjetividade, como que interrompida, cortada, auditivada. O narrador de *Estorvo* também colhe expressões cortadas, auditivadas, como alguém que colhe frutas no pomar ou latas no supermercado. Essas expressões chegam acondicionadas entre aspas, sem travessão, sem disciplina

---

<sup>9</sup> J. Chevalier e A. Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*. Rio, José Olympio, 1993, pp. 189-91.

gramatical, e ele testemunha sua materialidade. A atitude não se repete indiferentemente para qualquer som, para qualquer resposta recebida. Há uma seleção prévia, seguindo um critério misterioso — a palavra pode ser corriqueira como "dá licença", apenas som como "hmmmmmm", ou imprevista como "aicnâlubma" (*E*, p. 109).

Os distúrbios lingüísticos a que Lacan se refere, incluindo figuras de linguagem, caracterizariam uma linguagem de sabor particular, extraordinário, de caráter neológico surpreendente, onde certas palavras têm destaque especial (*S3*, p. 42). Em *Estorvo* isso é evidente. Marcelo Coelho observa o uso constante da catacrese<sup>10</sup>, como se ao narrador faltassem termos adequados para completar suas frases.

Entre outros exemplos, cita a descrição peculiar do piscar de uma vaca, cuja pálpebra "de quando em quando lambe o olho" (*E*, p. 68). O verbo "lamber" é usado como se não houvesse outros menos estranhos à situação, como "umedecer", por exemplo. Isso, porém, traz uma conseqüência para o discurso; não é mero enfeite. Através da contigüidade entre a lambida e as imagens de língua, boca e baba, instaura-se um tipo de comunicação peculiar, na língua do narrador: "a vaca malhada meneia o queixo para a frente, de leve, como quem me pergunta 'e aí?', ou 'como é que é?', ou 'o que é que você acha?'" (*E*, p. 68).

Além da catacrese, outras figuras são freqüentes no texto, e muitas vezes também surpreendem com esse peso constitutivo de uma língua própria. As comparações, por exemplo, beiram a alucinação: o rosto da ex-mulher empalideceu "como se todo o sangue tivesse caído

---

<sup>10</sup> M. Coelho, "Estorvo". In: *Gosto se discute*. São Paulo, Ática, 1992, pp. 61-65.

por um buraco" (*E*, p. 38); o segurança de um banco, dentro de uma cápsula de aço, tem "seus olhos como um casal de peixes gravitando no visor" (*E*, p. 100). As prosopopéias parecem ter a mesma radicalidade. A casa da irmã é uma "pirâmide frustrada" que "livrou-se do ficus, mas nem assim parece satisfeita com o terreno que lhe cabe". O sentimento da casa é particularmente visível: "o jardineiro tomou as dores da casa" (*E*, p. 15). Reciprocamente, o sentimento humano se materializa: "o empregado não sabe que porta da casa eu mereço (...); pára, torce a flanela para escoar a dúvida" (*E*, p. 16).

Além da contradição estrutural do discurso, de que falo no capítulo dois, o texto é povoado pela contradição também enquanto figura de linguagem: "são as ladeiras íngremes que subo como água ladeira abaixo" (*E*, p. 53). As figuras chegam a se mesclar, como que sem controle. A comparação vem misturada à contradição em "o porteiro vem abrir andando depressa e chegando devagar, como um boneco de corda" (*E*, p. 99); unida à prosopopéia em "a noite vem subindo pelas vertentes como um óleo" (*E*, p. 25); ou aliada à onomatopéia em "eram flops generosos de lençóis-bandeiras" (*E*, p. 60). Às vezes, esse deslize de significantes chega a distorcer toda a frase, como quando o narrador encontra a amiga magrinha da irmã usando um recipiente de bebida em forma de binóculo: "pergunta se gosto de caubói, e oferece-me um gole do binóculo" (*E*, p. 54).

A materialidade do significante, por fim, prevalece. As imagens que o narrador constrói em pensamento se concretizam fisicamente: "o tanque bebido em pensamento por pouco me explode a bexiga" (*E*, p. 46). As palavras se destacam materialmente de seus próprios sons: "quando procuro me lembrar do que ele [o amigo] falava, ouço puramente a sua voz, lisa de palavras" (*E*, p. 42). A palavra, enfim, ela

mesma, é a matéria-prima de sua existência. O narrador chega a tocar a rede significante, deixa-se envolver por ela:

"há músicas, muitas músicas ocupando todos os espaços, com a substância que a música no escuro tem. É quase resvalando nelas que chego à ponte de tábuas sobre o riacho. Atravesso a ponte, e da outra margem ouve-se apenas o riacho, a água absorvendo as músicas" (*E*, p. 25).

Mas se esse narrador tem uma língua própria, esta, como toda língua, deve ter uma estrutura — ou melhor, deve *ser* uma. Por cima da estrutura da língua portuguesa, na qual o livro é escrito, deve haver uma outra, particular, a complementá-la, especificá-la, desviá-la. Deve haver uma força estruturante peculiar. Um dos indícios dessa força pode ser o jogo entre o presente e o futuro verbais como código para o intercâmbio entre uma realidade exterior e uma instância onde a imaginação se materializa. A leitura se acostuma a desconfiar mais do que se passa no futuro. Os sonhos são narrados no futuro. O despertar, a queda na vigília, corresponde à passagem ao presente:

"Quando ele esmurrar a porta, estarei na cama. Tentará arrombar a porta, mas dormirei profundamente. *Sonharei* que ele *grita* meu nome e tem voz de mulher afônica. É ela. Salto da cama" (*E*, p. 52 — grifos meus).

Aqui, o narrador está dormindo na casa de sua ex-mulher e sonhando que está dormindo, embora ainda açoitado pelo perseguidor misterioso. No sonho, o sono o protegeria. O grito do perseguidor, no sonho, corresponde ao da ex-mulher, que no nível da vigília acaba de chegar em casa. À interferência sonora corresponde a interferência do presente ("grita") no âmbito do futuro, que termina com "sonharei".

Embora já no presente, "grita" ainda está numa oração subordinada, referindo-se a uma ação ainda dependente da situação do sonho (do sonho) estabelecida por "sonharei". No exato instante em que o narrador acorda, o verbo passa, aí sim, para o presente, numa oração principal, autônoma: "é ela". O jogo tem ida e volta. Acontece sempre que a imaginação quer se soltar: ela só se permite alçar vôo no futuro verbal:

"Hoje encontro a porta encostada, o quarto escuro, e arrependo-me um pouco de ter entrado. (...) *Sinto* que me *habituarei* à penumbra e *verei* dois corpos na cama. O homem poderá ser o rapaz bonito das taças de vinho (...). E a mulher, ela verá que estou ali, mas não vai mais conseguir interromper (...), e vai me olhar de um modo que nunca me olho. (...) Fecharei os olhos com tanto ímpeto, que as pálpebras *cairão* no chão. Minha visão *clareia* e não há ninguém no quarto" (*E*, p. 59 — grifos meus).

De "sinto" a "habituarei" o narrador pede licença para imaginar, cava habilmente uma brecha no relato para aproveitar ao máximo o tempo que sua pupila leva para se dilatar. Entre "cairão" e "clareia" situa-se o último instante desse intervalo, quando o olho volta a captar imagens exteriores.

Trata-se de um esforço de estruturação do relato, um indício daquela força estruturante dessa língua peculiar. Um outro indício pode ser a obsessão que o narrador tem por teorizar seus mecanismos de observação e articulação. É uma tentativa de colocar em ordem um emaranhado de elementos vindos de percepções, leituras, memórias, esperanças, sonhos e conjecturas. Em Lacan, analogamente, o sujeito psicótico faz "uma endoscopia do que se passa com ele" (*S3*, p. 46), demonstra necessidade de teorias que possam centrá-lo em seus fenômenos. Essa teorização, em *Estorvo*, é nítida, assumida, quanto ao

funcionamento da memória. O narrador faz questão de perceber todo o trajeto das lembranças através de sensações físicas e motivações atuais:

"Com um limão galego na mão, mais o álcool me ardendo nas bochechas, não posso não pensar no meu amigo. Lembro-me de dias inteiros tomando caipirinha, eu e ele nesta beira de piscina. (...) Ele olhando o horizonte e passando os dedos nos cabelos, passando os cabelos lisos para trás da orelha, num gesto que, lembrando agora, parece copiado da minha irmã. No dia em que ele fez esse gesto eu não achei nada, e na certa não tinha nada que achar. Mas hoje, além do gesto, descubro um brilho em seus olhos que me incomoda" (*E*, p. 76).

Há uma consciência da diferença entre suas necessidades anterior e atual na oposição entre o "não ter nada o que achar" e o incômodo de agora. É como se esse brilho novo tivesse sido colocado, pintado, no quadro antigo, só para mostrar que, agora, existe algo no amigo que o incomoda. Esse algo talvez tenha sido mesmo responsável pelo próprio resgate do amigo, através do álcool e do limão, e certamente se relaciona ao medo que o narrador tem de identificá-lo ao corpo que vira entrar no rabeção, coberto com um lençol, tendo apenas os pés descobertos. Tanto que, em seguida, incomoda-o o fato de se lembrar de inúmeros detalhes na figura do amigo, exceto o que ele mais necessita:

"Só não consigo me lembrar dos pés do meu amigo. Vivíamos descalços, e não me ocorre ter olhado alguma vez aqueles pés. Nunca reparei se eram grandes ou bonitos. Não sei dizer se os pés do meu amigo eram enormes, como os do professor de ginástica assassinado" (*E*, p. 76).

A última oração é uma confissão de que a memória está sendo usada por um interesse anterior, de que a vinda da imagem do amigo não é gratuita. É, portanto, sinal da consciência que o narrador tem de poder usar a memória como ferramenta para diluir a dúvida e pôr fim à

angústia da possível identificação entre o amigo e o cadáver. Um equipamento que ele demonstra saber manejar com relativa destreza, utilizando seus recursos com eficácia quase suficiente:

"Torno a me lembrar do meu amigo olhando o horizonte, seus cabelos molhados negros como nunca, e ele agora se penteia com mais vagar que antes. Provavelmente se sentindo lembrado, tira longo proveito da situação. Traga um cigarro, que na lembrança anterior nem existia, e fica se deixando olhar, como um ator de perfil. Que se vira para mim de repente, querendo me surpreender, com um brilho nos olhos que me incomoda de novo. E já vai anoitecer sem que eu tenha conseguido olhar seus pés. Mas mesmo aquilo que a gente não se lembra de ter visto um dia, talvez se possa ver depois por algum viés da lembrança. Talvez dar órbita de hoje aos olhos daquele dia. E é assim que vejo finalmente os pés do meu amigo, pelo rabo do olho da lembrança. Vejo mas não sei como são; são pés refratados dentro da água turva, impossíveis de julgar" (*E*, pp. 76-7).

Aqui fica mais clara a capacidade da memória de acrescentar coisas entre uma lembrança e outra: o cigarro, a alteração no ritmo do pentear, a consciência de estar sendo lembrado. A ameaça do anoitecer é, a princípio, ambígua, mas como está descrita no futuro ("vai anoitecer"), por uma questão de coerência, vou considerá-la no tempo da lembrança: o narrador reclama de ter tido, na ocasião lembrada, um tempo de luz insuficiente para ver os pés. Dada a dificuldade, ele aumenta a acuidade de seu equipamento, através do "viés da lembrança", com o qual conseguiria finalmente enxergar o que quer — não fosse a água turva. Por fim, reconhece uma falha, não na memória, mas na qualidade do registro que fizera à época: fosse este suficiente, seu equipamento poderia trazê-lo agora à tona. Angustia-lhe saber inúteis recursos tão sofisticados:

"Lembro-me do instante em que ele ergueu o copo, agitou o copo seco com uma rodela de limão grudada no fundo, e fez menção

de se levantar para reforçar a caipirinha. Ameaçou trazer os pés à tona, e eu os veria de muito perto, como vi anos depois os pés do morto. Agora me dá grande aflição a idéia de ter visto os pés do meu amigo, pés que eu olharia tranqüilamente no tempo da lembrança. Mas o gesto instintivo deve ser reflexo de uma intenção que está noutra tempo" (*E*, pp. 77-8).

Tudo isso, o narrador compreende bem. É uma teoria da qual ele próprio se torna senhor. E outros esboços teóricos aparecem, como se o narrador construísse aos poucos um sistema todo próprio de explicar o mundo de forma a torná-lo deglutível, adequado a sua percepção peculiar. Propriedade que tornaria esse sistema análogo ao *sistema delirante* descrito por Lacan: "o delirante tenta fazer todo exterior entrar em composição com seu delírio" (*S3*, p. 27).

Verificada a existência de uma língua própria e o esboço de um sistema delirante, resta rastrear o modo como essa estrutura se evidencia, ao menos para melhor caracterizá-la. Lacan lembra que a estrutura primeira, essencial, evidente, é a fala (*S3*, p. 47). A fala, para o narrador de *Estorvo*, é problemática. Ele quase não fala com os outros personagens. São raras as palavras suas auditivadas como as outras, com o privilégio de aparecer entre aspas. Ditas de forma elaborada e voluntária, elas são apenas três: "*mamãe*", repetida no telefone para a mãe silenciosa (*E*, p. 20); "*oi, sou eu*", para ex-mulher, também no telefone (*E*, p. 35); e "*não*" para o amigo, dispondo-se a levantar-se para reabastecer seu copo (*E*, p. 78).

Fora isso, há apenas o som da brincadeira infantil com a irmã ("*ôôôôôôôôôô*" — *E*, p. 65), e duas palavras mecânicas, ditas a motoristas de ônibus ou de táxi: "Posto Brialuz" (*E*, pp. 24 e 67); e "é

aqui" (*E*, p. 91). No fim, fecha-se um círculo com a parca reprodução, para o delegado (*E*, p. 139), de uma palavra de criança, "agora chega", ouvida no início, quando a sobrinha brincava com a irmã do narrador (*E*, p. 17).

Assim, só posso considerar como sua fala, enquanto evidência de estruturação daquela língua própria, não essas poucas palavras, mas aquela totalidade do texto escrito, que faz aparecer seu discurso. É uma fala misteriosa, sem dúvida<sup>11</sup>, mas suas leis silenciosas, das quais não posso ter mais do que indícios, regem todo o sistema delirante do narrador, seu comportamento, sua subjetividade. Ele parece uma enigmática "máquina que fala" (*S3*, p. 52). Sua subjetividade parece ser tagarelada.

A sua maneira, ele fala de si, e muito; fala de *outros*, quase tanto; e fala com *outros*, muito pouco; mas há, na verdade, um *Outro* que fala através dele, um *Outro* correspondente à rede global de significantes em que o narrador se insere, à linguagem. Ele é falado pelo *Outro*. Lacan reitera que o Eu humano é o *outro*, uma alteridade primitiva, um concorrente fundamental, um ciumento que disputa um objeto de desejo. No estágio do espelho, o sujeito rivaliza com a imagem a sua frente, para a qual se percebe como sendo esse objeto. Mas é preciso haver um *Outro*, um terceiro, onde essa disputa possa buscar superação.

"Essa base rivalitária e concorrencial no fundamento do objeto é precisamente o que é superado na fala, na medida em que faz intervir o terceiro. A palavra é sempre pacto, acordo (...) Essa distinção entre o *Outro* (...) enquanto não é conhecido, e o *outro* (...) que é o eu, fonte

---

<sup>11</sup> Assunto que desenvolvo no capítulo 2.

de todo conhecimento, é fundamental. É nesse afastamento, é no ângulo aberto dessas duas relações, que toda a dialética do delírio deve ser situada" (S3, pp. 50-1 — grifos meus).

"Se é de tal modo necessário ao homem usar a fala para encontrar ou para se reencontrar, é em função de sua propensão natural a decompor-se em presença do outro" (S3, p. 261).

Um sinal do delírio é a ardência do testemunho sobre si mesmo, sobre o objeto, sobre o outro. O sujeito delira na medida em que fala mais do que desejaria, em que se empenha no testemunho, na medida em que é tagarelado. O Outro, o terceiro, é remetente desse testemunho, fonte da tagarelice; é o "correlato necessário" (S3, p. 170), "o ponto pivô da função da fala" (S3, p. 78); alguém num campo para além do que se vê, para além do que se conhece; um absoluto irreduzível; numa relação de análise, é aquilo diante do que o analista se faz reconhecer. O ciclo da comunicação do sujeito paranóico exclui o Outro.

No caso de *Estorvo*, o nível do leitor é a única exterioridade que o sujeito-narrador tem, o único além dele, do ciclo tagarela, o único lugar onde o *Outro* poderia ser reconhecido, uma alteridade degradada onde essa fala misteriosa do narrador pode ser espiada.

Por fim, dessa posição, interceptando essa fala, posso perceber o trabalho da consciência do narrador no sentido de domesticar, escandir a matéria bruta de um pensamento em modulação contínua, um trabalho de desvio, de suspensão, que alcança às vezes o status de urgência:

"Aos poucos, os pensamentos amontoados na cabeça vão se acomodando, bem ou mal se encaixam uns nos outros, e é um consolo

quando cessa o atrito dos pensamentos e vai se fechando a cabeça, apertando-se nela mesma, a cabeça restando como que oca por fora" (E, p. 29).

Isso também é análogo ao trabalho de linguagem do psicótico:

"Este monólogo supostamente interior está em perfeita continuidade com o diálogo exterior. (...) Admitir a existência do inconsciente é afirmar que, mesmo se a sua consciência dela se desvia, a modulação de que falo, a frase com toda a sua complexidade, persiste. [Uma das funções do eu é] precisamente a de não ser envenenado por essa frase que continua sempre a circular, e pronta a ressurgir sob mil formas camufladas e desconcertantes. Em outros termos, a frase evangélica *eles têm ouvidos para não ouvir* deve ser tomada ao pé da letra. Que não tenhamos perpetuamente de ouvir essa articulação que organiza nossas ações como ações faladas é bem uma função do eu. (...) Nesses fenômenos, chamemo-los provisoriamente teratológicos, das psicoses, isso funciona claramente. (...) Nos casos de psicose, vemos se revelar, e da maneira mais articulada, essa frase, esse monólogo, esse discurso interior" (S3, p. 132-3).

Essa necessidade de ordenamento, essa preocupação do sujeito com o controle do audível, com a organização de suas ruminções, tudo isso se torna ocupação central. O psicótico transforma seu próprio discurso em objeto; seu testemunho é "verdadeiramente objetivado" (S3, p. 94). Enquanto sujeito ele se exclui. Abarcado pelo delírio, o mundo fica vazio dele próprio. O sujeito, que não atingiu a *incerteza* fundamental do *ter ou não ter*, tem certeza de que tudo ali lhe concerne; tudo, inclusive ele mesmo, mas também enquanto objeto. Essa certeza é radical, é o que atribui um realismo particular, convincente, aos fenômenos alucinatórios, que se fazem sentir no próprio corpo. Ele sabe que sua realidade não está assegurada, mas não se importa: "não se trata de realidade, mas de certeza" (S3, p. 91). Há uma resignação ao real como ordem de certeza inferior.

Essa dinâmica também cabe, analogamente, em *Estorvo*. Sua exclusão enquanto sujeito do discurso é clara. Ele não se impõe frente ao outro, mas vê-se resignado àquela possibilidade de se decompor; não encontra palavras para superar a rivalidade. Deitado, não consegue impedir que a menina roube o dinheiro dos bolsos de sua calça, deixada ao lado da cama: "minha boca não consegue pronunciar 'ei'" (*E*, p. 29). Depois, cede ao conflito frente à lei:

"Uma camionete preta e branca sacolejando na estradinha de terra batida, e é a polícia. Eu, por um lado, quero me atirar no seu caminho, acenar com os dois braços e gritar 'sou eu!'. Por outro, quero mergulhar de cabeça no bambuzal, e é isso que faço" (*E*, p. 84).

Sua certeza também aparece. Mesmo sem saber o destino de sua velha mala de roupas, deixada na casa da irmã, ele testemunha aquela certeza de que tudo lhe concerne, sentindo no corpo seu efeito. "A certeza de que a mala estará em boas mãos é estimulante" (*E*, p. 104). Também a negação coloquial de uma dúvida, que incide sobre algo aparentemente corriqueiro, se desdobra na certeza de conseqüências futuras para toda uma percepção espaço-temporal:

"Não duvido que meu cunhado  *siga* erguendo aquele muro até vedar a visão das montanhas e o sobrevôo dos helicópteros. Quando minha irmã voltar, já não ventará ali dentro, e os dias *serão* bem mais curtos" (*E*, p. 116 — grifos meus).

Nessas condições, surgem os tais "fenômenos teratológicos":

"Pulsa na tela uma figura semelhante a um intestino, em cujos tubos correm animaizinhos verdes. Por algum motivo, esses tubos às vezes se obstruem, obrigando o moleque da cabeça raspada a se contorcer com o comando nas mãos" (*E*, p. 28).

A simples analogia ao intestino, no início, leva o narrador a observar os intestinos do próprio jogador de vídeo-game, que passa a

se contorcer devido às obstruções nos tubos. Também no shopping, aquela certeza de uma ordem superior à da realidade produz uma explicação peculiar para o movimento das pessoas:

"Invejo um pouco as cabeças que despontam no vão, que sobem curiosas uma atrás da outra na escada rolante, cabeças que esticam o pescoço e vão criando corpo, e criam pés que saltam na sobreloja, e viram pessoas que agitam cabeças que falam, piscam, riem e mastigam triângulos de pizza por ali" (*E*, p. 37).

Na observação da sobrinha, a alucinação torna-se mais espontânea:

"Ela me estende os braços como que pedindo colo, mas súbito transforma as mãos em duas pistolas, avança contra mim e quase me fura os olhos. Depois solta uma gargalhada seca, gutural, anormal numa criança; começa a tremer inteira e força a gargalhada até perder o fôlego, que recupera num arquejo asmático, e arranca nova gargalhada, arqueja e engasga, treme e gargalha e vai ficando azul. Vem a babá e carrega a garota para fora" (*E*, p. 18).

Mas é diante de um passageiro no ônibus, percebendo a reação diferente dos outros, que o fenômeno alucinatório fica particularmente nítido, justificando aqui uma citação mais longa:

"Vou reclamar, vou cutucar seu braço, mas quando olho as mãos do indivíduo, as mãos do indivíduo são de cera. Juro que parecem de cera aquelas mãos, eu nunca havia visto mãos daquela cor, a não ser as mãos cruzadas do meu pai no caixão. Olho para o rosto dele, e é feito da mesma cera, da mesma ausência de cor cinza-oliva, e tem uma expressão que é de quem não vai mais para lugar nenhum. Talvez eu devesse gritar, fugir, mandar parar o ônibus, mas ninguém ali se incomoda de ver um defunto sentado comigo. As pessoas que viajam em pé, de frente para o meu banco, estão achando normal. Menos uma preta gorda com os olhos esbugalhados, mas é para mim que ela olha, não para o cadáver. Talvez eu devesse mesmo tomar alguma providência, mas está chegando o meu ponto. Levanto-me com

cuidado, escorando o defunto para que não desabe, e a preta gorda ocupa logo o meu lugar. Falo "Posto Brialuz" para o motorista, e olho o fundo do ônibus. Com a freada, tenho a impressão de que o defunto cai duro para a frente, dá com a testa no banco dianteiro e volta ao seu assento. Salto do ônibus, dou quatro passos na relva, viro-me de repente e vejo a cabeça do morto no centro da janela, olhando fixo para mim. O ônibus demora a partir, e não consigo escapar do morto. Ando na relva para lá e para cá, e para qualquer lado que eu vá o morto me olha de frente, mesmo sem virar o rosto, parecendo um locutor de telejornal, mudo. O ônibus pára devagar, e agora a cabeça do morto vai girando para trás, sempre olhando para mim, como se o seu pescoço fosse uma rosca" (*E*, pp. 66-7).

### **A trajetória do desejo**

Com essa proximidade entre o discurso psicótico e o do narrador, considero de fato plausível a possibilidade de um narrador paranóico. Transformo-a então em hipótese de trabalho — sem encará-la como diagnóstico, já que o narrador não é um caso clínico<sup>12</sup>. A partir dessa hipótese, busco localizar o desejo que pode ser o motor dessa narrativa, a fim de poder desenhar aquela trajetória coerente, aquele aprofundamento.

Entre as alucinações psicóticas, aparece, primordialmente, o objeto de desejo. Depois daquela perclusão do significante primordial, ele jamais é encontrado. O psicótico estaria ainda identificado ao falo da mãe, mantido naquela relação fusional. Seu objeto de desejo seria, ainda, o desejo da mãe. Esse objeto, porém, torna-se um buraco na

---

<sup>12</sup> O mesmo observou Lacan diante de *Hamlet*. V. J. Lacan, *Hamlet por Lacan*. Campinas, Escuta/Ljubliú, 1986, p. 39.

estrutura significante, nunca preenchido, incessantemente substituído; uma falta radical; um encontro sempre adiado.

A substituição de um significante por outro é, por definição, a metáfora, mas antes de me lançar na trilha de uma cadeia metafórica interminável, preciso considerar um detalhe. Toda metáfora, em Lacan, tem como ponto de partida uma metonímia. Um significante é trocado por um outro que lhe é contíguo. A contigüidade prefigura a substituição, é mais rudimentar. Só a partir da articulação entre significantes vizinhos é possível a transferência da significação. Enquanto subestrutura escondida, a metonímia "é a condição de toda investigação possível dos distúrbios funcionais da linguagem na neurose e na psicose" (S3, p. 259-62).

Isso me chama a atenção para as contigüidades, as vizinhanças exploradas pelo narrador de *Estorvo* na busca de suas próprias significações. Os repetidos encontros com o homem de camisa quadriculada e a proximidade com o morto no ônibus; o emparelhamento pelas ruas e pelo shopping com o louco, que por fim é recolhido pela ambulância; a ligação com as crianças, que sempre o elegem como palhaço. Ele quase sempre tem (quer) alguém a seu lado, às vezes estrategicamente, como quando, frente ao perigo que sente no banco, elabora sua saída ao lado da ex-vizinha: "polícia nenhuma no mundo vasculharia a mala do acompanhante de uma paralítica" (E, p. 101).

Com esse comportamento, contrasta sua distância à mãe, que deveria ser seu alvo principal. À porta do apartamento dela, onde espera se livrar da mala de maconha, ele nem ao menos toca a campainha. Ao telefone, ele sabe que a mãe nunca dirá "alô", por não

considerar de bom tom. O sintomático, porém, é que ele não pára de tentar. A ligação nunca se rompe. Seus devaneios insistem em voltar ao apartamento, onde a figura da mãe repete alguns poucos movimentos. Mas se a distância é misteriosa, ela tem como intermediário uma contigüidade: a irmã. Ela é a ponte, quando diz: "não esquece de mamãe" (*E*, p. 19). Economicamente, a proximidade à irmã fica ainda maior: "quando mamãe morrer, meu quinhão na herança não paga o que devo à mana" (*E*, p. 29). A imagem da irmã chega a ser uma opção para resolver, ainda que superficialmente, seu conflito com relação à própria paternidade:

"acabei também me acostumando à idéia do filho; melhor ainda uma filha, que dizem que é mais ligada ao pai. Cheguei mesmo a pensar em dar à menina o nome da minha irmã" (*E*, p. 38).

Onde quer que o narrador esteja, no ônibus, no sítio, na festa, na piscina onde lembra o gesto do amigo, em qualquer situação, é a imagem da irmã que ele procura, que o consola, que o protege. É como se ela estivesse, também, sempre a seu lado, ligando-o a um passado idílico, produzindo uma nostalgia radical. E se fica clara essa relação de contigüidade, o desejo sexual do narrador pela irmã é quase explícito, qualquer que seja o tempo verbal, ou seja, na observação direta ou no devaneio. Ele aparece no presente:

"Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, e por baixo do peignoir de seda há apenas movimento. Um movimento que realiza as formas de um corpo, por baixo do peignoir de seda. 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" (*E*, p. 19).

No passado, de onde o devaneio o leva ao futuro do pretérito:

"Achei que ela entraria no closet para trocar de maiô (...). E eu me esconderia entre as roupas de inverno, e pelo espelho a veria a ponto de despir o maiô cor de vinho. E ela poderia rodopiar e me surpreender pelo mesmo ângulo, ou talvez apenas me presentisse, e desejasse despir-se distraidamente para mim" (*E*, p. 59).

No futuro delirante, numa homotetia entre a forma da casa e a do box:

"Minha irmã estará debaixo do chuveiro, num banheiro que eu não conhecia, e que será 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 de lado e do alto e de baixo numa imagem só, talvez fosse como nada ver, mas seria tê-la visto absoluta" (*E*, p. 83).

É precisamente esse desejo que leva o narrador, pela via das contigüidades, ao roubo das jóias. A narração da cena exemplifica a metáfora que Lacan quer ver apoiada à metonímia.

"Ando pelo setor dela e roço camisolas, véus, vestidos, balanço mangas de seda. Sei que metade da parede esquerda é ocupada por uma sapateira que naquele domingo me encheu os olhos: botas, mocassins, escarpins, quantidade de modelos em todas as cores. (...) Naquele meu canto havia uma estante repleta de caixas que fui abrindo, encontrando mais sapatos, ainda virgens. Depois abri uma caixa redonda tipo chapeleira, e dentro dela esta outra caixa, também redonda, e saiu outra de dentro, e mais uma, que nem boneca russa. Dentro da última chapeleirinha encontrei uma bolsa de camurça clara. Intrometi-lhe a mão e toquei as jóias da minha irmã. (...) Havia como que uma transpiração naquelas pedras, e minha mão logo captou a sua natureza. A mão já entorpecia ali dentro, e não sabia mais largar as pedras. Larguei, refiz o laço no cordão de camurça, e coloquei de volta a bolsa com as jóias na caixa da caixa da caixa" (*E*, p. 60).

O toque da pele dele nas roupas dela, o estímulo visual das cores, o descobrir das sucessivas aberturas redondas, o tato que identifica a

película de camurça, a intromissão e finalmente a transpiração e o entorpecimento. As contigüidades parecem evoluir por si à idéia do ato sexual — podendo até dispensar a simbologia freudiana. Com ajuda apenas da comparação com a boneca russa, metonímia e metáfora se mesclam, se confundem, quase se fundem triunfantes na proximidade do clímax: "intrometi-lhe a mão e toquei *as jóias* da minha irmã".

A partir da mesma fluidez entre significantes contíguos, destaco ainda outro tipo de movimento do narrador pelos sentidos que sua fala misteriosa produz: a duplicidade, marcada principalmente pelas atitudes dos gêmeos. A semelhança física entre os dois inclui os brincos e os cabelos. A imagem é uma só. A unidade, no entanto, comporta dois entes conflitantes. As duas vozes "parecem vozes de um só homem em contradição" (*E*, p. 69). Um dos gêmeos o acaricia e quer beijá-lo, o outro é agressivo; ambos sorriem, mas enquanto um lhe fere o rosto o outro oferece água; um cria expectativa quanto ao negócio com as jóias, o outro desmente.

Essa estrutura de uma unidade clivada em dois pólos se reproduz em todo o texto. O velho caseiro do sítio é debilitado pelas marcas do tempo, mas exibe "um pau íntegro, rosado, luzidio", que ao narrador parece "incompatível com aquela mão toda venosa" (pp. 81-2). O sítio bucólico, onde o velho ainda espanta sapos da piscina, onde a natureza ainda reivindica atenção, é lugar do barulho de motos e da tecnologia do entretenimento eletrônico. A cidade mistura ruínas a construções novas e sofisticadas. A arquitetura premiada da casa da irmã é traída pela natureza; o condomínio é superprotegido mas sempre corre perigo de assalto.

O sentido escorrega dentro de cada uma dessas duplicidades. Destaco aqui três delas. A primeira é a das jóias, metáfora do objeto de desejo e metonímia da fonte de sobrevivência; lugar da falta e da garantia, onde a vida ao mesmo tempo se esvai e se sustenta. A segunda duplicidade é a do ex-pugilista: transgressor e defensor da lei. A terceira é a figura dos ladrões. O narrador é um ladrão, positivamente, porque de fato rouba as jóias, mas é identificado negativamente como tal; os moradores da favela, ao contrário, são identificados positivamente como ladrões, embora nada tenham roubado.

As jóias, uma espécie de agente duplo, a condição de ladrão: três estágios da trajetória que quero traçar. O primeiro e o segundo são semelhantes, são estações de parada e de mudança de direção. O terceiro seria uma barreira, uma alfândega, uma passagem entre as duas estações. Cada estação tem duas portas, que correspondem à duplicidade do sentido das jóias e à do papel do tal agente diante da lei; a alfândega tem duas aberturas, duas roletas, uma de ida, uma de volta, a da identificação positiva e a da negativa com a condição de ladrão. Na primeira estação, por fim, o narrador trabalha sua relação com o domínio privado, íntimo; na segunda, com o domínio público, com os outros.

Os movimentos dos outros personagens são simultâneos aos do narrador — são também movimentos dele, em sua fala. Mesmo invisíveis para ele, trazem conseqüências que alteram essa trajetória, interferindo assim na composição de sua identidade<sup>13</sup>. É essa trajetória

---

<sup>13</sup> A identidade é um movimento dos sentidos pelo discurso. V. E. Orlandi, *As formas do silêncio*. Campinas, Unicamp, 1992.

que passo a descrever. O ponto de partida é a entrada na estação das jóias, pela porta metafórica, quando ele tem aquele primeiro entorpecimento — antes do primeiro episódio narrado no livro. Dessa estação ele sai, pela porta metonímica, no dia do roubo, assim que põe as jóias no bolso:

"Agora tateio a estante das caixas e reconheço a chapeleira. Levanto as sucessivas tampas e aliso a camurça. Repartir as jóias entre os quatro bolsos do meu jeans é um gesto rápido, como um reflexo. Um ato tão silencioso e obscuro que nem eu mesmo testemunho. Um ato impensado, um ato tão manual que pode se esquecer. Que pode se negar, um ato que pode não ter sido" (*E*, p. 61).

Ao tornar seu gesto furtivo, ele dá o primeiro passo de irmão desejante a ladrão. As jóias já entram em seus bolsos com valor metonímico, econômico. Na alfândega, ele passa pela abertura da identificação positiva com a condição de ladrão, condição que não durará muito e que aparecerá muito pouco aos outros. Sabendo-se já em desacordo com a lei, com o código penal, e como sempre não reconhecendo a Lei, o Simbólico, ele passa rápido por ali, angustiado. Como o valor de troca das jóias só é aproveitável no mesmo nível, por baixo da lei, ele corre ao sítio, para oferecê-las aos traficantes. Entra pela porta metonímica, consegue outra substituição, igualmente frustrante, mas há uma diferença. A jóia era contígua à irmã, rica e desejada; a mala cheia de maconha é contígua a ele próprio, estorvo, estupor, entorpecimento, mala. Troca um valor econômico por outro, mas com isso acaba trocando a leveza, a beleza e a confiabilidade da irmã por desespero, peso e errância, sentidos que lhe comprimem.

Nessa estação, a do tráfico, a do domínio público, há uma parada, um desvio na trajetória. Ele vai à cidade, mas sem dar um passo significativo na transformação de sua subjetividade. Tudo o que ele

consegue — só o que ele quer — é se livrar da mala. Só depois disso, e do confronto entre o ex-pugilista e os outros traficantes, é que ele pode prosseguir pela trajetória que estou traçando. O ex-pugilista é uma liderança dos traficantes. É ele quem recebe as jóias, no sentido metonímico. E é ele quem as recupera, mas em que sentido elas voltam?

Vejamos. O narrador é usado pelo ex-pugilista, que é usado pelo delegado, que é usado pelo cunhado na recuperação dessas jóias, roubadas pelo próprio narrador no mesmo closet onde a irmã sofreu um estupro, vítima de um desejo correspondente ao dele. A indignação com o estupro alimenta o empenho geral pela recuperação das jóias. Embora por diferentes motivos, o estupro e o roubo das jóias estão intimamente ligados, tanto na cabeça do narrador quanto nas dos outros. A volta das jóias, assim, para uma família que poderia comprar outras iguais, só pode ter aquele valor da reposição da dignidade, de preenchimento de uma lacuna de virilidade que um estuprador deixa aberta.

Assim, a sobreposição do estupro ao roubo faz com que as jóias, depois de entrar na estação do domínio público pela porta metonímica, comercial, saiam de lá pela porta metafórica e iniciem o caminho de volta. Essa estação torna-se simétrica à primeira, à do domínio privado. E o narrador é uma peça chave para a condução desse retorno. Independente de ter sido usado, ele consegue passar de volta pela outra abertura da alfândega, deixando-se carimbar com a identificação negativa de ladrão. Reavê o papel de irmão desejante e tem tudo para voltar ao ponto de partida, à porta metafórica da primeira estação. Mas o ciclo não recomeça.

## ***Benjamin se recusa a suscitar emoções***

*Marcelo Coelho*

São Paulo, *Folha de São Paulo: Ilustrada*, 20 de dezembro de 1995

*Segundo romance de Chico Buarque mantém estado de frieza e de distância quanto ao destino dos personagens.*

Imagino que *Benjamin*, o segundo romance de Chico Buarque, não tenha o mesmo sucesso de *Estorvo*, alguns anos atrás. É conhecida a maldição que pesa sobre o segundo livro, quando o autor obteve consagração na estréia. Há vários motivos para isso.

Um motivo importante é que o público e os críticos já se esqueceram do primeiro livro quando vão ler o segundo. Ficaram apenas com uma imagem favorável, elogiosa: esqueceram-se dos defeitos.

Quando pegam o segundo livro, encontram coisas incômodas, têm menos paciência, suas expectativas eram exageradas; não sabem mais que, no primeiro livro, havia defeitos também, mas abafados pela impressão geral de que se tratava de uma obra-prima.

*Estorvo* era um romance muito bem escrito, duro na sua elegância, altamente literário. Este, aliás, é um outro motivo: no primeiro livro, o autor exagera, dá o máximo de si no estilo: quer provar que é bom. Põe no texto mais coisas do que é capaz de administrar. Resulta, no público, um impacto vago de maestria, tanto mais forte quanto mais houver obscuridades, pontos mal resolvidos no enredo: hesitações derivadas do excesso de talento, não da falta.

Não me esqueço, contudo, das críticas que foram dirigidas a *Estorvo*, e eram justas: o enredo era pouco nítido, o final dava uma sensação de vazio. Chico Buarque procurou, em *Benjamin*, superar essas dificuldades. A história se organiza bem, é exposta claramente, e o romance acaba do modo mais "acabado" possível.

Qual o problema, então, de *Benjamin*? Há muitos. Mas não estou pichando este ótimo livro. E em *Estorvo*, constatavam-se "defeitos", passa-se, agora, ao plano mais ambicioso dos "problemas", ao passo que as qualidades, o talento de Chico Buarque como escritor não mais precisam ser enfatizados.

Parece-me que Chico Buarque procurou, em *Benjamin*, organizar um enredo mais interessante e nítido do que em *Estorvo*. Agora estamos às voltas com Benjamin Zambraia, modelo fotográfico em decadência, que é fuzilado na primeira cena do romance, e recorda, naquele momento, seu relacionamento com a bela Ariela Masé, uma moça que ele pensa ser filha de Castana Beatriz, sua antiga paixão nos anos 60.

Nomes estranhos, esses: Zambraia, Castana, Ariela. Há outros: um pastor Ozéa, um candidato Alyandro, o galã Zorza, o galã Jeovan. Em *Estorvo*, eram raros os nomes próprios;

mas quando apareciam, eram igualmente estranhos: Osbênio, por exemplo, para não falar de um mesmo Ozéa.

Comentei esse gosto pelos nomes esquisitos na ocasião do lançamento de *Estorvo*. Chico Buarque estaria expressando a estranheza, o exotismo, das camadas populares, tais como aparecem aos olhos da classe média-alta progressista. Não é mais o "João", o "Benedito", o "Custódio" serviçal e conhecido, humilde e "legitimamente" popular. Ou seja, não é mais o "povão" da cachaça, do violão, do barraco, com o qual a esquerda boêmia poderia se confraternizar.

Ao contrário, é um povo que se faz irreconhecível, alheio à esquerda partidona, surpreendendo-a em adesões evangélicas, enriquecimentos súbitos com o tráfico de drogas ou com a política. O lumpem enriquece, enquanto o proletário não faz revolução.

Claramente há uma amargura em Chico Buarque, que não reconhece mais no "povo" aquele "povo" com que se solidarizava politicamente. Isso já estava em *Estorvo*, mas sem um enredo consistente. Desta vez, em *Benjamim*, a expressão dessa amargura se intensifica, e encontra um enredo mais fácil de seguir.

Ariela Masé é uma jovem proletária, interessada em seguir carreira de modelo, capaz de ceder aos encantos de um político endinheirado e lumpem, Ayandro [sic].

Benjamin Zambraia é um decadente, que teve o ápice do sucesso sexual nos anos 60, como qualquer sujeito de esquerda, está procurando o passado perdido. Castana Beatriz, sua paixão, foi morta após um sugerido envolvimento com a resistência ao regime militar. Benjamin Zambraia se dá mal.

A história do romance representa, de alguma forma, a impossibilidade de se recuperar o passado pré-64, e a inconfiabilidade das classes populares contemporâneas frente a qualquer projeto político autêntico.

Será que estou exagerando? A fraseologia a que recorro não é muito boa, é esquemática, pareço um dinossauro, mas estou convencido de que Chico Buarque é um belo dinossauro também, e que seria injusto reduzir seu romance a uma história de amor com toques policiais, ignorando o senso político que o inspira.

Bem, mas é aí que aparecem os problemas de *Benjamim*. Do ponto de vista formal, Chico Buarque estava tentando arranjar o enredo que lhe faltava em *Estorvo*. Do ponto de vista do conteúdo, Chico Buarque mostra mais claramente a sua sensação de um proletariado irreconhecível, traidor, mercurial.

O que acontece então? O enredo fica mais claro, o romance mais enxuto. Só que mobiliza personagens com os quais o autor não mantém nenhuma relação de simpatia.

Um estado de frieza e de distância quanto ao destino dos personagens atrapalha o cuidado do autor em fazer um roteiro de acontecimentos que dê conta do que acontece com eles.

O livro ganha um enredo, mas o enredo não mobiliza a simpatia do leitor. Prende a atenção mas se recusa a suscitar emoções. Seu protagonista, *Benjamim*, é fraco. Narra-se a obsessiva procura pela filha [] Castana Beatriz, num jogo de coincidências surpreendentes: é o acaso, ou melhor, a máquina inventada por Chico Buarque e não o interior dos personagens, o que movimenta o livro.

A frieza é certamente um efeito desejado pelo autor. Combina o retrato de uma classe social incompreensível, decepcionante para quem tem expectativas de esquerda. Serve maravilhosamente sempre que Chico Buarque procura fazer a anotação precisa de um detalhe, de um rosto, de um trejeito, da decoração de um apartamento.

Mas o livro se sustenta basicamente pela sua trama policial. Coisa, aliás, que virou sinônimo de romance: "trama policial". É que só há senso de narrativa e de destino, hoje em dia, quando há um mistério, um investigador, um caso de morte.

O romance antigo girava em torno do casamento. *Madame Bovary*, *O primo Basílio*, *Middlemarch*, *Dom Casmurro*, são romances do casamento, numa época, o século 19, em que casamento era sinônimo de destino.

Extinta essa circunstância sobra essa outra circunstância do destino, o assassinato. Os romances policiais são a sobrevivência, algo artificial, do gênero romance em nossos dias.

Como Chico Buarque queria fazer um romance, temos um romance com toques policiais. Nos detalhes do estilo, na precisão da frase, um livro impecável.

Um belo escritor, Chico Buarque, cede a imperativos do romance à Rubem Fonseca. Este, na verdade, seria o mistério a explicar.

\* \* \*

## **Roleta-russa de festim**

*Diogo Mainardi*

São Paulo, Abril, *Veja*, 13 de dezembro de 1995

Chico Buarque é um orgulho nacional. Beijo-lhe os pés. É um grande sambista. Não obstante, permanece modesto. Adora futebol — informam-me, inclusive, que joga bem. Com suas canções, tornou-se símbolo de insubmissão à censura do regime militar. Descende da melhor linhagem de intelectuais do Brasil. Os livros de seu pai são imprescindíveis para

compreender a formação do país. Uma imagem perfeita, a de Chico Buarque. Acrescida, nos últimos tempos, da enorme repercussão de sua incipiente carreira literária. Primeiro, *Estorvo*. Agora, *Benjamim* (Companhia das Letras; 165 páginas, 17 reais).

Não é fácil entender por que um homem tão bem sucedido em outros campos põe-se a escrever literatura. Certamente não pelo dinheiro, pois ganharia muito mais com um disco ou vendendo uma velha canção para a publicidade. Duvido também que o romance seja fruto de uma inspiração repentina, absolutamente impreterível. De fato, *Benjamim* baseia-se numa idéia simples, até mesmo simples demais, em que não se percebe a mão de uma musa benévola, mas apenas o esforço de um escritor disposto a preencher buracos. 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. Nada mais emocionante do que invadir o terreno desconhecido, sem medo de quebrar a cara.

**Risco calculado** — Chico Buarque falho, se essa era a sua intenção. *Benjamim* é tão comportado quanto ele. Não há perigo. Não há aventura. Não há nada que indique uma real motivação. O romance não ilumina. Ao mesmo tempo, não provoca danos. É um risco calculado, nem bom nem ruim. Roleta-russa com balas de festim. Apesar de despertar a inveja dos escritores profissionais, vendendo muito mais que todos eles juntos, Chico Buarque também não terá a emoção de ser atacado em público, por causa da habitual abjeção dos resenhistas da imprensa. Ele cometeu a ousadia de escrever um romance, mas a sua imaginação é tão avessa a ousadias que o resultado é imperceptível. Li ontem. Hoje, já não consigo lembrar de quase nada, a não ser um certo sentimento de vácuo.

*Benjamim* é o nome do protagonista do livro, um velho modelo fotográfico agora desempregado. Nas primeiras linhas do romance, ele é fuzilado. Um instante antes de morrer, a sua vida passa-lhe diante dos olhos. Literalmente: "sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme". O leitor torce para que Chico Buarque não insista numa metáfora tão elementar, mas não há esperança, pois o romance não passa disso, o relato filmado de todos os episódios que levaram *Benjamim* até seu trágico destino. A história é mais ou menos a seguinte. *Benjamim* imagina reconhecer na jovem Ariela Masé a filha de sua antiga amada, Castana Beatriz, assassinada durante a ditadura militar. Involuntariamente, fora o próprio *Benjamim* a indicar o esconderijo de Castana Beatriz às forças da repressão. O sentimento de culpa destruíra sua vida. Agora ele tenta redimir-se com Ariela Masé, a suposta filha de sua amada.

O principal recurso narrativo de Chico Buarque é encher a trama de ambigüidades. Ariela Masé pode ser a filha legítima de Castana Beatriz. Assim como pode não ser. *Benjamim* segue Ariela Masé até o sobrado verde-musgo em que Castana Beatriz foi assassinada. Mas pode tratar-se de mera alucinação. Nunca se sabe o que é alucinação e o

que não é. Os personagens do romance parecem tornar-se confusos apenas quando é necessário criar mistério em torno de alguma situação. A idéia de transferir o ponto de vista de um personagem ao outro também confere um forte artificialismo à história. Em certos momentos, Chico Buarque segue os meandros da fantasia de Benjamim. Em outros, passa para Ariela. Em outros, para Aliandro Esgarte [sic], um marginal com direito a camisa aberta, corrente com medalhão no pescoço e amuletos no bolso. Considerando que estamos assistindo à reconstrução da vida de Benjamim, parece-me estranho que a ação perambule pelos diversos personagens. Pode ser que eu não tenha entendido alguma passagem. Pode ser que o livro possua uma mensagem secreta que não consegui absorver.

\* \* \*

## A imprecisão da literatura de amadores

*Wilson Martins*

Rio de Janeiro, *O Globo: prosa e verso*, 10 de fevereiro de 1996

*O compositor Chico Buarque e o humorista Jô Soares cometem erros e se entregam aos clichês em seus romances.*

O literato amador e o leitor amador são figuras simétricas e complementares da vida intelectual. Nenhum deles tem na literatura o seu interesse predominante: um escreve por vaidade, o outro lê por desfastio. Num caso e noutro são atividades para as horas vagas: o literato amador não tem tempo para escrever, o leitor amador não tem tempo para ler. São espécies paralelas à dos profissionais da escrita e da literatura — acrescentando o paradoxo de que os leitores amadores são muito mais numerosos do que os leitores de literatura. Mas são também os que lêem as primeiras 20 ou 30 páginas e raramente encontram lazer para retomar o livro abandonado (mesmo porque continuam a sair os que exigem leitura de 20 ou 30 páginas a fim de manter as conversas de bares e salões).

Apesar das relações inevitáveis, a literatura amadorística não se confunde necessariamente com a subliteratura, pois há subliteratos profissionais, especializados em produzir a subliteratura (basta consultar a lista dos mais vendidos, onde também entram, claro está, os literatos amadores no caso de serem igualmente personalidades mediáticas). Embora seja raro que o leitor amador se transforme em leitor profissional, acontece que este último muitas vezes comece como amador: a leitura, como já disse, é um vício impunido que se contrai como todos os vícios e com as mesmas repugnâncias iniciais.

Tudo isso é dito sem a menor intenção depreciativa, antes com o propósito de circunscrever um fenômeno sociológico aliás pouco estudado e digno de melhor atenção. No

que se refere à ficção, tanto o literato amador quanto o seu leitor não têm consciências das técnicas de estilo, sem o qual não há literatura, dizia Thibaudet. São a intriga e as peripécias narrativas que lhes monopolizam a atenção, pouco sensíveis às inverossimilhanças e às simplificações psicológicas. Os personagens da literatura amadorística são como as pinturas bizantinas: não têm perspectiva". Referindo-se à literatura, E. M. Forster lançou em 1927 a famosa distinção entre os personagens planos e os redondos, ou seja, os de psicologia superficial e rasteira, os que jamais oferecem surpresas de comportamento, e os que se distinguem pela complexidade espiritual e ações não só imprevisíveis, mas até contraditórias — dentro de sua própria lógica.

No que se refere à literatura amadorística, como nas novelas de Chico Buarque (*Benjamin*) e Jô Soares (*O xangô de Baker Street*), ambas de 1995 na editora Companhia das Letras, seria preciso acrescentar-lhes os personagens côncavos, sem conteúdo nem relevo próprio, preenchidos pelos autores com a massa das peripécias e acontecimentos que se sucedem por aluvião. Em Jô Soares, a sátira predominou sobre a observação humana, que é a carne e o sangue da literatura. Seus figurantes são, por definição, anti-heróis da literatura: além de errar nas suas "deduções" antonomásticas (introduzidas a fórceps em cenas de artifício infantil), Sherlock Holmes não conseguiu desvendar os crimes que o trouxeram ao Rio; o comportamento de Pedro II contraria todas as normas do protocolo palaciano, e assim por diante.

Tratando-se de "romance histórico", Jô Soares procurou documentar-se sobre a época, seus vultos representativos e costumes característicos (há, mesmo, uma bibliografia que denuncia alguma insegurança do autor). Isso aparece no excesso das notações informativas, mas é duvidoso que vendedores ambulantes, população pitoresca dos bairros residenciais, percorressem a Rua do Ouvidor pelas duas horas da tarde anunciando produtos mais apropriados para as cozinhas domésticas. Resta ter sido engenhosa e bem articulada a trama dos crimes (embora de motivação nebulosa), mas, no propósito de desmoralizar o detetive, Jô Soares infringiu o princípio moralizante que justifica e em que assenta a literatura policial: no caso, a vitória coube ao criminoso, que escapa à punição e ainda se vangloria dos crimes. Ele é apresentado como a inteligência superior por oposição à suposta inteligência superior de Holmes.

Por deliberação ou reminiscência involuntária, Chico Buarque escreveu pelo modelo arcaico do "novo romance" francês (que era "novo" na década de 1950). É a "literatura do olhar", como a chamaram Robbe-Grillet e outros tratadistas, clara transposição das técnicas cinematográficas para o texto literário. A exemplo desses ancestrais, Chico Buarque entrega-se a descrições minuciosas em que o olho da câmera cinematográfica se transforma em microscópio. A influência do cinema predomina na própria concepção da história e domina o espírito do autor; desde as primeiras linhas ele volta ao velho lugar-comum segundo o qual

toda a vida pregressa perpassa vertiginosamente pelas pupilas do condenado no momento da sua morte — "tal qual um filme", acentua o ficcionista. A novela começa precisamente com essa cena (manes de García Márquez!), a obsessão do cinema condiciona toda a narrativa. Há passagens em que o texto admite copiar o que já vimos inúmeras vezes nas telas: "... como sucede nos filmes, onde o herói julga reconhecer a amante do outro lado da rua (...)".

Num museu do Rio, os personagens de Jô Soares encontram "múmias autênticas dos tempos dos faraós"; ele tampouco foge dos lugares-comuns mais acalanhados, como se referir à "mais antiga das profissões". Os de Chico Buarque encontram espelhos paralelos em que "uns refletem os outros e vice-versa", para nada dizer do que "fustiga" o táxi ao bater-lhe a porta com violência. Outro[,] embarca para a Europa numa página e regressa da Índia na página seguinte, tudo enriquecendo os anais da literatura amadorística.

\* \* \*

## O olhar hiper-realista

*José Paulo Paes*

São Paulo, *Folha de São Paulo: Mais!*, 31 de dezembro de 1995

*Em Benjamin [sic<sup>43</sup>], Chico Buarque deforma o real até levá-lo ao anômalo e ao grotesco.*

Da leitura de *Benjamin*, fica a impressão de uma atropelada seqüência de imagens meio fora de foco mas sempre na iminência de se definir, o que não chega nunca a acontecer. Essa impressão é em certa medida antecipada pela ilustração de capa do volume uma fotomontagem de instantâneos disparatados, ora do corpo inteiro, ora de pormenores de um homem de terno e gravata.

Não se deve entender "fora de foco" no sentido ortodoxamente visual da expressão. Pelo contrário, as descrições de ambientes, pessoas e objetos envolvidos na trama de *Benjamim* são tão minuciosas e tão nítidas quanto aquelas que o Novo Romance francês pôs em moda. A falta de nitidez tem antes a ver com a dificuldade de compreensão, por parte do leitor, dos motivos que levam os personagens a agir como agem.

Em certos momentos, suas ações parecem totalmente imotivadas e gratuitas. É como se fossem opacos também para o narrador, que tampouco lhes poderia entender o

---

<sup>43</sup> Em todo o artigo, "Benjamim", título do romance ou nome do protagonista, foi grafado com "n" no final, o que preferi corrigir nesta transposição em função da fluência da leitura.

comportamento, muito embora a narração se enuncie em registro de terceira pessoa, voz de onisciência na tradição do romance, especialmente do romance de análise psicológica. Acresce que o momento de clímax com que se inicia e se fecha em simetria a ação dramática — o fuzilamento do protagonista por um esquadrão da morte — é um acidente, o que lhe rouba a dramaticidade. Dada a circunstância de o autor de *Benjamim* mostrar pleno domínio da forma narrativa, não é de pensar que tudo isso possa ser fruto de inabilidade autoral.

A narração se articula em torno do fluxo de consciência do protagonista, Benjamim Zambraia. No brevíssimo intervalo de tempo entre ver as armas apontadas para si e ouvir o estrondo dos disparos que o irão matar instantaneamente, ele revive num relâmpago os sucessos de sua vida, sobretudo aqueles que de um ou outro modo acabaram por conduzi-lo ao lugar e momento de sua execução.

Não é a primeira vez que se aproveita ficcionalmente a noção popular de que, nas vascas da agonia, as pessoas costumam reviver o curso de suas vidas em velocíssima retrospectão. Utilizou-a, por exemplo, Ambrose Bierce num dos seus contos sobre a Guerra Civil americana, e dela se valeu igualmente Carlos Fuentes em *A morte de Artêmio Cruz*, romance sobre os descaminhos da Revolução Mexicana. Não é para contabilizar débitos epigonais que se lembram esses dois precedentes, mas antes para ressaltar a novidade da utilização do mesmo procedimento em *Benjamim*.

Bierce se vale do "topos" da morte do herói em combate para, através do flash-back de consciência de um combatente ante a mira da arma inimiga que o vai abater um instante depois, fundamentar um bem logrado experimento com a maleabilidade do tempo interior ou psicológico. Tempo que, conforme o tipo de vivência a que esteja ligado, pode contrair-se ou alargar-se muito aquém ou além do estrito tempo do relógio. Cumpre ainda notar que a morte do soldado do conto de Bierce é uma decorrência *natural* do risco de vida inerente à profissão das armas. Quanto a Fuentes, ele utiliza o recurso da rememoração *in extremis* para, através da história de vida de um ex-revolucionário, ilustrar o processo de corrosão do idealismo pelos ácidos do interesse próprio. Aqui também é de notar que a morte de Artêmio Cruz é um corolário *natural* dos achaques de sua idade avançada.

*Natural* tem, nos dois casos, a acepção de explicável por si mesmo, no que contrasta com o, se não inexplicável, no mínimo desconcertante fuzilamento de Benjamim Zambraia. Isso em termos da lógica narrativa, a qual, embora implique igualmente a noção de coerência entre antecedentes e conseqüentes, difere da lógica formal, em cujo âmbito se situa, de certa forma, o raciocínio ético. Mais abrangente e mais sutil, a coerência lógica da narrativa não atende necessariamente a exigências lineares do tipo causa-efeito, certo-errado, crime-castigo. Por via de um jogo distributivo de ênfases, atende antes às exigências do esteticamente convincente, que não são as mesmas do racionalmente correto, do cientificamente comprovável ou do eticamente justo.

É de presumir que, ao recorrer a técnicas do flash-back autobiográfico, o autor de *Benjamim* tivesse em vista fundamentar, à luz dessa lógica estética, a abrupta execução do seu herói na abertura e/ou desfecho da narrativa. Posição enfática exigiria que o curso da vida de Benjamim Zambraia tivesse um nexos de coerência mais profundo com a dramaticidade do seu fim. O nexos existe, e é explicitado ao longo da narrativa, mas é demasiado fortuito, demasiado superficial para ter poder de convencimento. Senão vejamos.

Modelo fotográfico na juventude, o protagonista de *Benjamim* já está na meia-idade, desempregado e decadente, à altura em que é apresentado ao leitor. Vive atormentado pela lembrança de Castana Beatriz, com quem tivera uma breve ligação amorosa. Ela se ligara a outros homens, tanto antes como depois de Benjamim. O último deles foi um professor implicado na militância política clandestina, presumivelmente durante o regime militar. A obsessão de Benjamim pela ex-amante o leva a segui-la de longe, certo dia em que a avista casualmente numa rua do centro, até o subúrbio afastado onde ela está vivendo com o professor. Assim, inadvertidamente, por delação do motorista que o conduziu até lá, ele acaba dando à polícia a pista do esconderijo de Castana, o que o torna indiretamente culpado da morte dela.

Essa culpa difusa como que lhe aguça a fixação, a ponto de, muitos anos depois, reconhecer as feições de Castana numa jovem corretora de imóveis, Ariela Masé. Chega a supô-la filha dela e faz-lhe uma corte insistente mas respeitosa. Ariela concorda finalmente em ir viver com ele, mas quando está a caminho do seu apartamento é detida por uma manifestação política de um candidato a deputado. Incorpora-se à manifestação e acaba passando a noite na cama do candidato.

Mais de uma vez, em imóveis vazios que lhe competia mostrar a clientes, a mesma Ariela fora assediada e/ou violentada por homens supostamente interessados em alugá-los. Quando Jeovan, um policial entrevado que a protegera desde a chegada dela ao Rio, fica sabendo disso, providencia para que colegas seus da ativa cuidem de justiciar os assediadores. E é quando vai a um encontro combinado com Ariela num desses imóveis que, por engano, Benjamin é fuzilado pelos colegas do ex-policial.

Esta grosseira sinopse do trecho de *Benjamim* não faz evidentemente justiça, mínima que seja, à rica trama dos incidentes de que é tecido. Incidentes que se sucedem, ou melhor, se atropelam em ritmo febril, visto os personagens estarem se deslocando o tempo todo de um para outro lugar, numa agitação deambulatória semelhante a de certos tipos de doenças mentais. Essa deambulação constante, e a rápida sucessão de cenas que ela implica, lembra de perto as de *Estorvo*. No atropelo, cenas essenciais e acessórias se baralham inextricavelmente, com aparente prejuízo da economia dramática. Em algumas as reações dos personagens a certas situações com que se deparam roçam o absurdo. Entre outros exemplos, é o caso da indiferença com que o narrador-protagonista de *Estorvo* aceita a presença dos

delinquentes que lhe invadiram o sítio, assim como o é, no outro romance, a prontidão com que Ariela muda de itinerário, esquecendo o rumo do apartamento de Benjamim para sem mais aquela, ir passar a noite nos braços do candidato a deputado que mal conhecia.

À luz da coerência própria da lógica narrativa, fundada na distribuição de ênfases, há sobretudo gritante incongruência na circunstância de Benjamim morrer executado como estuprador de Ariela, ele que, para usar o eufemismo bíblico, jamais chegara a conhecê-la carnalmente. Com vistas a aparar as arestas da incongruência, poder-se-ia alegar o clima semi-alucinatório que pervaga a narração e que apontaria para traços psicóticos dos próprios personagens, justificando-lhes assim o comportamento errático. Ou então se poderia invocar o construto arquetípico dos meandros da justiça poética — o herói ou o anti-herói terminando seus dias da mesma maneira que a Castana Beatriz a quem indireta e involuntariamente denunciara a seus algozes policiais.

Mas talvez seja mais produtivo considerar as aparentes incongruências de *Benjamim* à luz do que, sem nenhum rigor terminológico, se pode chamar hiper-realismo. Essa modalidade de realismo não se preocupa, como o do romance experimental de Zola, em criar personagens que sejam "tão parecidos quanto possível com a média das pessoas", nem muito menos em condensar, num ou mais personagens-tipos, "as determinantes essenciais, humanas e sociais" de uma situação histórica dada, como no realismo crítico postulado por Lukács. Prefere antes voltar-se para o individual, o singular, e esquadrihar-lhes as peculiaridades tão de perto quanto possível, numa visada de lupa ou microscópio.

Sob a magnificação desse extremado *close-up*, o real perde a tranqüilizadora fisionomia que costuma ostentar quando visto da distância "normal" e sofre uma deformação ótica até quase o anômalo e o grotesco, quando não o monstruoso. Mais ainda: ao eximir-se da preocupação da média zolaesca e do típico lukacsiano, de meter o contingente na camisa-de-força da lógica causal — "tal circunstância, tal resultado" —, a visada hiper-realista abre-se sem mais peias para o indeterminável do acaso, em que vige a lógica ou ilógica do aleatório e do errático.

Não estranha pois que, na ficção hiper-realista, os atos dos personagens e as formas de conduta por que se articulam possam parecer amiúde tão imotivados e gratuitos quanto os do comportamento psicótico. É o que já se pode sentir em *O jogador* e *O estranho marido*, onde Dostoiévski se compraz em escutar, lente psicológica na mão, as obsessões de seus protagonistas. Também a minuciosidade burocrática com que Kafka registra os estranhos e irrealmente prosaicos diálogos dos interlocutores de *O foguista* tem muito a ver com a visada hiper-realista. Com ela tem a ver de igual modo a absoluta isenção emocional, a quase completa insensibilidade com que, na pormenorizada descrição fenomenológica de Camus, o protagonista de *O estrangeiro* sob o causticante sol argelino, acompanha o enterro da mãe, faz amor com uma conhecida de passagem e mata um desconhecido numa praia. Por sua vez,

a objetividade por assim dizer fotográfica e taquigráfica das desacidentadas narrativas de Peter Handke exemplifica a tendência mais recente da escrita hiper-realista.

Ao filiar *Benjamim e Estorvo* — para mais bem compreender-lhes as peculiaridades por vezes desconcertantes — em tão ilustre tradição, é de elementar justiça reconhecer que nenhum dos dois romances de Chico Buarque a deixa estagnar-se na repetição, mas logram ambos levá-la à frente com duas criações de indiscutível originalidade.

# "E que me escreve desatento, palavra"<sup>1</sup>

*Diz quem foi que inventou o analfabeto e ensinou o alfabeto ao professor  
(Chico Buarque — "Almanaque")*

*"Estorvo: retrato do Brasil contemporâneo"*<sup>2</sup>.

Existe uma naturalidade nesse slogan, vinda de não sei onde, que faz essa determinação de sentido ser aceita e deglutida por milhares de *leitores*, em vários países. Uma naturalização capaz de uniformizar reações no seio da cultura. Um acordo tácito assinado como denúncia. Um comunicado claro, alertando o *leitor* para a existência, num determinado país, de uma realidade opressora, escondida por uma ideologia que há muito vem naturalizando, amenizando e neutralizando as reações dos espectadores diante de seus efeitos. Um slogan que tem o sentido de conscientizar *leitores* em qualquer país.

*Estorvo* é anunciado como artefato através do qual se pode conhecer uma realidade, fazê-la presente — pílula para a consciência.

Investigar o que há de tácito na aceitação do slogan corresponde a problematizar sua naturalidade. Essa problematização, por sua vez, se dá no exame das possibilidades que *Estorvo* tem de retratar, ou representar o Brasil. Aqui, examino suas chances em relação a uma

---

<sup>1</sup> Verso de "Uma palavra". In: *Chico Buarque: letra e música*. SP, Cia das Letras, 1994, p. 247.

<sup>2</sup> Slogan da promoção do lançamento de *Estorvo* em Portugal, pela editora Dom Quixote. Cf. Anexo.

realidade qualquer; no próximo capítulo, a uma realidade chamada Brasil.

### **Penso que existo**

Em primeiro lugar, penso a representação. Uma re-presentação pressupõe uma "presentação", ou seja, um gesto que permita ao sujeito estar na presença de alguma coisa verdadeira. Descartes disse ter acreditado nessa possibilidade. Com a fórmula "eu penso, logo existo", ele formulou a certeza da existência de um ser que pensa, baseada no simples fato de estar pensando. Esta seria a única certeza possível, "inteiramente indubitável", a verdade sem mediações, *evidente*. Deste ponto a razão poderia iniciar, no sentido contrário ao da dúvida metódica, um caminho seguro rumo ao conhecimento, galgando sempre os degraus das idéias "claras e distintas"<sup>3</sup>.

O *homem* moderno, assim, teria acesso à verdade — e seria dono de seu destino. A razão passou a acreditar-se autônoma, finalmente liberada das várias formas de autoridade provenientes da metafísica — platônica ou judaico-cristã, onto, tele ou teológica. Nietzsche, porém, desmascara a *evidência*, que aliás o próprio Descartes atribui à "intuição", e desestabiliza todo o edifício cartesiano abalando a confiabilidade daquele ponto de apoio:

"Aquele 'eu penso' pressupõe que eu *compare* meu estado momentâneo com outros estados que em mim conheço, para determinar o que ele é: devido a essa referência retrospectiva a um 'saber' de outra parte, ele não tem para mim, de todo modo, nenhuma

---

<sup>3</sup> Cf. R. Descartes, *Discurso do método*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

'certeza' imediata. — No lugar dessa 'certeza imediata', em que o povo pode crer, no caso presente, o filósofo depara com uma série de questões da metafísica, verdadeiras questões de consciência para o intelecto, que são: 'De onde retiro o conceito de pensar? Por que acredito em causa e efeito? O que me dá o direito de falar de um Eu, e até mesmo de um Eu como causa, e por fim de um Eu como causa de pensamentos?'. Quem, invocando uma espécie de *intuição* do conhecimento, se aventura a responder de pronto essas questões metafísicas como faz aquele que diz: 'eu penso, e sei que ao menos isso é verdadeiro, real e certo' — esse encontrará hoje à sua espera, num filósofo, um sorriso e dois pontos de interrogação"<sup>4</sup>.

Nietzsche, talvez com um sorriso, aponta, na base do cogito, uma lacuna que corresponde a uma anterioridade: não acredita que o ponto estabelecido por Descartes tenha sido o fim do caminho da dúvida metódica. Aquele ponto não é a verdade. O ilusionismo metafísico é mais sofisticado. Soube esconder de Descartes alguns pressupostos importantes como o da causalidade, o da integridade de um "eu" consciente ou o do "pensar" como conceito indubitável, claro e distinto. O cogito, assim, permanece preso à metafísica.

A técnica mais "evidente" do ilusionismo, que no entanto não apareceu como tal para Descartes, é a linguagem. Esta escapou da dúvida, disfarçada de mera ferramenta para a "exposição" de um "pensamento". A linguagem, ela mesma, é enigmática: contém e está contida no *logos*, no discurso, na metafísica. Em seu disfarce, sem ser ouvida pelo próprio filósofo que a utiliza, ela diz que há algo anterior ao próprio pensamento, algo que se evidencia, por exemplo, na *lógica gramatical*. "Eu penso, logo existo" pressupõe um sujeito, um

---

<sup>4</sup> F. Nietzsche, *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. SP, Cia das Letras, 1992, p. 23.

predicado e uma relação entre ambos, e nada disso é imune a problematizações.

Com isso, a razão cartesiana, a razão poderosa e autônoma que vem desde então construindo orgulhosamente a ciência e a tecnologia do mundo ocidental, não passa de um instrumento de uma razão outra, de uma "grande razão"<sup>5</sup>, absolutamente enigmática. Como só pode ser dito, como só pode existir na linguagem, o cogito é presa da mesma metafísica de que gostaria de escapar.

É claro que, da mesma forma, Nietzsche, ao usar a linguagem, também não escapa — ninguém escapa. A diferença é que ele sabe disso; deixa-se envolver por saber não haver outro jeito; enfrenta a crueza da existência, em tudo o que ela tem de enigmático, inatingível, cruel. Por um lado, não busca apoio em qualquer tradição tranqüilizadora; por outro, não se arroga a capacidade de dominá-la ou compreendê-la. Sob essa perspectiva, da qual participa Lacan, como vimos no primeiro capítulo, qualquer certeza é delirante.

### **Sons escritos**

O cogito é, portanto, formulação. Se acredita chegar à verdade, essa crença vem do ilusionismo projetado pela perspectiva particular da família lingüística em que trabalha — a indo-européia, cuja lógica tem por base aquele relacionamento entre sujeito e predicado. Sua verdade é apenas uma parte daquilo que ele mesmo acredita ser a verdade. É

---

<sup>5</sup> Cf. F. Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*. Rio, Tecnoprint, s/d. Sobre a diferença entre razão e razão instrumental e suas conseqüências, ver também, por exemplo, T. Adorno e M. Horkheimer, "O conceito de esclarecimento". In: *Dialética do esclarecimento*. RJ, Zahar, 1985, pp. 19-52.

restrita ao logos, portanto logocêntrica; restrita à perspectiva de um sistema de pensamento determinado por um padrão lingüístico, sistema esse que se acredita universal pela ação dominadora de estruturas de poder desenvolvidas sobre aquela mesma técnica ilusionista; uma verdade, portanto, etnocêntrica.

Essa técnica ilusionista é uma linguagem que se acredita mera representação do "real", simples e legítima representante de uma natureza cuja presença é estável, confiável. Sob essa perspectiva, fica claro e distinto o limite que separa esse natural representável de suas meras representações, a fronteira entre uma *physis* e uma *techné*. Passa a ser "natural", de tão repetido, o próprio gesto da representação, ou seja, o uso da *techné* para se referir, controlada e confiavelmente, à *physis*.

Essa oposição entre *physis* e *techné*, em Derrida, é mais abrangente do que aquela entre *natureza* e *cultura*, desenvolvida por Lévi-Strauss — a mesma de que me servi no primeiro capítulo. Lévi-Strauss, "melhor do que qualquer outro", percebeu a linguagem como algo a ser considerado e problematizado na aproximação a seus objetos de estudo, vendo nela uma "estrutura das estruturas". Mesmo assim, Derrida ainda nota a cumplicidade dele com a metafísica numa "espécie de nostalgia da origem, da inocência arcaica e natural", como motivação de um projeto etnológico que considera exemplares as sociedades ditas arcaicas, em busca de "um novo humanismo"<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Cf. J. Derrida, "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas". In: *A escritura e a diferença*. SP, Perspectiva, 1971, pp. 248-9.

Também em Saussure a linguagem é uma *techné* em relação a uma *physis*, ou seja, sofre da mesma restrição etnocêntrica. Em seu esforço de sistematização, ele particulariza a língua como "norma de todas as outras manifestações da linguagem"<sup>7</sup>. A língua, por sua vez, é re-presentada pela escritura, que tem nesse representar sua única *função*. Saussure, por fim, distingue apenas dois sistemas de escrita. No primeiro, o *ideográfico*, o signo escrito é estranho aos sons da respectiva palavra, "exprimindo" indiretamente a "idéia". O segundo, o *fonético*, pretende "reproduzir" as séries de sons da palavra, com base nos "elementos irredutíveis da fala".

Saussure decide limitar sua teoria ao segundo sistema, o fonético, e dentro dele, "especialmente àquele em uso hoje em dia, cujo protótipo é o alfabeto grego"<sup>8</sup>. O privilégio do sistema ocidental, fonético, relegando a escritura a mero derivado, alheio à "tradição oral", não revela necessariamente um preconceito contra os orientais, mas também não é gratuito. O gesto é constitutivo do próprio esforço epistemológico, obedecendo à mesma tradição metafísica de sempre.

Essa hierarquização da fala sobre a escrita reproduz exatamente aquela ditada por Aristóteles, que lê as palavras escritas como "símbolos" das faladas e estas, aí sim, como "símbolos" dos estados de alma<sup>9</sup> — análogos aos "pensamentos-som" de Saussure. Do mesmo modo, Saussure se alinha à tradição platônica do privilégio do pensamento, do som e da voz, ao resguardar esses elementos, componentes da fala, num "sistema interno", protegido por fronteiras

---

<sup>7</sup> F. Saussure, *Curso de lingüística geral*. SP, Cultrix, 1973, p. 16-7.

<sup>8</sup> Idem, p. 36. Citado por J. Derrida, *Gramatologia*. SP, Perspectiva, 1973, p. 39-40.

<sup>9</sup> Aristóteles, *Arte retórica*. Rio, Tecnoprint, s/d.

bem definidas, arquitetado sob o domínio da *phoné* — domínio que já se havia manifestado no *Fedro* (veremos isso mais adiante).

O gesto mesmo da demarcação de fronteiras vem gerando uma série de oposições organizadoras dos mais diversos discursos sustentados pela metafísica ocidental. Entre elas, língua e fala, imagem e realidade, representação e presença, sujeito e objeto. Em cada uma, um dos pólos é, obviamente, externo ao outro; há sempre um "sistema interno", em oposição a uma exterioridade. Fundada no logo-fono-centrismo, a oposição entre *dentro* e *fora* torna-se, assim, matriz de toda oposição possível<sup>10</sup>.

Uma interpretação das escrituras livre dessas fronteiras, não contaminada pelo logos, pela história da metafísica, exigiria um campo anterior (ou superior) a essa oposição e a todas as outras. Esse campo, em Derrida, recebe o nome de *arqui-escritura*, lugar onde se articulam a fala e a escritura, através de signos que são, em primeiro lugar, *inscritos*, impressados, sempre já na ordem do grafema, do *grama*. A Gramatologia se ocuparia da arqui-escritura, tendo como objetivo "tornar enigmático" o que se crê próximo, próprio, presente<sup>11</sup>.

A arqui-escritura não tem origem, nenhum signo lhe é anterior. Os significantes remetem apenas a outros significantes, que se sucedem em suas *diferenças*, ou seja, em seus desvios em relação ao que seria uma presença. Os significados são sempre adiados, diferidos. As diferenças se fazem no movimento contínuo da *diferência*, no *rastro*, algo sem começo nem fim, rasura que não apaga, origem sem origem:

---

<sup>10</sup> Cf. J. Derrida, *Gramatologia*, op. cit., p. 40.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 86.

"O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez que não há origem absoluta do sentido em geral"<sup>12</sup>.

Não se trata aqui de uma tentativa de fuga à metafísica e ao logos, o que seria impossível, já que tudo se desenvolve na linguagem. Trata-se de enfrentamento dessa impossibilidade sem a aceitação de históricas restrições tranquilizadoras. Aqui o "real" permanece um enigma. Não há um sistema controlado, totalizante, mas um *jogo*. A linguagem, mesmo com um número finito de elementos, é o campo de um *jogo* de substituições infinitas, incontroláveis. Não é um campo infinitamente grande, pelo contrário, mas falta-lhe sempre um elemento, exatamente um *centro* estável e tranquilizador: "o centro não é o centro"<sup>13</sup>. O jogo é, por isso, interminável — e inseguro.

Essa interpretação das interpretações, "cujo caminho nos foi indicado por Nietzsche"<sup>14</sup>, por mais negativa que possa ser em relação aos pressupostos centralizadores, é, por isso mesmo, afirmativa. Mais do que uma provocação, ela é

"a *afirmação* nietzscheana, afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do devir, a afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa"<sup>15</sup>.

Em resumo, ao rejeitar o jogo, ao crer em si mesmo, "seriamente", a ponto de não se distinguir, o etnocentrismo ordena (1) a história da metafísica em seus sucessivos "centros" — *ser, Deus e homem* —; (2)

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 79-80.

<sup>13</sup> J. Derrida, "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas", *op. cit.*, p. 230.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 249.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 248.

o conceito de ciência, em sua relação com o *logos*; e (3) o conceito de *escritura fonética*.

Este último acaba trazendo em si o *logos* e a metafísica, comandando "toda nossa cultura e toda nossa ciência"<sup>16</sup>. A *phoné*, ao gerar oposições e hierarquizações, gera a própria possibilidade do conceito clássico de *epistème*; tranquiliza, controla, limita os movimentos dentro dos "sistemas internos"<sup>17</sup>. A ciência, o *logos*, as leis, dependentes da escritura, são condenadas a esmurrar a ponta do rastro, tentando reduzi-lo à presença, sem percebê-lo irreduzível.

"Que todos os cleros, exercendo ou não um poder político, se tenham constituído ao mesmo tempo que a escritura (...); que a estratégia, a balística a diplomacia, a agricultura, a fiscalidade, o direito penal, se liguem em sua história e na sua estrutura à constituição da escritura; que a origem atribuída à escritura o tenha sido segundo esquemas ou cadeias de mitemas sempre análogos nas mais diversas culturas (...); que a possibilidade da capitalização e da organização político-administrativa tenha sempre passado pela mão dos escribas (...); tudo isto remete a uma possibilidade comum e radical que nenhuma ciência determinada, nenhuma disciplina abstrata, pode pensar como tal. Deve-se entender bem aqui esta *incompetência* da ciência, que é também a incompetência da filosofia, a *clausura* da *epistème*"<sup>18</sup>.

### **Máquina enigmática**

Toda essa abrangência dilui minha perplexidade diante daquela aceitação tácita de que falei no início. Considerando a *clausura* da

---

<sup>16</sup> J. Derrida, *Gramatologia*, op. cit., p. 37.

<sup>17</sup> A *Gramatologia* nunca seria uma ciência; se fosse, englobaria a *Linguística* e a *Semiologia*.

<sup>18</sup> J. Derrida, *Gramatologia*, op. cit., pp. 117-8.

*epistême*, e da cadeia de repetições dos conceitos logo-fono-etnocêntricos, fica mais fácil entender o acordo tácito, a crença na possibilidade da representação através de um texto qualquer. Entretanto, sob a mesma perspectiva, o caso particular de *Estorvo* parece estar ainda desafiando essa neutralidade crítica. Ainda me sobra perplexidade ao vê-lo vendido e aceito como retrato. Ele pode ser lido como emblema dessa impossibilidade, como especialmente incapaz de trazer à tona uma realidade qualquer.

Toda a narrativa está feita no presente, o que lhe retira de um outro acordo tácito, bem sedimentado em textos como o realista ou o jornalístico, correspondente ao que Barthes chama de "a escrita do acontecimento": uma técnica ilusionista articulada à verossimilhança e presa do signo "aconteceu"<sup>19</sup>. Esse verbo no passado, envolto numa lógica e numa coerência, é aceito como garantia do testemunho, de algo já visto ou "vivido". Algo que o narrador, depois, teve tempo de elaborar para contar, com maior ou menor "fidelidade". O mesmo acontece com o narrador convencional, descrito por Benjamin<sup>20</sup>, ao contar suas experiências passadas.

Esse passado, porém, não conduz a narrativa em *Estorvo*. Toda ação, todo movimento do narrador é contado no presente, no exato instante em que acontece. Narração e narrado andam juntos, como numa transmissão de TV ou de rádio, ou como no trabalho do agente secreto, com seu microfone escondido, ouvido pelos colegas num

---

<sup>19</sup> R. Barthes, "A escrita do acontecimento". In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. SP, Brasiliense, 1988, pp. 166-71. V. também "O discurso da história" e "O efeito de real", na mesma obra, pp. 145-66.

<sup>20</sup> W. Benjamin. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. pp. 197-221.

furgão. É um ilusionismo diferente. Nesses casos, porém, a narrativa é uma *fala*, igualmente re-presentada, só que por uma tecnologia eletrônica — uma outra *techné*.

O narrador de *Estorvo*, ao contrário, não é ouvido por ninguém. Não há qualquer chance de que um personagem o ouça, ainda que eletronicamente, para depois testemunhar, elaborar, escrever o que ele disse. A narrativa supõe uma tecnologia que transforma imediatamente sua fala em escrita. Um aparato desconcertante a que o narrador não se refere, mas do qual o leitor, em geral, também nem sente falta. Uma tecnologia ainda não totalmente dominada, certamente ainda não disseminada entre os leitores, e de efeitos ainda não naturalizados como os da TV ou os do rádio.

Que tecnologia é essa? No capítulo anterior, com Lacan, comparei o narrador a uma enigmática "*máquina que fala*"<sup>21</sup>. Agora, no entanto, vejo não ter como decidir entre essa hipótese e a de uma "*enigmática máquina que escreve*". Para aprofundar essa indecidibilidade, tentando aliviar minha perplexidade, tento voltar a um certo ponto no caminho sem fim de busca da origem da escritura.

Sócrates, que não escreveu, mas foi escrito, conta que a escritura foi oferecida pelo semideus Theut, no Egito, a Thamous, rei dos deuses, como *phármakon* (remédio) para a memória e para a instrução. Uma técnica que asseguraria o progresso do conhecimento: fixaria para sempre a fala viva, animal, orgânica, soprada, "verdadeira", mas efêmera. Thamous (ou Amon), porém, a rejeita. Sua fala, viva, independente e soberana (até porque ele não sabe escrever), é o pai do

---

<sup>21</sup> Cf. Cap. 1 desta dissertação.

logos, de um logos vivo; a escritura, fazendo circular sem controle a palavra fria, imitada, seria a morte dessa fala. Ela é, assim, rejeitada, também como *phármakon* (veneno).

Essa rejeição, em Platão — que escreve Sócrates —, pode ser lida em seus efeitos na tradição metafísica ocidental — vimos acima. O *phármakon*, no platonismo, é imitação do verdadeiro. Não recupera a memória viva, apenas trabalha a re-memoração, a hipomnésia — mera mnemotécnica. Não tem essência, troca-a pela aparência. Sócrates e o platonismo recusam a mnemotécnica como exterior à verdade e à verdadeira ciência. E a desdenham como aparato dos sofistas.

Derrida percebe, assim, que o limite entre platonistas e sofistas não é o limite entre fala e escrita, mas entre a memória como desvelamento, aletéia, re-produção da presença, e a rememoração como simples repetição do monumento; não está entre *physis* e *techné*, mas entre *mnéme* e *hupómnesis*, ou seja, dentro da organização geral da atividade mnésica.

Tanto quanto o sofismo, porém, o platonismo faz uso da escritura, da mnemotécnica. Isso não implica que Derrida os queira igualar ou defenda um retorno ao sofismo. É que, se Platão atribui vida à memória, ele a reconhece finita, limitada, portanto carente de um suplemento, de uma técnica. Esse suplemento não tem, não é, uma essência, não é um ente. "Mas ele não é também um simples não-ente. Seu deslizar o furta à alternativa simples da presença e da ausência"<sup>22</sup>. Não fosse assim, o suplemento, o "tipo", não se poderia fingir de

---

<sup>22</sup> J. Derrida, *A farmácia de Platão*. SP, Iluminuras, 1991, p. 56.

original. Isso implica também que ele mesmo tem necessidade de outro suplemento.

Aí estaria o perigo, o poder maléfico da escritura, reconhecido por Platão, o motivo pelo qual ele a quer manter como exterioridade.

"Assim, ainda que a escritura seja exterior à memória (interior), ainda que a hipomnésia não seja a memória, ela a afeta e a hipnotiza no seu dentro. Tal é o efeito desse *phármakon*"<sup>23</sup>.

Assim, remédio e veneno confundem-se ainda com antídoto ao veneno, e não há mesmo como decidir ou hierarquizar sobre esses atributos farmacológicos da escritura. O *phármakon* é um "elemento, nele mesmo, se ainda podemos dizer, indecível"<sup>24</sup>.

Em vez de buscar uma hipótese para a tecnologia do narrador de *Estorvo*, portanto, é preferível considerar sua própria escritura como um *phármakon*. Aquela escritura que aparece aos olhos dos leitores simula um presente eterno, disfarça-se de fala viva, mas envenena essa fala, que no fim já não é tão viva assim — menos viva do que a mancha de sangue na camisa do narrador, vimos no primeiro capítulo.

## Dentrofora

Se esse narrador não tem um modo reconhecível de "expressão", se não há como reconhecê-lo tranquilamente numa língua, não há também como localizá-lo num "dentro". Enquanto subjetividade (não)

---

<sup>23</sup> Idem, p. 57.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 88. A indecidibilidade vai além. Se a escritura, o *phármakon*, é ameaça de morte em relação à fala viva, um filho bastardo do logos, Sócrates admite que a fala viva, filha legítima, é também escritura, algo que "se escreve na alma do homem que aprende" (cf. ibidem, p. 100).

constituída nesse e por esse *phármakon*, o narrador é um *pharmakós*<sup>25</sup>, um bode expiatório, alguém sempre expulso dos lugares a que pertence, pertenceu, pertenceria ou ainda quer pertencer. Fosse só fala, estaria "em repouso, em sua morada, em guarda, na cidade, na lei, sob a alta vigilância de sua língua"; sendo também escrita, é "a própria errância, a vulnerabilidade muda a todas as agressões. A escritura não reside em nada"<sup>26</sup>.

Expulso como o *pharmakós*, o narrador desafia a própria expulsão como o *phármakon*, contaminando de fora o que permanece dentro. Seu desafio à oposição entre *physis* e *techné* o faz desafiar mesmo a matriz das oposições. Ele passa a gravitar num não-lugar, numa ambivalência, numa atopia, nem dentro nem fora; está sempre a "se escapar por *portas* secretas, brilhantes como espelho e abertas sobre um labirinto" — portas metafóricas ou metonímicas. No labirinto do shopping, esse *pharmakós* rompe a barreira da boutique chamada *Alfândega*:

"Ponho-me a sacudir a porta, e de repente se dá uma explosão. (...) Foi a porta blindex que explodiu, quase que se pulverizando, deixando montículos de grãos azulados na soleira e nos meus cabelos (...). Não há mais porta, mas também não tenho mais vontade de entrar" (*E*, p. 108).

A concretude de sua indecidibilidade confunde o porteiro:

"O empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita. Pára, torce a flanela para escoar a dúvida, e decide-se pela porta da garagem, que não é aqui nem lá" (*E*, p. 16).

---

<sup>25</sup> A possibilidade dessa extensão, para além da fonética e da etimologia, cf. *ibidem*, pp. 77-9.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 72.

Na fechadura da casa da ex-mulher (a mesma da *Alfândega*) inverte-se a direção do giro da chave. Se "o líquido é o elemento do *phármakon*"<sup>27</sup>, a água é igualmente contaminada pela ambivalência entre sair e não sair: "as torneiras também só querem girar para o outro lado, capricho a que cedo constringido, sentindo a alma canhota" (*E*, p. 47). A mãe do suspeito suspeita da acusação: "onde é que já se viu suspeito fugir para dentro?" (*E*, p. 44).

Nessa instabilidade, a aproximação do "louco" é quase tranqüilizadora. O *phármakon*, e por extensão o *pharmakós*, são comparados também a um filho bastardo em relação ao pai, ao logós, um filho miserável:

"Quando ele pára num botequim para comprar cigarros, *não sei por que, espero do lado de fora*. Começo a me acostumar com aquela companhia tácita; é um pouco como se eu andasse com alguém da família, um irmão bem mais velho, um tio temporão" (*E*, pp. 106-7).

No interior da loja, o narrador desconcerta, desafia, ameaça a tranqüilidade, a regra, a regularidade. Incomoda:

"A *Alfândega* é uma butique cara num shopping movimentado no quarteirão mais nobre da zona sul. Vende roupas importadas, acho, nunca entrei. Entro agora pela primeira vez, e não causo boa impressão. Uma mulher que já foi linda, e que deve ser a dona, em vez de me atender fica me especulando, considerando os meus sapatos. O balconista de rosto pálido vira o rosto, e minha ex-mulher atrás do balcão faz uma boca que parece estar prendendo o riso. Chego mais perto e reparo que não, que é um alfinete que ela prende nos lábios, e cospe na concha da mão discretamente para dizer 'espera lá fora'" (*E*, p. 36).

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 102.

"Espera lá fora", expulsão: "a cerimônia do *pharmakós* se passa, pois, no limite do dentro e do fora que ela tem por função traçar e retraçar. *Intramuros/extramuros*"<sup>28</sup>:

"Ando prensado contra os muros, até ser expelido pela porta frouxa de um tapume. Entro no terreno de um sobrado em demolição. As obras estão paradas, e o entulho acumulou-se nos fundos do terreno. Escalando o entulho, chego ao topo do muro nas costas de uma escola pública. Salto no pátio e caio ao lado de um sujeito de gola rulê [o "louco"], que fuma encostado no muro" (*E*, p. 106).

Embora geralmente maléfico, temido ou desconcertante, o *pharmakós* pode ser benéfico. Assim, o narrador é usado como remédio pela polícia contra bandidos e vice-versa, mas com isso acaba envenenando, turvando a clareza dessa mesma oposição. Pode ser visto como um parasita, domesticado pelo organismo que o hospeda a sua própria custa<sup>29</sup>. Como vimos no capítulo anterior, ele apresenta e abriga a morte, "dissimula a morte sob a aparência do vivo"<sup>30</sup>.

Dentro/fora da vida; dentro/fora da consciência, do controle da vida: voluntário/involuntário, ativo/passivo. Também nesse grupo de oposições, o narrador de *Estorvo* não tem como ser enquadrado. Sua parca subjetividade, como a do *phármakon* que a compõe, não depende de atividade ou passividade<sup>31</sup>.

O amigo decide que ele é "um bosta" (*E*, p. 78). Exatamente por quase não ter participação no que testemunha, por ser passivo, pastoso,

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>29</sup> *Idem*, *ibidem*. A metáfora poderia servir a uma leitura dialética tradicional, remetendo restritivamente o "organismo vivo" à realidade social; prefiro aqui pensar num organismo mais amplo como a cultura ou o interdiscurso.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 73.

repugnante ao ser pisado — "como se morrer fosse sujo" (*E*, p. 37) —, por se querer apenas testemunha, é que os fatos ocorrem. Ele praticamente obedece aos traficantes quanto a esperar ou ir embora, entrar ou sair dos carros; aceita a avaliação que eles fazem das *jóias*, acompanha passivamente o delegado.

Mas, como vimos no capítulo anterior, é seu desejo que move toda a narrativa. Tudo o que acontece estava previsto em seu desejo. Se *agisse* conscientemente, acabaria freando esse desejo e conseqüentemente os fatos. É por ser passivo que ele age. Ele sobe como "água ladeira abaixo" (*E*, p. 53). Sua ação tem base na inação. Vida fundamentada na morte. Ao ver o cadáver (que pode ser do amigo), espera em vão ver o sangue pingando (*E*, p. 46), o que acontece depois com seu próprio corpo, após a facada desejada. Como no sonho, já igual à realidade, a vontade própria se identifica à do agressor, o parricídio à própria morte, o passivo ao ativo<sup>32</sup>.

Sua boca "não consegue pronunciar 'ei'" (*E*, p. 30), e a menina escapa com o dinheiro de seus bolsos; os mesmos que depois conteriam as jóias, substituídas pela maconha e daí por diante. A passividade deu prosseguimento à cadeia de substituições, ao rastro, à diferença. O assalto e o estupro, desejados mas não cometidos por ele, o livram da suspeita e da culpa. Com sua fala problemática, nunca atende o telefone (*E*, p. 103) ou a campainha — também nunca é atendido. Ambos os significantes, telefone e campainha, especialmente assíduos, valorizam sua própria ineficácia enquanto "veículos de comunicação", aparelhos de re-presentação.

---

<sup>32</sup> J. Galop, *Lendo Lacan*. Rio, Imago, 1992, p. 178.

O narrador recusa sua fala aos *outros*, tendo ou não testemunhado "acontecimentos":

"meu cunhado me interrompe para perguntar se vi a cara dos bandidos nos jornais. Eu não vi nada, mas faço que sim com a cabeça para abreviar a conversa" (*E*, pp. 119-121).

A indecisão lhe corrói profundamente, corpo, atividade, voluntariedade, subjetividade e identidade:

"Viso afinal o centro da latrina, tenho a bexiga repleta, mas o líquido arde e se recusa a extravasar. Algo me inibe. É como se a mão que segura o pau não me pertencesse. Vem-me a sensação de ter ao lado alguém invisível segurando o meu pau. Agito aquela mão, articulo os dedos, altero a empunhadura, tomo consciência da minha mão, mas agora é como se eu manipulasse o pau de um estranho à minha frente. Já não sinto a bexiga, desisto, fecho a braguilha" (*E*, p. 125).

## **Círculos**

Não há, então, como reconhecer tranqüilamente sua língua, nem sua pertinência a um determinado lugar. E seu presente, paradoxalmente contínuo, impede reconhecê-lo num tempo preciso.

A escritura, de modo geral, carrega um presente eterno. Tem uma identidade petrificada; a rigidez cadavérica do signo a torna recomendável até para Platão, necessária pelo menos no caso particular da *inscrição* das leis.

"A escritura nos assegura o meio de voltar à vontade, quantas vezes for preciso, a esse objeto ideal que é a lei. Poderemos assim

examiná-la, interrogá-la, consultá-la, fazê-la falar sem alterar sua identidade"<sup>33</sup>.

Entretanto, "se a *presença* é a forma geral do ente, o *presente*, ele, é sempre outro"<sup>34</sup>. Se a escritura é imutável, o momento da leitura é sempre outro, o que abala a confiança na presença, no significado daquele signo imutável. O abalo me parece particularmente intenso em *Estorvo*, onde esse presente, sempre outro, coincide com o presente do acontecimento. É como se os fatos não se sucedessem, mas acontecessem num mesmo instante. E no instante mesmo da leitura.

A crise emocional da irmã se confirma numa "segunda" viagem à Europa? o narrador se lembra do conhecido que dava festas "antes" de encontrar a irmã dele no banco? o assalto sonhado só acontece "depois" do sonho? o perseguidor misterioso, que pode até ser o próprio delegado<sup>35</sup>, o encontraria na casa da irmã "depois" de ter batido a sua porta? Nada garante uma ordenação para esses acontecimentos. A viagem da irmã pode ter sido uma só; nenhum desses "antes" ou "depois" é confiável. A leitura de *Estorvo* torna-se um jogo sem ponto certo de partida ou chegada.

Mas a perplexidade diante da aceitação do livro como retrato vai além. O próprio texto, que constrói esse narrador (des)manchado, intemporal e atópico, também se corrói irremediavelmente. Ele também supera (antecede), ou pelo menos desafia, a oposição matricial dentro-fora. Tem *bolsas* imaginárias, em que se dobra sobre si mesmo, saindo

---

<sup>33</sup> J. Derrida, *A farmácia de Platão*, op. cit., p. 59.

<sup>34</sup> Idem, p. 60. Vale lembrar que "o conceito vulgar de tempo" é "interior à totalidade histórica do ocidente" (cf. J. Derrida, *Gramatologia*, op. cit., p. 88).

<sup>35</sup> Como sustenta Augusto Massi. Cf. (Sem título). In *Novos estudos*, n° 31. SP, Cebrap, outubro de 1991, p. 198. V. Anexo.

de si e voltando a si no mesmo gesto; reflete-se, desafiando qualquer possibilidade de se tornar confiável.

"Um exterior se converte em interior, e a um momento interior se concede uma posição de exterioridade. (...) Encerrando-se em si mesmo, um texto *não sustenta conclusões*"<sup>36</sup>.

Essas dobras começam na epígrafe circular com a palavra estorvo, que parece girar espirrando sentidos pelas tangentes, num redemoinho invertido — ele mesmo uma perturbação. O próprio tempo, como vimos, é circular, dobra-se, reflete-se.

Esse jogo reflexivo de *Estorvo* tem reforço nos vidros que se espalham pela narrativa: no olho mágico, na porta de blindex, nos cacos de vidro sobre o muro da escola, na janela do ônibus que amassa o rosto do homem verde, na casa e no box piramidais da irmã, nas outras casas do condomínio e nas vidraças dos apartamentos à beira mar, sempre acrescidos de cortinas. Uma reiteração que aproxima o mundo do narrador ao "planeta de vidro", à "caixa de espelhos" ou ao "deserto envidraçado" de *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires, texto que põe em jogo ora a possibilidade de reflexo em vidro transparente, ora a "transparência do próprio espelho".

Na *Balada*, esses elementos acabam tornando o mistério, a "verdade do crime", menos importante do que "a verdade do texto e o que ele esconde na sua produção, na sua transparência"<sup>37</sup>. Do mesmo modo, em *Estorvo*, a tal transparência recusa-se como tal, aparece,

---

<sup>36</sup> J. Culler, *Sobre la deconstruccion*. Madri, Cátedra, 1982, p. 181. Grifo meu.

<sup>37</sup> Cf. T. R. O. Ramos, "Balada da praia dos cães: um baú de sobranes". In: *Anuário de Literatura*, nº 1. Florianópolis, UFSC, 1993, pp. 126-30.

exibe-se, reflete outros significantes, assim como o *rastro*, que recusa sua redução à transparência, a um mero acesso à presença.

As dobras do texto se multiplicam, ainda, nas auto-recorrências constantes — que vão além de telefones e campanhas. A mala de roupas do narrador se reproduz na de maconha. Os pés do cadáver (*E*, p. 46) são associados aos seus próprios, "algo moles, pesados" (*E*, p. 47), aos da ex-mulher em prantos, "contorcidos para dentro" (*E*, p. 52), aos do amigo (*E*, p. 76), à perna mecânica do motorista (*E*, p. 130) e, "antes", aos do homem de camisa quadriculada (*E*, p. 24). Os olhos esbugalhados se repetem dentro do ônibus, em ocasiões diferentes: passam da "preta gorda" (*E*, p. 66) à "cozinheira" a seu lado (*E*, p. 90) e ao "padre preto e gordo" (*E*, p. 140).

A imagem de crianças monstras aparece na sobrinha, que

"solta uma gargalhada seca, gutural, anormal numa criança; começa a tremer inteira e força a gargalhada até perder o fôlego, que recupera num arquejo asmático, e arranca nova gargalhada, arqueja e engasga, treme e gargalha e vai ficando azul" (*E*, p. 18).

Volta na criança que se pendura na janela do ônibus:

"um moleque de cinco anos de cabeça para baixo. A careta invertida olha para mim, sangüínea, e seus braços gesticulam como quem quer dizer alguma coisa urgente" (*E*, p. 89).

E volta à sobrinha, "com o rosto desfigurado" depois de brincar com a maquiagem da mãe (*E*, p. 118).

Às vezes as repetições de elementos aparecem em planos narrativos diferentes, unidos por associações como as da elaboração

onírica em Freud<sup>38</sup>. A menina do sítio, ouvindo o *walkman*, "fica andando em círculos na cozinha, a camiseta até os joelhos" (*E*, p. 82). Já no sonho, onde vários outros elementos já citados também se repetem, a irmã "estará andando em círculos no quarto, com um *peignoir de seda*" (*E*, p. 83). Outras vezes elas ligam "rememoração" e "presente", como quando o narrador, às voltas com o temporizador do prédio, repete "acendo a luz", encerrando ou iniciando parágrafos contíguos (*E*, pp. 96-7).

Há, além disso, uma proximidade maliciosa entre o discurso inflamado que o amigo faz sobre os camponeses (*E*, p. 78) e a cena dos camponeses duas páginas depois. O texto confia nessas suas dobras como reforço às referências aos personagens sem nome. A repetição permite a redução do número de atributos de cada um deles sem prejuízo da referência — metáforas repetidas tornam-se verdades. A metáfora dos nomes é substituída pela sinédoque.

O "sujeito magro, de camisa quadriculada" (*E*, p. 23), por exemplo, surge também como "o da camisa quadriculada" (*E*, p. 89) ou mesmo como o "sujeito quadriculado" (*E*, p. 24). Quando a descrição é novamente completa (*E*, pp. 89 e 139), há um efeito de excesso de informação para a memória, o que se faz sentir especialmente no final, antecedendo a facada: "avistá-lo ali, não sei por que, enche-me de um sentimento semelhante a uma gratidão" (*E*, p. 140). Do mesmo modo, a amiga magrinha da irmã passa a ser simplesmente "a magrinha", tendo ainda aquele "ih, caceta" como marca registrada.

---

<sup>38</sup> Condensação, deslocamento, disposição pictórica do material psíquico e uma posterior composição final da própria elaboração. Cf. S. Freud. *Sobre os sonhos*. Rio, Imago, 1973.

As dobras auto-recorrentes tomam-se assim auto-referências. Significantes que se referem a outros significantes já lidos como internos, como unidades de significação construídas pelo próprio texto. Elementos internos que saem e voltam, "explicando" o texto.

O narrador se mostra capaz de fazer deduções, de explicar, em sua lógica "louca", movida indefinidamente por substitutos de substitutos<sup>39</sup>. Ele considera algo de sua fala/escrita como degraus de suas conclusões. "Quando o gêmeo reaparece na porta, deduzo que se passou um longo tempo" (*E*, p. 68). Ele investiga o mistério por si mesmo, pelo *phármakon* que o constitui, explicando seus passos a partir dessa base altamente instável — "pelo que o delegado fala, compreendo que..." (*E*, p. 126), ou "o delegado não diz, mas posso quase jurar que..." (*E*, p. 128).

A auto-referência indica que o próprio texto supera, em si, a oposição entre o que lhe é interno ou externo, pondo em xeque a lógica do suplemento. O texto se lê. Se o narrador supõe possível e necessária essa leitura como auto-controle, essa leitura, enquanto escritura, também necessitaria de outra, iniciando uma busca infundável de suplementos de suplementos. A pretensa lógica dessa auto-leitura não chega a resultado confiável, tem a eficácia de quem anda em círculos.

## **Apocalipse**

Assim, minha perplexidade só aumenta. Parece-me cada vez mais remota a possibilidade de um retrato conclusivo chamado *Estorvo* —

---

<sup>39</sup> Cf. J. Derrida, *A farmácia de Platão*, op. cit., p. 35.

pelo menos nessa perspectiva de Nietzsche-Derrida, que põe em jogo o próprio perspectivismo. *Estorvo* comenta essa impossibilidade, brinca com ela. O próprio texto pratica sua própria ineficácia enquanto representação, uma ineficácia constitutiva.

A hipótese de um apocalipse da sociedade brasileira — aceita, por exemplo, pela revista *Stern*<sup>40</sup> — soa pertinente, sem dúvida. As trombetas, porém, são ineficazes. Não re-presentam a realidade de um país ou de um mundo moribundo, e me parece impossível descobrir quem deu o primeiro sopro. Seu som é simples efeito da escritura — intertextualidade.

A escritura não é re-presentação, mas pode ser vista como revelação. Não de um significado ou de uma presença, mas de si mesma, da linguagem em sua liberdade.

"Se a criação não fosse revelação, onde estaria a finitude do escritor e a solidão da sua mão abandonada por Deus? A criatividade divina seria recuperada num humanismo hipócrita. (...) Este poder revelador da verdadeira linguagem literária como poesia é na verdade o acesso à palavra livre, aquela que a palavra "ser" liberta das suas *funções* sinalizadoras. É quando o signo está *defunto* como signo-sinal que nasce como linguagem; diz então o que é, por isso mesmo só remetendo para si, signo sem significação, jogo ou puro funcionamento, pois deixa de ser *utilizado* como informação natural, biológica ou técnica, como passagem de um sendo a outro ou de um significante a um significado"<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> "Apokalypse in Brasilien: sänger um romancier Chico Buarque". Legenda para foto do autor na matéria "Gewalt und gefühle", sobre o lançamento da edição alemã de *Estorvo*. Cf. *Stern* (edição alemã), 29 de setembro de 1994, p. 174. V. Anexo.

<sup>41</sup> J. Derrida, "Força e significação". In: *A escritura e a diferença*, op. cit., p. 26.

Revelação é, significa, apocalipse. A revelação de si mesmo, de sua ineficácia representativa, de sua própria linguagem, parece ser o único sentido apocalíptico que *Estorvo* pode sustentar. Até por que *Estorvo*, como sugere Benedito Nunes, "antes de ser novela ou romance, é uma esplêndida e angustiante parábola"<sup>42</sup>. E a parábola é por excelência a forma que se constitui no jogo da revelação.

Em Massaud Moisés, a parábola "comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas: numa prosa altamente metafórica e hermética". Da mesma forma, Loliée remete a parábola a uma alegoria que encerra ("renferme") alguma verdade importante, uma espécie de "symbole en action", escondendo ou disfarçando ("cachant") um dito ("trait") moral, como as lições de Jesus — as parábolas modernas teriam surgido por imitação da Bíblia.

Em Marchese, há também um nível "superficial" e um "profundo" que é sua "transcodificação alegórica". Robles vê na parábola um véu "más o menos transparente" que cobre "el sentido principal". A transparência imperfeita desse véu é pintada "con los colores del sustituido". As parábolas teriam servido aos profetas para tornar príncipes e povos mais sensíveis a repreensões, promessas e ameaças que faziam em nome de Deus<sup>43</sup>.

Aprofundando essa conceituação, J. Hillis Miller chega à ineficácia da re-presentação parabólica. Baseada no que Marx chama

---

<sup>42</sup> B. Nunes, "Estorvo é o relato exemplar de uma falha". In: *Folha de São Paulo*, caderno *Ilustrada*. SP, 3 de agosto de 1991, p. 5-3. V. Anexo.

<sup>43</sup> M. Moisés, *Dicionário de termos literários*. SP, Cultrix, 1978, p. 385. A. Marchese, *Dicionário di retorica e di stilistica*. Milão, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 230. F. C. S. Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*. Madri, Aguilar, 1954. F. Loliée, *Dictionnaire-manuel-illustré des écrivains et des litteratures*. Paris, Armand Colin, 1911, p. 641.

de "condições reais de vida do homem e suas relações com sua espécie"<sup>44</sup>, a parábola tenta "expressar" outra realidade ou verdade. É assim, aliás, que o uso da figura é justificado por Cristo (alguém que, como Sócrates, não escreveu, só foi escrito):

"É por isso que eu uso parábolas para falar com eles: assim eles olham e não vêem, ouvem e não escutam nem compreendem. Desse modo se cumpre para eles a profecia de Isaías: 'É certo que vocês ouvirão, porém nada compreenderão. É certo que vocês enxergarão, porém nada verão. (...) *Eles são duros de ouvido e fecharam os olhos, para não ver com os olhos e não ouvir com os ouvidos*'. (...) Nada lhes falava sem usar parábolas, para se cumprir o que foi dito pelo profeta: 'abrirei a boca para usar parábolas; vou proclamar coisas escondidas desde a criação do mundo'"<sup>45</sup>.

"Essa é a revelação de um mistério que estava envolvido no silêncio desde os tempos eternos. Agora, esse mistério foi manifestado pelos escritos proféticos e por disposição do Deus eterno"<sup>46</sup>.

Essas coisas só podem ser "reveladas" em parábolas, ou seja, em termos que a multidão sem visão ou audição consiga ver e ouvir, "através" dos detalhes de sua vida cotidiana. Assim é a revelação, o "apokalypsis", de qualquer texto apocalíptico, e particularmente do *Apocalipse* de São João: "um ato de revelar o que nunca foi visto ou conhecido antes"<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> K. Marx, "Manifesto of the Communist Party". In: *The Marx-Engels reader*. New York, W. W. Norton, 1978, p. 476. Citado por J. Hillis Miller, "Heart of darkness revisited". In: J. Conrad, *Heart of darkness*. New York, St. Martin's, 1989, p. 210 (as traduções de trechos de Hillis Miller neste capítulo são minhas).

<sup>45</sup> Mateus, 13: 13-5 e 34-5. Cf. *Bíblia sagrada - edição pastoral*. São Paulo, Paulinas, 1990, pp. 1256-7. Grifo meu.

<sup>46</sup> Romanos, 16: 25-6. Cf. *Bíblia sagrada*. op. cit., p. 1459.

<sup>47</sup> Cf. J. Hillis Miller, op. cit., p. 210.

Mas há em Hillis Miller uma diferença fundamental entre parábola e provérbios, contos moralistas populares ou fábulas. Estes pretendem carregar o sentido "oculto" dentro da narrativa, como a casca dura das nozes carrega a parte comestível. O sentido é facilmente destacável da estória, tendo com ela uma relação apenas contingente. Na parábola, ao contrário, o sentido envolve a narrativa como o halo brilhante da lua na névoa envolve a imagem da lua. Não há contingência, mas similaridade, *likeness*, *gleichnis* (parábola em alemão).

"O conto extrai magicamente o sentido 'não visto' e o torna visível. (...) O sentido de uma parábola aparece no *likeness* 'fantasmagórico' da história que o *revela*"<sup>48</sup>.

Entretanto, a parábola necessariamente se frustra. O brilho em volta da lua não é próprio; não é o brilho da lua, mas reflexo do brilho do sol; este, por sua vez, é também invisível, fonte de luz da qual só se vê a luz. Do mesmo modo, uma narrativa é escrita ou dita. Só o que se vê são letras na página ou lábios se movendo. Não há um halo brilhante em volta disso. Dizer então que a própria narrativa revela um sentido oculto ou aparece envolta num halo de sentido próprio, intrinsecamente similar, como a luz da lua em seu próprio brilho, já é parabólico; isso já é uma narrativa tentando revelar alguma coisa; dizer isso para explicar a parábola já é fazer uso de parábola.

A figura, portanto, tem uma tarefa dupla: figurar um sentido e o modo de "expressá-lo", figurando a si mesma. Há uma dobra. A parábola é figura de figura, parábola de parábola. Uma figura que não se cumpre a não ser sobre si mesma, figura ineficaz na figuração, na comunicação de sentido, na revelação. Revela, no máximo, sua

---

<sup>48</sup> Idem, p. 212. Grifos meus.

impossibilidade de revelar alguma coisa. O apocalipse não revela o fim do mundo, mas, sucessivamente, o próprio ato de revelar, de substituir sempre, diferir.

"O fim é anunciado como alguma coisa sempre iminente, nunca aparece de fato. *O Apocalipse nunca é agora (...)*. [O fim] nunca chega realmente enquanto existe alguém para falar ou escrever sobre ele (...). [O texto apocalíptico é] o tipo de texto que promete uma revelação final sem fornecê-la"<sup>49</sup>.

Assim, permanecem sempre aquela cegueira e aquela surdez da qual os profetas reclamam e que justificariam as parábolas. A citação bíblica aparece também no capítulo anterior, usada por Lacan para mostrar que nós mesmos temos "ouvidos para não ouvir", a fim de "que não tenhamos perpetuamente de ouvir essa articulação que organiza nossas ações como ações faladas"<sup>50</sup>. Alheio à cadeia simbólica, o psicótico insiste nessa articulação, e o narrador de *Estorvo*, do mesmo modo, permanece diante de um apocalipse em seu delírio persecutório. Há "alguma coisa que está sempre pronta a surpreendê-lo, que nunca se revela"<sup>51</sup>.

Nesse sentido, permanece também como Marlow, protagonista de *Heart of darkness*. J. Hillis Miller se pergunta por quê uma das versões desse livro de Joseph Conrad para o cinema recebeu como título *Apocalypse now*<sup>52</sup>. Em *Heart of darkness*, o narrador tenta revelar ("attempts to reveal") algo não visível, não representável, através de uma narrativa. Perseguindo o misterioso Kurtz, acumulando

---

<sup>49</sup> Idem, pp. 221-2. Grifo meu.

<sup>50</sup> J. Lacan, *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio, Zahar, 1992, p. 132-3. Cf. cap. 1.

<sup>51</sup> Idem, p. 165

<sup>52</sup> Filme produzido e dirigido por Francis Ford Coppola em 1979.

informações nunca totalmente confiáveis sobre ele, Marlow não vê nada. Kurtz é sempre uma névoa de verdade e mentira, de mito. E quando se revela em sua miséria decepcionante, não se revela mais do que podem revelar as palavras, elas mesmas.

"Eu ouvi mais do que suficiente. E eu estava certo também. Uma voz. Ele era um pouquinho mais do que uma voz. E eu ouvi. Ele — isso — essa voz — outras vozes — tudo isso era muito pouco mais do que vozes — e a memória desse tempo mesmo permanece a minha volta, impalpável, como uma última vibração de um imenso tagarelar, tolo, atroz, sórdido, selvagem, ou simplesmente sentido, sem qualquer significado"<sup>53</sup>.

A voz, a palavra soprada, que portanto seria viva, capaz de veicular uma presença tão esperada, é dita pela escuridão, pela névoa, "invisível, inaudível, intangível em si, como a escuridão"<sup>54</sup>. É o crepúsculo que repete as últimas palavras de Kurtz:

"O crepúsculo as estava repetindo num sussurro persistente, envolvendo-nos completamente, num sussurro que parecia aumentar ameaçadoramente como o primeiro sussurro de um vento revolto. 'O horror! O horror!'"<sup>55</sup>.

"The horror", verdade, real, enigma. Um sussurro, um último fio de voz de Marlon Brando. Todo o peso do ator é tão desprezível quanto a leveza magérrima do personagem moribundo. "O horror" é a iminência do encontro, é a facada no narrador de *Estorvo*, diluindo-se

---

<sup>53</sup> "I heard more than enough. And I was right, too. A voice. He was very little more than a voice. An I heard — him — it — this voice — other voices — all of them were so little more than voices — and the memory of that time itself lingers around me, impalpable, like a dying vibration of one immense jabber, silly, atrocious, sordid, savage, or simply mean, without kind of sense" (tradução minha). Cf. J. Conrad, op. cit., p. 63.

<sup>54</sup> J. Hillis Miller, op. cit., p. 213.

<sup>55</sup> "The dusk was repeating them in a persistent whisper all around us, in a whisper that seemed to swell menacingly like the first whisper of a rising wind. 'The horror! The horror!'" (tradução minha). Cf. J. Conrad, op. cit., p. 93.

numa mancha viva de sangue a turvar a diferença entre o novo amanhecer e o último crepúsculo. O único sussurro é o do ônibus, aproximando-se para levar o narrador a uma próxima etapa, talvez a mesma de sempre. Em *Estorvo*, como em *Heart of darkness*, o perseguido se iguala ao perseguidor numa névoa escura.

Marlow não vê nada, e é visto parcamente por seus ouvintes. Ele mesmo é pouco mais do que uma voz sem lábios. Se ele acredita que suas histórias possam revelar algo, e que essa revelação depende, como diz, da visão que os outros têm dele enquanto testemunha do que ele narra, essa revelação é frustrada, sempre adiada. A tocha de luz que ele leva em direção à escuridão selvagem nunca é capaz de iluminá-la — ou então não haverá mais escuridão. Não há nada no halo brilhante em volta da lua.

"se já vemos a escuridão, não precisamos de *Heart of darkness*. Se não vemos, ler *Heart of darkness* ou mesmo ouvir Marlow narrá-lo não nos ajudará"<sup>56</sup>.

Da mesma forma, os justos, marcados por Deus para a salvação, não precisam ouvir João; aos condenados, porém, ele nada revela. Igualmente, a linguagem própria do narrador de *Estorvo* nada ilumina de verdade. Não brilha luz no "Posto Brialuz"; não há lugar, posto, de partida ou de chegada.

O testemunho desse narrador é delirante. Sua voz misteriosa, efeito de uma enigmática máquina que fala/escreve, vem daquela sua atopia, de coisas que vê/ouve em seu delírio, passa por ele e pelo autor até chegar ao leitor. O de João é assumidamente testemunho de outros

---

<sup>56</sup> J. Hillis Miller, op. cit., p. 213.

testemunhos. A voz de Deus passa pelo anjo e só então por João. O de Marlow é a própria escuridão, de onde sai a "voz" de Kurtz, contaminada por histórias populares, passando por Marlow e por seus ouvintes, entre eles o narrador, e finalmente por Conrad. No filme ainda entram, pelo menos, Coppola e a câmera<sup>57</sup>.

Nos três casos, portanto, há uma voz passando por vários níveis de articulação. Algo como as jóias roubadas em *Estorvo*, guardadas numa *bolsa* dentro de uma caixa, dentro de uma seqüência de outras caixas, dentro do closet, dentro da casa. Assim como o sentido metafórico das jóias, guardado numa caixa de Pandora. Só dessa forma, também, poderia ser encontrado o livro de Thot, deus da escritura, com palavras que, se recitadas, poderiam devolver vida aos mortos, além de encantar e descrever a terra, o mundo da noite, as montanhas, as águas. O livro, porém, está no fundo do mar, encerrado dentro de um cofre de ferro.

"O cofre de ferro está num cofre de bronze; o cofre de bronze está num cofre de madeira de canela; o cofre de madeira de canela está num cofre de marfim e de ébano. O cofre de marfim e de ébano está num cofre de prata. O cofre de prata está num cofre de ouro, e o livro está neste último. E há um schoene\* de serpentes, de escorpiões de toda espécie, de répteis em torno do cofre em que está o livro, e há uma serpente imortal enroscada em volta do cofre em questão"<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Há também um desvio pela trilha sonora, que inclui a voz de Jim Morrison, com *The doors*, deslocando o sentido de *The end* para um Édipo adolescente e delirante agindo entre as portas da casa.

<sup>58</sup> Conto popular egípcio transcrito por G. Maspéro em *Contes populaires de l'Egypte ancienne*, por sua vez citado por J. Derrida, *A farmácia de Platão*, op. cit., p. 42. Note-se o "erro lógico" de posicionamento: o livro está no primeiro cofre e também no último. (\*) Medida de comprimento equivalente a 6240 metros.

Essas vozes atrás de vozes falam palavras que não podem ser, no fim ou no início, atribuídas a uma única personalidade. Como vimos no capítulo anterior, o narrador é tagarelado. O texto apocalíptico "gira em torno do convite ou do 'Venha' falado ou escrito sempre por alguém diferente daquele que parece pronunciá-lo ou escrevê-lo"<sup>59</sup>. Não há, portanto, por esse ponto de vista, como suspeitar da possibilidade de existência anterior, não ficcionalizada, re-presentada pelo narrador de *Estorvo*. Trata-se de um sujeito morto, construto metafórico definido só pelo que descreve num discurso que não sustenta uma presença.

Qual é a natureza de seu ser? Até que ponto suas partes "existem" num determinado lugar do mundo? Ele me parece, antes, a própria problematização da escritura fonética enquanto restrição etnocêntrica confortavelmente submissa à metafísica. Vimos que Derrida reconhece entre os efeitos dessa restrição, o sucesso da confiabilidade do discurso de cleros, capitais, organizações político-administrativas, estratégias, balísticas, diplomacias, agriculturas, fiscalidades, direitos penais. O narrador de *Estorvo* também se afasta desses discursos, todos convidados para uma grande festa:

"Se eu soubesse que minha irmã dava uma festa, teria ao menos feito a barba. Teria escolhido uma roupa adequada, se bem que ali haja 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 atriz, de militar, de estrangeiro, de colunista, de juiz, de filantropa, 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 meu nome não constava da lista" (*E*, p. 55).

---

<sup>59</sup> J. Hillis Miller, op. cit., pp. 221. Aqui, Hillis Miller cita J. Derrida, "Dûn ton apocalyptique adopté naguère en philosophie". In: *Les fins de l'homme*. Paris, Flammarion, 1981.

Esse narrador é escrito (quem não é?). O que se lê, então, não é necessariamente o *retrato* escrito de alguém ou da realidade a que esse alguém *pertence*. É o próprio narrador, ele mesmo, "signo sem significação, jogo ou puro funcionamento". Sua "realidade" não repousa atrás de uma pretensa transparência das letras, como pode sugerir a capa plástica que a Companhia das Letras usou para envolver o livro. Ela está mais no rabisco que fere, estorva e evidencia essa transparência (com as cores do substituído?), do que no título de letras brancas vasadas numa capa preta.

Ela está nas próprias letras pretas grafadas sobre a opacidade quase branca do papel interno. Essa opacidade, como a do "cofre de marfim e de ébano", é o único anteparo possível para a inscrição dessa "realidade". Não há um modelo nem um fotógrafo na tranqüilidade de um estúdio. A procura por uma verdade como essa só pode ser angustiante, sem fim. A determinação de uma subjetividade nunca é um gesto indiferente<sup>60</sup>. O inconsciente remete sempre a uma substancialidade, a uma identidade; é o desejo do presente, do devir, da presença, referente cuja ausência é intranqüilidade, medo, finitude, enigma.

Qualquer consideração de *Estorvo* como *retrato*, assim como qualquer localização de seu autor numa realidade específica, partindo apenas da leitura do livro, terá sido tácita. Para se sustentar, dependerá sempre de pressupostos e/ou preconceitos nacionalistas ou institucionais que de tão repetidos viraram verdades. Preconceitos presentes em alguns comentários europeus sobre *Estorvo*, supondo-se

---

<sup>60</sup> J. Derrida, *Gramatologia*, p. 84.

fora de um "sistema interno" chamado Brasil. É o que veremos a seguir.

# "Cada ribanceira é uma nação"<sup>1</sup>

[Diz] *Quem tava no volante do planeta que o meu continente capotou*

(Chico Buarque — "Almanaque")

*Quem foi que inventou o Brasil?*

(Lamartine Babo — "História do Brasil")

"*Estorvo*: retrato do *Brasil* contemporâneo"<sup>2</sup>.

Existe uma naturalidade nesse slogan, vinda de não sei onde, que o faz ser aceito e deglutido por milhares de leitores, em vários *países*. Uma naturalização capaz de uniformizar reações no seio da cultura. Um acordo tácito assinado como denúncia. Um comunicado claro, alertando o leitor para a existência, num determinado *país*, de uma realidade opressora, escondida por uma ideologia que há muito vem naturalizando, amenizando e neutralizando as reações dos espectadores diante de seus efeitos. Um slogan que tem o sentido de conscientizar leitores em qualquer *país*.

*Estorvo* é anunciado como um apelo à sensibilidade europeia para a triste realidade terceiomundista de um povo sofredor, vítima da extrema injustiça social num país que fica longe, lá do outro lado, no outro hemisfério, numa parte do mundo especialmente privilegiada pela natureza, onde tudo é diferente — exótico. O produto, assim, promete

---

<sup>1</sup> Verso de "Estação derradeira". In: *Chico Buarque: letra e música*. SP, Cia das Letras, 1994, p. 237.

<sup>2</sup> Slogan da promoção do lançamento de *Estorvo* em Portugal, pela editora Dom Quixote. Cf. Anexo.

estimular saborosamente a sensibilidade do leitor europeu, mas dando total garantia de segurança, através de leis alfandegárias e de todo o Oceano Atlântico. A presença daquela realidade perversa vai lhe trazer uma excitação segura — como num zoológico.

Na hipótese, problematizada no capítulo anterior, de ser consensual a capacidade de *Estorvo* re-presentar alguma coisa, por que essa coisa é o Brasil, um "tal Brasil"? A resposta obviamente tem relação com essa necessidade de segurança, de controle, satisfeita pela distância não apenas geográfica. O livro é tomado, "naturalmente", como cúmplice de um processo histórico classificatório que consegue transformar fronteiras em jaulas de zoológico mais ou menos seguras. Ou em guaritas de condomínios festeiros com guardas armados para evitar penetras — ameaças permanentes.

Qualquer texto parece cair inevitavelmente nesse arrastão institucional. Sua nacionalidade é, entre outros, um critério de classificação exigido logo de saída. Acontece também com filmes, canções, espetáculos, telas, enfim, com qualquer manifestação discursiva. Um índio passeando em Brasília acaba sendo tomado como representante de seu "povo" em plena atividade reivindicatória<sup>3</sup>. Qualquer *texto* se depara com a pergunta: de onde você vem? *o que você quer?* Investiga-se-lhe a nascença, a *natio*, a nacionalidade da obra, e também a do nome que responde pela autoria, pela paternidade, e que se torna responsável por ela — mesmo quando quem pergunta não se importa com a biografia do autor.

---

<sup>3</sup> Agradeço o exemplo à professora Eni Orlandi, da Unicamp, em curso na UFSC, em abril de 1996.

Se isso é normal, "natural", o critério nacionalista de controle de textos não deveria causar perplexidade — e geralmente não causa... Uma investigação dessa naturalidade em relação a qualquer texto — que passo a fazer agora — pode "explicar" suficientemente essa tendência ao enquadramento nacional. *Estorvo*, no entanto, pode desafiar essa tendência de modo particularmente claro — veremos.

### **Imaginários unidos**

O conceito de nação está intrinsecamente ligado à escritura. Até porque não existe, *a priori*, uma definição aceitável de nação. "Não há um meio 'científico' de estabelecer o que todas as nações têm em comum"<sup>4</sup>. Nação é "qualquer corpo de pessoas suficientemente grande cujos membros consideram-se como membros de uma nação"<sup>5</sup>. Só é possível reconhecê-la depois de formada, *a posteriori*. "O nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele inventa nações onde elas não existem"<sup>6</sup>. E a forma de inventá-las, de instituí-las, é textual.

Ou seja, não existem nações antes da escritura — nação é escritura, o conceito alimenta-se de textos. Na base da formação da

---

<sup>4</sup> H. Seton-Watson, *Nations and States: an enquiry into the origins of nations and the politics of nationalism*. Boulder, Westview Press, 1977. Concorda com isso José Carlos Mariátegui, publicista e organizador da minoria de fala quechua, no Peru da década de 20. Ambos citados por T. Brennan, "The national longing for form" (as traduções dos trechos de Brennan neste capítulo são minhas). In: H. Bhabha (ed), *Nation and narration*. Londres/Nova Iorque, Routledge, 1990, pp. 47 e 49.

<sup>5</sup> E. Hobsbawm, *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio, Paz e Terra, 1991, p. 18.

<sup>6</sup> Ernest Gellner, *Thought and change*, Londres, Weidenfeld e Nicholson, 1964, p. 169. Citado por B. Anderson, *Nação e consciência nacional*. SP, Ática, 1989, p. 14, e por T. Brennan, op. cit., p. 49.

consciência nacional, está o texto impresso; foi através dele que ela pôde existir. Ele amalgama leitores tão numerosos quanto diversificados, convencendo-os de ter algo em comum, fornecendo-lhes uma *nation-ness*<sup>7</sup>. As nações, em sua forma atual, não tinham como surgir antes da imprensa; não tinham onde se amparar.

Para fazer circular seus produtos pela Europa, o capitalismo editorial elegeu, em cada região, um dialeto para ser transformado em língua impressa — de mais fácil leitura aos falantes dos vários dialetos vizinhos do que o latim vulgar, elitizado, sacralizado e distante. As línguas impressas, como analisa Benedict Anderson, lançaram as bases para a consciência nacional de três modos. Primeiro elas criaram campos de intercâmbio e comunicação, e milhares de leitores de uma mesma língua — *e só eles* — tornaram-se conscientes da existência e da cumplicidade uns dos outros.

Num segundo momento, as línguas assim fixadas adquiriram uma imagem de antigüidade, essencial ao sentimento nacional. Em mais ou menos três séculos, algumas línguas se estabilizaram o bastante para dar a ilusão de unir pessoas não só de outras terras mas também de outros tempos — o francês mudou muito mais do século XII ao XV do que do XVII ao XX. Essa solidez adquirida facilita a crença numa antigüidade muito maior, numa língua independente da *tecnologia* que a construiu — como se a imprensa tivesse apenas dado forma *escrita* à longa, mítica e inalterável *fala* do "povo".

---

<sup>7</sup> Termo de Benedict Anderson. Cf. B. Anderson, *Nação e consciência nacional*. São Paulo, Ática, 1989, p. 11.

Por fim, os textos impressos produzidos pelo capitalismo editorial forneceram línguas de poder, que substituíram as antigas línguas vulgares das administrações. O controle do território ficou também mais fácil na língua que viria a ser a de todos os moradores. Para Anderson, portanto, nação é "*uma comunidade política imaginada — e imaginada como implicitamente limitada e soberana*"<sup>8</sup>.

Sobre essa base de unificação de comunidades díspares através do imaginário, o processo nacionalista ergue-se em três fases<sup>9</sup>. A primeira é puramente cultural, literária e folclórica; a segunda reúne pioneiros e militantes da "idéia nacional" que promovem a campanha rumo a ela; na terceira, que geralmente vem com a formação dos estados, os programas nacionalistas tentam ganhar sustentação de massa, de acordo, pelo menos, com a convicção dos que se arrogam representantes dessa massa.

A passagem da segunda para a terceira fase é crucial para a transformação de uma nação numa "realidade" convincente a ponto de ver milhões de pessoas matando ou morrendo por ela. Os defensores da idéia nacional se sabiam minoria e precisavam levá-la, construída na escritura, a analfabetos — como era o caso, em 1840, de 98% dos russos, ou de metade da população da Grã-Bretanha e da França, os estados mais ricos. Isso foi resolvido, porém, pelo próprio crescimento do estado, junto com a sofisticação tecnológica da vida européia:

"O crescimento generalizado da alfabetização, do comércio, da indústria, das comunicações e das máquinas estatais, que caracterizou

---

<sup>8</sup> B. Anderson, op. cit., p. 14.

<sup>9</sup> A divisão é de Miroslav Hroch, aceita por Hobsbawm. Cf. E. Hobsbawm, op. cit., pp. 18ss.

o século XIX, criou novos impulsos vigorosos no sentido da unificação das línguas vulgares dentro de cada reino dinástico"<sup>10</sup>.

Também a vida acadêmica foi de certo modo afetada pela idéia, não deixando de alimentá-la em troca. O século XIX foi uma "idade do ouro" para lexicógrafos, gramáticos, filologistas e literatos. Desde meados do XVIII vinham sendo impressos dicionários, gramáticas e histórias das respectivas línguas e literaturas, nas várias nações em formação. A efervescência encontrou apoio total na burguesia européia.

"Uma nobreza semi-analfabeta ainda podia atuar como nobreza. Mas e a burguesia? Um dono de fábrica em Lille só estava ligado a um dono de fábrica de Lyon por reverberação. (...) Tipicamente, não se casavam com a filha um do outro, nem herdavam as propriedades um do outro. Mas chegavam a visualizar de um modo geral a existência de milhares de outros como eles por intermédio da língua impressa. (...) Pode-se dormir com qualquer pessoa, mas só se pode ler a escrita de um certo povo"<sup>11</sup>.

O liberalismo econômico burguês e sua retórica progressista levava comunidades numérica e economicamente menores, contrárias às assimilações, a serem taxadas de inimigas do progresso. Mas a tese liberal, formulada pretensamente em nome da "vontade do povo", se beneficiava justamente da ausência da democracia eleitoral — que poderia evidenciar a inautenticidade daquela vontade. Talvez por isso tenha havido tão pouco debate sobre a "questão nacional" até 1880, ou até que a eleitorização se tornasse inevitável (também através de *slogans* nacionalistas): antes disso, pressupunha-se que a nação não precisava ser explicada, já era óbvia.

---

<sup>10</sup> B. Anderson, op. cit., p. 88.

<sup>11</sup> Idem, pp. 87-8.

Um dos meios encontrados para a apropriação das nações nascentes pelos estados foi a expansão burocrática, que "abriu as portas da nomeação oficial a números muito maiores e a origens sociais muito mais variadas do que até então"<sup>12</sup>. Ela garantiu ao estado a capacidade de controlar, de se fazer chegar, diretamente, até o cidadão mais humilde e recôndito. Nesse relacionamento, o estado reunia símbolos e os concentrava sobre si mesmo, cultivando de quebra a imagem de uma poderosa coesão social. Com isso o termo nação ganha também significação política, equalizando "o povo" e o estado, à maneira das revoluções francesa e americana.

Não foi por acaso que o fim das emancipações na América coincidiu com o início dos novos nacionalismos europeus (1820-1920). Além de suas riquezas naturais e da mão de obra barata, as colônias na América forneceram "'conceitos', 'modelos' e, de fato, projetos". Bastou para isso que se imprimisse textos sobre seus movimentos de independência. Foram cobaias.

"Da confusão americana brotam estas realidades imaginadas: Estados-nação, instituições republicanas, cidadania universal, soberania popular, bandeiras e símbolos nacionais etc"<sup>13</sup>. "A 'nação' se tornou um modelo que era impossível patentear. Ela se tornou suscetível de plágio por mãos as mais variadas e, por vezes, imprevistas"<sup>14</sup>.

Em resumo, a consolidação das nações, a partir das primeiras comunidades imaginadas de leitores, dependeu principalmente de três fatores: (1) associação histórica com um estado existente ou com um de passado recente e razoavelmente durável; (2) existência de uma elite

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 77.

cultural longamente estabelecida, com vernáculo administrativo e literário escrito; (3) provada capacidade para a conquista, que "dava a prova darwiniana do sucesso evolucionista enquanto espécies sociais"<sup>15</sup> — a ciência ajudou a justificar a violência em unificações ou anexações. Depois da primeira guerra, "a nação territorial homogênea podia [ ] ser vista como um programa que apenas será realizado por bárbaros ou, pelo menos, por meios bárbaros"<sup>16</sup>.

Na posterior sofisticação de métodos, surgiram pelo menos dois meios de a nação se expressar e romper a barreira entre público e privado, levando a *nation-ness* não só ao "indivíduo" mais recôndito do país, mas à base da formação de sua identidade, ao nível das fundações do edifício ilusório correspondente a sua condição de indivíduo nacional, patriota. Obviamente, a comunicação de massa é um desses meios e, através dela, a transformação, a criação ou a acumulação de símbolos ou ícones nacionais — camisa amarela, tamborim, bola no pé, orgulho de tetracampeão<sup>17</sup>. No fim, o batalhão nietzscheano de metáforas repetidas confirma e universaliza definitivamente a verdade nacional.

Essa estabilização atribuiu às nações uma existência *desde sempre* "real" e concreta, correspondente à pertinência "natural" dos respectivos cidadãos. Foi uma intensificação do esforço de igualação de diferenças, de superação de disparidades (muitas vezes violenta). Ou seja, um ilusionismo surpreendente. Logo depois da unificação da

---

<sup>15</sup> E. Hobsbawm, op. cit., pp. 49-50.

<sup>16</sup> Idem, p. 162.

<sup>17</sup> Recentemente, passou a valer até uma decretada paixão por automóveis, simplesmente a maior do mundo, na campanha publicitária dos postos Ipiranga-Atlantic lançada em junho 1996.

Itália, um parlamentar confessou orgulhosamente participar desse processo: "nós fizemos a Itália, agora temos que fazer italianos"<sup>18</sup>. Atualmente, mais da metade dos estados tem menos de quarenta anos<sup>19</sup>.

Entretanto, para todo esse processo de estabilização havia um motor escondido, dissimulado: o sentimento de *ameaça*. Os nacionalismos oficiais de meados do século XIX foram, em grande parte, reações de grupos de poder *ameaçados de exclusão* nas comunidades imaginadas populares.

"A incerteza sobre seu *status* e definição, a insegurança de grandes estratos situados entre os sem dúvida filhos e filhas de trabalhadores manuais e os sem dúvida membros da classe alta e média-alta, a supercompensação pelos reclamos de singularidade e superioridade *ameaçados* por imigrantes, por capitalistas e financistas prontamente identificados com judeus, que também eram vistos como agitadores revolucionários — tudo isso forneceu os vínculos entre os estratos médios mais medíocres e um nacionalismo militante, que pode quase ser definido como *resposta a tais ameaças*. Pois esses estratos médios consideravam-se *em luta e em perigo*. A palavra-chave era 'família', 'ordem', 'tradição', 'religião', 'moralidade' ou qualquer outro termo semelhante. De acordo com os analistas, essa palavra era '*ameaça*'"<sup>20</sup>.

Volto a esse motor dissimulado mais adiante.

## **Nações romanescas**

---

<sup>18</sup> Frase de Massimo d'Azeglio. Cf. E. Latham, *Famous sayings and their authors*. Detroit, 1970. Citado por E. Hobsbawm, op. cit., p. 56.

<sup>19</sup> Cf. E. Hobsbawm, op. cit., p. 203.

<sup>20</sup> E. Hobsbawm, op. cit., p. 144. Grifos meus.

Entre as formas textuais que sustentaram essa consolidação das nações — jornais, documentos, panfletos, relatos de viagens etc —, o romance aparece com destaque especial. Ele foi mesmo "um dos maestros, e permanece parte, do coro essencial para o surgimento das nações e do nacionalismo"<sup>21</sup>. Isso também não é casual.

Havendo na época um certo consenso na leitura mimética, pelo menos muito mais do que depois do formalismo russo, o romance reforçava a estabilidade da "paisagem sociológica", conferindo cumplicidade, fundindo mundos considerados interno e externo à ficção. Anderson chama atenção para a técnica da simultaneidade narrativa inscrita em estruturas romanescas da época — tendo Balzac como emblema — através de conectivos como "enquanto isso...".

Exemplo. Um personagem discute com a esposa enquanto, em outro lugar, um outro casal faz amor. Uma das esposas pode ser amante do marido da outra, e ambas podem estar no telefone numa cena seguinte, *ao mesmo tempo* em que os dois maridos, em dois outros lugares diferentes, podem estar viajando ou jogando sinuca. Um marido pode nem conhecer o outro, ignorá-lo enquanto cruza com ele pela rua, mas o leitor onisciente não apenas conhece a teia que os relaciona como também é capaz de acompanhá-los em ações simultâneas. Essa capacidade dos leitores diante de um romance, essa onisciência, seria análoga ao que ocorre na mente dos cidadãos, uns em relação aos outros, vivendo numa paisagem familiar, numa "comunidade compacta que se move firmemente através da história"<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Anthony Barnett, "Salman Rushdie: a review article". In: *Race and class*. Inverno de 1985, p. 94. Citado por T. Brennan, op. cit., p. 48.

<sup>22</sup> B. Anderson, op. cit., p. 35.

A analogia faz da nação uma ficção estável — talvez um delírio coletivo.

Mais do que isso, o romance participou da estabilização dos vernáculos europeus, dentro dos quais suas narrativas passaram a alimentar as nações enquanto construtos imaginários. Particularmente, o romance parodia o épico no papel de formador de nacionalidades ancestrais, propondo imagens míticas dos "primeiros tempos" de um determinado povo, projetadas num determinado herói<sup>23</sup>. Reforça aquela ilusão de antigüidade forjada pela própria língua impressa com cuja consolidação teve colaboração mútua.

Timothy Brennan chega a colocar o romance na base de sustentação dessas novas coletividades, depois de desfeitas as bases religiosas ou dinásticas<sup>24</sup>. Sua flexibilidade, enquanto forma, é comparável à do próprio nacionalismo, atestada em sua sobrevivência ao longo dos últimos séculos, tantas vezes contestada. O mesmo para sua capacidade de aglutinar elementos divergentes do interdiscurso, tornando-se

"uma confusão de 'níveis de estilo' aparentemente separados, correspondentes às classes; uma mixórdia de poesia, drama, jornalismo, relato, memória e conversação; um amálgama dos jargões de raça e etnicidade"<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Essa relação, como que hereditária, entre epopéia e romance é analisada com maior acuidade no jovem Lukács, aliás citado por Brennan. Lukács lê no romance a interação entre um mundo e um herói, ambos porém, e não igualmente, "degradados". Cf. G. Lukács, *Teoria do romance*. Lisboa, Presença, s/d.

<sup>24</sup> T. Brennan, op. cit., p. 51.

<sup>25</sup> "A hotch potch of the ostensibly separate 'levels of style' corresponding to class; a jumble of poetry, drama, newspaper, report, memoir, and speech; a mixture of the jargons of race and ethnicity". Cf. T. Brennan, op. cit., p. 51.

## Escritas nacionais

Os leitores, assim, se acostumaram a ler romances, e a comprá-los, como retratos de países e épocas, como *remédios* para o reforço da estabilidade tranqüilizante das fronteiras nacionais. Essa perspectiva abre caminho para a investigação da mágica, do ilusionismo que transformou a *nation-ness* em algo "natural". Ela define um campo de observação no qual fica inserida a tendência ao enquadramento nacional que normalmente se faz das manifestações discursivas.

Dentro desse campo, e mais precisamente dentro do gênero romanesco, o enquadramento nacional de *Estorvo* se faz normalmente através da valorização de alguns elementos mais ou menos comuns à maior parte dos comentários que consegui ter em mãos. A éssa valorização parecem estar condicionadas a aprovação e a recomendação da leitura de *Estorvo* num determinado país. Algo como uma passagem pela alfândega.

Esses comentários extrapolam a força classificatória da figura do autor e exploram o exótico de sua biografia, como uma espécie de herói de seu "povo". O *texto* é lido como *obra*, criação, responsabilidade de alguém que seria, antes de tudo, um defensor da nação brasileira e de sua soberania. Se na Alemanha a tradução de *Estorvo* saiu sob o título *Der gejagte* ("o caçado"), procura-se nessa imagem um paralelismo entre protagonista e autor:

"Chico Buarque, que nos anos 70 foi ele mesmo perseguido pelas autoridades brasileiras, e que viveu em exílio na Itália, descreve homens embotados num país sem futuro"<sup>26</sup>.

São inúmeros os reforços à construção do herói:

"No final dos anos 60, o músico engajado teve que fugir para o exílio por uns tempos, e mais tarde, a ingênua censura do regime militar o obrigou a cifrar sua poética de francas mensagens políticas"<sup>27</sup>.

"Chico Buarque é bem conhecido por sua atividade como cantor e compositor, assim como por um trabalho de compromisso político com a realidade de seu país: o Brasil. (...) Ao percorrer as páginas de *Estorvo* encontramos a coerência do músico comprometido politicamente"<sup>28</sup>.

"[Algumas letras de Chico são] obras primas da música popular brasileira, são testemunho de dignidade e solidariedade a um povo reprimido pelo totalitarismo militar"<sup>29</sup>.

Antes de se recomendar a leitura de *Estorvo*, há também a ressalva de que Chico não é um brasileiro qualquer, dada sua posição na sociedade brasileira: "Francisco 'Chico' Buarque de Holanda é natural de uma das famílias intelectuais mais admiradas do Rio de Janeiro"<sup>30</sup>. Assim, o mérito de Chico é, em parte, atestado pela posição do pai, fazendo valer a máxima tal pai, tal filho:

---

<sup>26</sup> K. Zintz, "Alptraum ohne Ort". In: *Stuttgart Nachrichten*. Stuttgart, 19 de setembro de 1994 (As traduções de trechos dos comentários de *Estorvo* são minhas; do alemão, com acessoria do professor Mauri Furlan). V. Anexo (para todas as remissões ao anexo, consultar "índice de textos", p. i).

<sup>27</sup> D. Blum, "Gepentische Fratzen am Wegesrand: Chico Buarque beschreibt die Flucht eines Namenlosen". In *Szene*. Hamburgo, outubro de 1994. V. Anexo.

<sup>28</sup> B. Hernanz, "Estorbo: Chico Buarque". In: *Abc literario*. Madri, 4 de dezembro de 1992. V. Anexo.

<sup>29</sup> R. Bravo, "Hecho tropical". In: *Jornal del libro*. Madri, janeiro de 1993. V. Anexo.

<sup>30</sup> D. Diederichsen e A. Seiler, "Warum reden alle über Brasilien?" In: *Prinz*. Setembro de 1994. V. Anexo.

"Tampouco é possível ignorar na visão lucidamente emocionada, desencantada e profunda que o autor tem do Brasil, a influência de seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, figura destacada da sociologia brasileira".<sup>31</sup>

"As atividades de seu pai — historiador de filiação democrática — devem se consignar também como uma influência de peso, seja como intelectual prestigiado ou como anfitrião de artistas e escritores"<sup>32</sup>.

Na Itália, especialmente, a família teria maiores motivos para ser bem recebida.

"Seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, foi um nome de ponta do movimento modernista brasileiro, e é um historiador importante (e quando foi enviado a Roma com um cargo universitário, Chico Buarque, rapazinho, teve ocasião de conhecer bem nosso país, para onde voltou depois de ser perseguido durante os anos difíceis da ditadura"<sup>33</sup>.

Além do heroísmo e da família recomendável, o Chico escritor teria apoio também na quantidade de carimbos impressos no passaporte do músico:

"seus concertos regulares em Paris atraem, a cada vez, vários milhares de ouvintes; na Itália ele tem muitos fãs; não é diferente na Espanha, em Portugal e na maioria dos países latinoamericanos. E mesmo assim nenhum de seus discos jamais foi lançado na Alemanha"<sup>34</sup>.

Ou:

---

<sup>31</sup> G. O. Cruz, "Brasil en sueño: una novela del cantautor brasileño Chico Buarque". In: *El observador: libros*. Madri, 25 de fevereiro de 1993. V. Anexo.

<sup>32</sup> R. Bravo, op. cit.. V. Anexo.

<sup>33</sup> I. Bignardi, "Fuochi fatui a Rio". In: *La Repubblica*. 1º de julho de 1992. V. Anexo.

<sup>34</sup> D. Diederichsen e A. Seiler, op. cit.. V. Anexo.

O repertório de Chico Buarque (...) é vasto: passa de canções de amor, por músicas de protesto, até os folclóricos hits para o quente Carnaval de sua terra natal [!]. *Bye Bye, Brazil* [sic] pôde ser tão conhecida fora do país quanto *A banda*, que foi traduzida para 16 línguas e ouvida até mesmo no programa da banda de guardas irlandeses, no Palácio de Buckingham, em Londres<sup>35</sup>.

Aprovada a música em tantos mercados, a aprovação do romance parece depender dela. A musicalidade de *Estorvo* surge então como algo óbvio, necessário, dispensando argumentação consistente, decretada *a priori* como uma conseqüência natural da autoria. Principalmente na Itália, onde o Chico cantor é mais conhecido: "Seu livro conserva, na análise, uma música inconfundível"<sup>36</sup>; "*Estorvo* é um livro de ritmos musicais, com um andamento movimentado"<sup>37</sup>;

"com *Estorvo* se dá finalmente a descoberto o que até agora era dissimulado na quieteza do timbre vocal, que aproximava Chico Buarque de 'bossanovistas' como Jobim e Vinícius de Moraes"<sup>38</sup>.

Também na Espanha isso acontece, e a relação não se restringe apenas às melodias.

"O romance transcorre como a música de Chico: sem violentar a melodia, sem violentar a linguagem, com esse tom de nostalgia por um futuro pleno que suas canções têm e com um ritmo que em nenhum momento abandona o suspense logrado desde o princípio. (...) Buarque usa em *Estorvo* símbolos que aproximam o romance de suas canções"<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> P. Hetzel, "Rio radikal". In: *Marie Claire* (edição alemã). Outubro de 1994, pp. 90-91. V. Anexo.

<sup>36</sup> M. Baudino, "Come Ulisse ma in sogno". In: *La stampa*. 14 de maio de 1992. V. Anexo.

<sup>37</sup> M. L. Giulietti, "Chico Buarque dal samba alla letteratura". In: *Il tempo*. 26 de maio de 1992. V. Anexo.

<sup>38</sup> G. Piacentino, "Disturbo, anzi distruzione". In: *Il giornale*. 19 de julho de 1992. V. Anexo.

<sup>39</sup> R. Bravo, op. cit.. V. Anexo.

Como reforço, percebe-se intertextualidades que aproximariam *Estorvo* do cânone ocidental, dando-lhe um *parentesco* com nomes "universais", os quais já gozariam de uma espécie de cidadania em qualquer país: "o anti-herói que narra impassivelmente suas peripécias [o narrador] é um personagem tragicômico ao estilo de Buster Keaton"<sup>40</sup>. "Essa alucinação circular, como um inferno imaginado por Borges, dentro de uma mente kafkiana, impregna a capacidade transgressora"<sup>41</sup>. Ou:

"[Chico] está entre Kafka e Camus, *O processo* e *O estrangeiro*, e toda a literatura existencialista do nosso século. (...) No refinadíssimo, paradoxal e metafórico romance de Chico Buarque estão, no próprio texto, os grandes escritores, mas também os pintores da angústia, como Bacon, e diretores como Buñuel, Antonioni e Fellini"<sup>42</sup>;

"Através de sua abstração, sua universalidade, por trás da qual o cenário brasileiro quase não se pode reconhecer, talvez *Der gejagte venha*, mais facilmente do que as canções de Chico, a encontrar interesse neste país"<sup>43</sup>.

Em pelo menos um caso, a comparação tem restrições:

"O Mersault de *O estrangeiro*, ou o Roquetin de *A náusea*, constitui — assim me parece — a referência bastante imediata deste personagem. Claro que em tom muito menor e sem as conotações que os protagonistas das novelas de Camus e de Sartre tinham naquela Europa de depois da Segunda Guerra Mundial"<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> G. O. Cruz, op. cit., V. Anexo.

<sup>41</sup> B. Hernanz, op. cit., V. Anexo.

<sup>42</sup> V. Spiga, "Como Ulisse nei ghetti di Rio: un uomo in fuga sullo sfondo di una città spettrale". In: *Il resto del Carlino*. 24 de maio de 1992. V. Anexo.

<sup>43</sup> D. Diederichsen e A. Seiler, op. cit., V. Anexo.

<sup>44</sup> M. A. Rato, "Un post existencialista que viene de Brasil". In: *El mundo*. Madri, 14 de novembro de 1992. V. Anexo.

Quando não alcança o cânone dito universal, o texto é aproximado pelo menos do nacional, que anteriormente já havia alcançado uma relativa universalidade.

"Reconhecemos, além da influência de Machado de Assis, as de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, poetas brasileiros admirados por sua vertente humorística"<sup>45</sup>.

Ainda nessa linha, a territorialidade reivindica não só a aceitação do texto em questão, como também a apropriação do próprio cânone brasileiro:

"Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes: Chico resgata em suas canções a ironia do primeiro e a emotividade de Vinícius. (...) Depois de ler *Estorvo* colocamos Francisco (Chico) Buarque ao lado de Euclides da Cunha, Mário de Andrade, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade (como poeta e narrador), Jorge Amado (em seus acertos), Clarice Lispector e Rubem Fonseca. Quer dizer, entre o melhor da literatura do *nosso continente*"<sup>46</sup>.

Esse tipo de leitura inclui a busca de referências locais. Entre elas, o Rio de Janeiro torna-se inconfundível: o narrador seria "um homem numa cidade que não é citada mas que é o Rio de Janeiro"<sup>47</sup>; "a ação ocorre tacitamente no Rio de Janeiro e em seus arredores"<sup>48</sup>. Esse reconhecimento se torna ainda mais nítido com a opção de relacionar o texto à biografia: "o autor dessas cenas do fim dos tempos é Chico

---

<sup>45</sup> G. O. Cruz, op. cit., V. Anexo.

<sup>46</sup> R. Bravo, op. cit., V. Anexo. Grifo meu.

<sup>47</sup> M. L. Giuliatti, op. cit., V. Anexo.

<sup>48</sup> G. O. Cruz, op. cit., V. Anexo.

Buarque, 50 anos, nascido no Rio de Janeiro. Uma cidade que não é dessemelhante à descrita"<sup>49</sup>.

Mas para reconhecer referências locais o comentarista supõe ter conhecimento do que procura, o que previsivelmente se transforma em estereotípi. Destaca-se, no Brasil, sintomas daquilo que numa linha evolutiva, algo darwiniana, é considerado um "atraso". E *Estorvo*, suposto retrato, torna-se "comparável unicamente às melhores cenas do cinema neorrealista italiano"<sup>50</sup>. Outro leitor apresenta Chico como "um pós-existencialista que vem do Brasil"<sup>51</sup>, imagem que pretende um efeito de curiosidade, pressupondo ser inesperada a existência de tal categoria no país. Ao mesmo tempo, um elemento narrativo chama atenção e é pinçado como porta-voz do apocalipse:

"o modo staccato da prosa, na qual sentenças curtas são colocadas uma em cima da outra, às vezes sem seqüência, efetivamente remete à desorientação de uma sociedade à beira do abismo da anarquia"<sup>52</sup>.

A mesma anarquia é lida como resultado de laços de família desfeitos, ou saudada como fonte de opções para novos caminhos literários:

---

<sup>49</sup> R. Dieckmann, "Gewalt und Gefühle". In: *Stern*. 29 de setembro de 1994, pp. 174-5. V. Anexo.

<sup>50</sup> R. Bravo, op. cit.. V. Anexo.

<sup>51</sup> M. A. Rato, op. cit.. V. Anexo. A frase ganha destaque visual ao ser colocada como título do artigo, pretendendo portanto aguçar a curiosidade do leitor.

<sup>52</sup> N. Fairweather, "Fertile abyss of anarchy". In: *The times*. Londres, 23 de janeiro de 1993. V. Anexo.

"uma mãe (pátria) que perdeu seu instinto natural e não atende o chamado de seus filhos; um pai (governo) ausente que deixa de herança uma casa povoada de delinqüentes"<sup>53</sup>;

"as grandes desigualdades sociais e a anarquia política das Américas Central e do Sul vêm mostrando ser um campo fértil para romancistas nos últimos anos"<sup>54</sup>.

E mais uma vez aparece a música, marca registrada da biografia do autor, mas agora como elemento órfico que, junto com o futebol, imprime persistência à alegria natural de um povo miserável e desgovernado: "a diferença entre os novíssimos brasileiros e os europeus é fundamentalmente que os primeiros compuseram canções, e as cantaram"<sup>55</sup>;

"o céu das maravilhas brasileiras é lugar para três campos profissionais: futebol, corridas e música. Chico (forma abreviada e carinhosa de Francisco) Buarque é *venerado como um santo* em sua terra natal — pois ele pode cantar, tocar violão e fazer textos como muito poucos, e por isso *ele é Deus*"<sup>56</sup>.

O mesmo conhecimento é às vezes ostentado categoricamente, dispensando qualquer verificação: "[*Estorvo*] não se parece com nada escrito anteriormente no Brasil"<sup>57</sup>; "[No Brasil] o exército foi *sempre* mais forte do que as virtudes democráticas"<sup>58</sup>; as canções de Chico

---

<sup>53</sup> R. Bravo, op. cit.. V. Anexo.

<sup>54</sup> N. Fairweather, op. cit.. V. Anexo.

<sup>55</sup> M. A. Rato, op. cit.. V. Anexo.

<sup>56</sup> D. Blum, op. cit.. Grifos meus. V. Anexo.

<sup>57</sup> G. O. Cruz, op. cit., V. Anexo.

<sup>58</sup> D. Blum, op. cit.. V. Anexo. Grifo meu.

"expressaram a vontade de rebelião e de liberdade de uma geração de *cariocas*"<sup>59</sup>.

O autor de um breve panorama da literatura brasileira reclama da saturação, na mídia, de "clichês da onírica Rio de Janeiro", como Carnaval, samba e sol, e chega a assumir uma aproximação entre sua realidade urbana e romances brasileiros "ambientados nas metrópoles, com todas as suas doenças da civilização, como *nós* as conhecemos igualmente bem na Europa"<sup>60</sup>. Todavia, enquanto "representações" do Brasil esses romances cedem espaço a *Os sertões*, este sim considerado uma "bíblia da identidade brasileira". Identidade cuja formação, gerações afora, ele vê narrada em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Segundo ele, João Ubaldo mostra "facetas de cores cintilantes, que em sua contraditoriedade são tão típicas e determinantes do caráter nacional brasileiro".

Essa auto-afirmação como autoridade no assunto é da ordem daquela que Edward Said atribui aos orientalistas. Esses profissionais, segundo ele, constroem o chamado Oriente com base no idealismo europeu, totalmente alheio aos imaginários das comunidades que reúnem como objeto de estudo, e assim colaboram diretamente com as formas de dominação imperialistas. A própria história fica subordinada ao essencialismo oriental produzido.

---

<sup>59</sup> I. Bignardi, op. cit.. V. Anexo. Grifo meu. Ao citar as peças de Chico, Bignardi reafirma sua autoconfiança ao incluir "*O grande chico místico*".

<sup>60</sup> K von Harbou, "...es gibt kein Tatsachen, es gibt nur Geschichten". In: *BuchJournal*, nº 3. Outono de 1994. V. Anexo. Grifo meu. O artigo foi publicado durante a Feira de Livros de Frankfurt de 1994, na qual foi lançado *Estorvo* na Alemanha, com indicações da parte traduzida para o alemão. O título corresponde a parte da epígrafe de *Viva o povo brasileiro*: "não existem fatos, só existem histórias" (Cf. J. U. Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*. Rio, Nova Fronteira, 1984).

Aqui é como se estivéssemos lendo textos de "brasilianistas", vindos de uma instituição que analogamente produz um Brasil. A escala é obviamente muito menor<sup>61</sup>, mas a postura do orientalista, baseada num conhecimento arrogante sobre outra comunidade, aparece igualmente em textos sobre o Brasil. Europeus também constróem, compram e vendem um Brasil bonito, exótico, selvagem e deliciosamente preguiçoso, lamentavelmente assolado pela violência, re-produzida em seus jornais.

Há, por exemplo, no orientalismo, uma presumida representatividade de tudo o que possa ser considerado oriental. Em seu processo de consolidação institucional, "cada partícula do Oriente falava da própria orientalidade. Um homem oriental era primeiro um oriental e só depois um homem"<sup>62</sup>. Um arroubo cientificista produziu, para qualquer membro do grupo, uma "explicação ontogenética". Uma palavra oriental é suficiente para o leitor identificar um corpo de conhecimento e conferir a *autoridade* do autor e, ainda darwinianamente, a superioridade de sua "espécie".

Há ainda um devaneio coletivo sobre o Oriente, assim como sobre o Brasil tropical. Os contrastes, as antíteses profundas que causam a injustiça social dentro do "campo de estudo" são bem recebidas pela lógica dos mitos e alimentam a verdade da estereotipia. Uma verdade que Amy Irving, por exemplo, diz ter experimentado no próprio corpo

---

<sup>61</sup> São 150 milhões de habitantes no Brasil contra uns 3 bilhões do tal Oriente, além de um território que pode ser considerado continental mas que não se compara a todo um hemisfério. Os dois mercados econômicos são também extremamente díspares, e as diferenças internas entre os igualados como "orientais" são muito mais radicais, o que torna muito mais violentas as conseqüências da estereotipia.

<sup>62</sup> E. Said, *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. SP, Cia das Letras, 1990, p. 237.

quando se mudou para o Brasil: "a cultura brasileira operou em mim uma transformação. Mudou a temperatura do meu sangue, mudou minha atitude em relação à sexualidade"<sup>63</sup>.

Outro elemento análogo é o respaldo que os "brasilianistas" recebem dos próprios autores brasileiros. O modernismo, por exemplo, acabou colaborando com a construção daquele Brasil exótico e primitivo<sup>64</sup>. No caso de *Estorvo*, Roberto Schwarz é citado por uma comentadora que assim — mesmo sem dar referência bibliográfica — logra a aparência de um alcance maior em sua análise:

"Roberto Schwarz, uma das cabeças pensantes mais influentes hoje no Brasil, (...) considera que o pessimismo existente em muitos dos intelectuais e artistas brasileiros reflete a má consciência de uma classe média atônita e impotente diante da aguda questão social (...). Assim, uma das possíveis interpretações do título seria o mal estar do protagonista narrador, um rapaz sem nome da classe média alta brasileira"<sup>65</sup>.

Do mesmo modo, a sugestão de Schwarz de que *Estorvo* pode ter conseguido uma metáfora do Brasil contemporâneo<sup>66</sup> tem relação com o slogan português que dá início a este capítulo.

Esse entrelaçamento — feliz ou não — entre brasilianistas e autores brasileiros não é obviamente novo nem estranho. De modo geral, a valorização nacional, utilizando pressupostos nacionalistas europeus, impregna a historiografia literária brasileira pelo menos

---

<sup>63</sup> Citada por J. Updike, "Vôo de fantasia". In: *Veja 25 anos: reflexões para o futuro*. SP, Abril, 1993. p. 11.

<sup>64</sup> N. Marques, "Blaise Cendrars: uma sugestão do estrangeiro". In: *Anuário de literatura*, nº 3. Florianópolis, UFSC, 1995.

<sup>65</sup> G. O. Cruz, op. cit.. V. Anexo.

<sup>66</sup> R. Schwarz, "Sopro novo". In *Veja*. SP, 7 de agosto de 1991. pp. 98-99. Ver Anexo.

desde Araripe Júnior, Veríssimo ou Romero. Alguns entre os mesmos pressupostos aparecem também em historiadores da cultura como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque, ambos citados por alguns dos comentaristas analisados aqui. Freyre, por um lado, percebe e ironiza os ardis da colonização, como quando fala no ódio aos hereges:

"sem esse grande espantinho comum talvez nunca se tivesse desenvolvido 'consciência de espécie' entre grupos tão distantes uns dos outros, tão sem nexos políticos entre si, como os primeiros focos de colonização lusitana no Brasil"<sup>67</sup>.

Por outro, em sua genealogia do "povo" brasileiro mantém generalizações que supõem a homogeneidade de um "povo" e um processo histórico contínuo: "nas casas-grandes foi até hoje onde melhor se exprimiu o *caráter brasileiro*; a *nossa* continuidade social"<sup>68</sup>. O mesmo ocorre em *Raízes do Brasil*, onde aparecem construções que dialogam com um idealismo eurocêntrico. Buarque fala de um "nosso natural inquieto e desordenado" ou de "uma suavidade dengosa e açucarada [que] invade, desde cedo, todas as esferas da vida colonial". Afirma também a ausência, no nativo brasileiro, de "noções de ordem, constância e exatidão, que no europeu formam como uma segunda natureza e parecem requisitos fundamentais da existência social e civil"; ou que "desejamos ser o povo mais brando e o mais comportado do mundo"<sup>69</sup>; ou ainda que

"a vida íntima do brasileiro nem é bastante coesa, nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, integrando-a, como peça consciente, no conjunto social. Ele é livre,

---

<sup>67</sup> G. Freyre, *Casa-grande e senzala*. Rio, José Olympio, 1978, p. 192.

<sup>68</sup> G. Freyre, *op. cit.*, p. XLI. Grifos meus.

<sup>69</sup> S. B. Holanda, *Raízes do Brasil*. SP, Cia das Letras, 1995, pp. 40, 61, 48 e 77.

pois, para se abandonar a todo o repertório de idéias, gestos e formas que encontre em seu caminho, assimilando-os freqüentemente sem maiores dificuldades"<sup>70</sup>.

Se esse tipo de afirmação pode ser lida como estímulo à atitude reivindicatória, rejeitando a inegável passividade com que muitas imposições foram aceitas por aqui, o pressuposto generalizador acaba excluindo contra-exemplos como a resistência indígena à escravidão, além de Palmares, Canudos ou Contestado.

Obviamente a fria constatação desses pressupostos não reduzem, para mim, o impacto de intervenções como as de Sérgio Buarque e Gilberto Freyre sobre a autocrítica produzida por brasileiros. Seria puro anacronismo cobrá-los por isso. O "Brasil" de seus livros aprendeu a pensar a si mesmo criticamente, sem falso orgulho ou otimismo ingênuo. Independente da validade para todos os brasileiros, a hipótese da anulação do "homem cordial" frente ao outro é revolucionária, anti-imperialista, e rendeu conseqüências importantes no mesmo sentido — no próprio livro e depois dele<sup>71</sup>. Até que ponto eles colaboram com um "brasilianismo", isso depende menos deles do que da recontextualização de seus textos por parte de quem os cita.

Pelo menos um dos comentários sobre *Estorvo* — também citando Freyre, Sérgio Buarque, Schwarz e outros críticos brasileiros — tenta mais claramente fugir da estereotipia, embora ainda mantenha pressupostos nacionalistas. Albert von Brunn relaciona *Estorvo* à *Ópera do malandro* para sugerir que a sociedade brasileira não

---

<sup>70</sup> Idem, p. 151.

<sup>71</sup> V. A Candido, "O significado de *Raízes do Brasil*" e "Post-scriptum". In: S. B. Holanda, op. cit., pp 9-24.

comporta mais uma figura como o Leonardo Filho que Antonio Candido apresenta em "Dialética da malandragem". O protagonista de *Memórias de um sargento de milícias* vivia no trânsito entre duas classes sociais opostas, de modo geral vivendo da instituição do favor. Resolvia problemas prementes, criando ou adiando outros.

Já o malandro da *Ópera* não só se integra à sociedade em que vive como também molda sua estrutura. O prejuízo da cachaça que ele deixou de pagar é repassado ao garçon, depois ao dono do bar, ao transportador, ao usineiro, ao Banco do Brasil e aos consumidores internacionais, refazendo depois todo o percurso de volta até o malandro, que então, "autuado, / é julgado e condenado culpado / pela situação". É ele quem está no centro de todo o movimento social.

"Aquela tal malandragem não existe mais". O malandro se profissionaliza, ganha "aparato de malandro oficial", torna-se candidato a malandro federal", com "retrato na coluna social", "com contrato, com gravata e capital". O protagonista da peça, Max Overseas, trabalha com comércio exterior e se casa com a filha do dono de uma rede de bordéis, com a bênção do amigo de infância deste, o chefe da polícia. No fim, o velho estereótipo do malandro está morto, "o seu sangue / forma lagos / e os seus bagos / estão no chão"<sup>72</sup>.

"O malandro clássico desaparece pouco a pouco. Não há mais lugar para preguiçosos astutos (...) numa sociedade que não mais quer se olhar no espelho, apenas correr atrás do sonho da modernidade a qualquer preço"<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Chico Buarque: *letra e música*. SP, Cia das Letras, 1994, pp. 162-3.

<sup>73</sup> A. Brunn, "Der Tod des Malandro". In: *Orientierung*. Zurique, 15 de setembro de 1994, pp. 181-6. pp. 181-6. V. Anexo.

O único lugar dessa figura agora é o "cemitério dos anônimos", que Brunn relaciona ao drama do narrador de *Estorvo*. A dialética da ordem e da desordem que teria estruturado a narrativa de Manoel Antônio de Almeida, paralelamente ao movimento dos brasileiros livres do século XIX, teria sido pulverizada aos poucos, sob pressão da profissionalização e da expansão da malandragem para toda a sociedade, dando lugar ao caos atual, que se manifesta em termos morais, culturais e econômicos.

É, ao menos, uma leitura mais aprofundada, que rejeita a facilidade da análise apriorística, baseada em preconceito. Assim como, no Brasil, a "Dialética da malandragem", em relação à crítica anterior, é um momento de virada, em que a constatação de elementos nacionais "originais" num texto substitui a valorização de outros aspectos mais honrosos, e deixa radicalmente de alimentar o orgulho nacionalista:

"o acento no caráter *nacional* da originalidade literária, que de diferentes modos foi bandeira ideológica e estética de românticos, modernistas e outros, está de sentido mudado"<sup>74</sup>.

É um momento em que são desfeitas as esperanças em relação a tantos projetos nacionais anteriores — alguns entre eles facilmente associáveis a sínteses de história literária dos anos 40 e 50 como as de Afrânio Coutinho e Nelson Werneck Sodré, ou a de *Formação da literatura brasileira*, do primeiro Antonio Candido. Fica clara a imagem de um futuro nada animador para a sonhada harmonia da sociedade brasileira.

---

<sup>74</sup> R. Schwarz, "Pressupostos, salvo engano, da 'Dialética da malandragem'". In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?*. SP, Cia das Letras, 1989, p. 134.

De qualquer modo, essas leituras, que repensam a nação, como que vasculhando a história em busca do que deu errado, não chegam a questionar radicalmente as condições de possibilidade ou de continuidade de uma nação chamada Brasil ou, de modo mais amplo, do sistema de nações. Além disso, seus pressupostos teóricos ainda apontam, se não para um retrato, ao menos para uma correspondência estrutural entre o que consideram estar dentro ou fora do texto. Existe uma realidade exterior, ou anterior, e essa realidade é naturalizada como "brasileira".

Albert von Brunn restringe ao Brasil a degradação da sociedade lida em *Estorvo*. Em "Dialética da malandragem", Antonio Candido opõe o pícaro, como figura de tradição estrangeira (espanhola), ao malandro, como uma especificidade brasileira, e a anomia brasileira à lei que no cenário norte-americano de *A letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, asseguraria coesão e identidade<sup>75</sup>. O "modo de ser" brasileiro seria a generalização de uma sociabilidade desenvolvida por pobres, não pela classe dominante, o que aproxima "Dialética da malandragem" de Freyre e Sérgio Buarque. O fato de isso poder até ser favorável internacionalmente dá uma "originalidade ideológica"<sup>76</sup> ao ensaio; mas não deixa de pressupor a possibilidade da existência de um "modo de ser" nacional.

Assim, Roberto Schwarz acusa a presença de uma historiografia "nacional, ainda que não nacionalista" entre os pressupostos de Candido. Contrapõe-se lembrando que "o concerto das nações hoje

---

<sup>75</sup> Cf. A. Candido, "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. SP, Duas Cidades, 1993.

<sup>76</sup> R. Schwarz, "Pressupostos, salvo engano, da 'Dialética da malandragem'", op. cit., p. 151.

carece de verossimilhança" e sugerindo que "o processo social a compreender não é nacional, ainda que as nações existam"<sup>77</sup>.

Apenas um entre os textos disponíveis parece ir nessa direção, percebendo em *Estorvo* "uma visão da morte-em-vida espiritual reservada a cidadãos de todas as sociedades pós-industriais". Quanto ao cenário percorrido pelo narrador, o comentarista ainda previne seu leitor: "não é um bom lugar para visitar, e há uma boa chance de você já estar vivendo nele". O "desesperanto" falado pelo amigo do narrador seria o oposto do sonho pacifista universal do Esperanto, no início do século XX: o mundo de *Estorvo* estaria, sim, se unificando, mas por seus piores aspectos, não pelos melhores. Ainda assim, e contraditoriamente, o narrador se movimentaria não pelo mundo mas "entre dois Brasis"<sup>78</sup>.

### **Estrangeiro radical**

Percebendo os discursos nacionais assim tão arraigados nos mais diferentes setores da crítica e da historiografia, seria fácil entender a insistência com que se associa *Estorvo* ao Brasil. Mas minha leitura de *Estorvo* ainda resiste a isso. Uma das coisas que o particulariza talvez seja precisamente seu desafio aos pressupostos desses enquadramentos, o que reaviva minha perplexidade diante da aceitação tácita do slogan.

---

<sup>77</sup> Idem, p. 153.

<sup>78</sup> G. Howard, "Speaking Desperanto". In: *New York Times Books Review*. Nova Iorque, 3 de maio de 1993.

Nada em *Estorvo*, nem mesmo sob a perspectiva nacionalista e a estrutura teórica que leva em conta a biografia do autor, pode ser considerado "genuinamente brasileiro". O mercado internacional de papel, longe de ser "transparente", obsta, em qualquer lugar, a definição da origem do material em que o livro é impresso. O computador usado por Chico tem elementos certamente vindos de vários países. O próprio Chico teve formação numa escola norte-americana da Itália e passagens pela França. As traduções também não são transparentes; *Der gejagte*, *Turbulence*, *Disturbo* e *Estorvo*, por exemplo, não são exatamente o mesmo livro.

Por fim, a língua "original" em que o romance foi escrito também não serve para definir uma essência. A classificação de um texto como "estrangeiro" é fabricada pelo mesmo processo com que o capitalismo editorial acabou forjando aquelas comunidades imaginadas de leitores, quando um texto escrito numa *outra* língua deixou de pertencer à *mesma* comunidade. Antes da consolidação do nacionalismo europeu, "a língua dificilmente poderia ser um critério para a existência de uma nação"<sup>79</sup>, exceto para a extrema minoria instruída interessada, que transformou dialetos em vernáculos.

Se a língua passou a ser normalmente vista como critério crucial de nacionalidade, isso se deve também ao ilusionismo nacionalista que a associa a uma essência geral inventada. Ela teve um peso maior para a identidade nacional, por exemplo, nas duas unificações mais proeminentes do século XIX. Para alemães e italianos, mais do que conveniência administrativa, "veículo" de idéias revolucionárias ou de

---

<sup>79</sup> E. Hobsbawm, op. cit., p. 68.

literaturas de prestígio, a língua era "a *única* coisa que os fazia alemães e italianos"<sup>80</sup>.

Por fim, esse critério da língua-pátria do autor na definição da nacionalidade de um texto perde o sentido num campo teórico onde "o escritor é ele próprio como um novo idioma que se constrói"<sup>81</sup>.

Mais do que tudo isso, porém, é a condição do narrador que desafia profundamente o enquadramento nacional de *Estorvo*. Trata-se de um estrangeiro radical, estrangeiro em qualquer lugar. Não só em relação a não-brasileiros, mas em relação a qualquer leitor. Estrangeiro para si mesmo. Vimos que, enquanto *pharmakós*, ele é a própria estrangeirice, filho miserável, errante, estrangeiro anônimo que se passa por louco<sup>82</sup>.

Exatamente como o estrangeiro em sentido amplo caracterizado por Kristeva, ele se agarra ao que lhe falta, é um "fanático da ausência"; mantém "essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo"; leva uma vida de escolhas, surpresas, estratagemas, adaptações, sem rotina ou repouso; todos os seu objetivos "deveriam se consumir e se destruir no louco impulso do errante em direção a um alhures sempre recuado, insaciado, inacessível". Ele não pertence a "nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor". Tem "a origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso".

---

<sup>80</sup> Idem, p. 127.

<sup>81</sup> M. M. Ponty, *Problèmes actuels de la phénoménologie*. Citado por J. Derrida, "Força e significação". In: *A escritura e a diferença*. SP, Perspectiva, 1971.

<sup>82</sup> J. Derrida, *A farmácia de Platão*. SP, Iluminuras, 1991, p. 119.

Seu tempo é "o de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado". Vive "entre fronteiras patéticas da coragem e da humilhação"; carrega o paradoxo do comediante, uma segurança oca, sem valor, que centra suas possibilidades de ser constantemente outro, ao sabor dos outros; "um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante". Sua vida é "um desfilar de festas desejadas mas sem futuro"<sup>83</sup>.

Há uma certa tensão diante do estrangeiro, um ineditismo qualquer, um desconforto como o do empregado que torce a flanela para escoar a dúvida sobre a porta que o narrador merece. O estrangeiro é também um estorvo. Diante dele, o interlocutor percebe algo estranho, uma *diferença*, que o faz avaliar sua identificação consigo mesmo:

"esse valor metafórico do termo 'estrangeiro' primeiramente conduz o cidadão a um embaraço [um estorvo] referente à sua identidade sexual, nacional, política, profissional. Em seguida, empurra-o para uma identificação certamente casual, mas não menos intensa — com o outro. Nesse movimento, evidentemente a culpa tem o seu lugar"<sup>84</sup>.

Sendo assim, "o estrangeiro habita em *nós*, ele é a face oculta da *nossa* identidade"<sup>85</sup>. Conseqüentemente, todo nativo se sente mais ou menos estrangeiro em seu "próprio" lugar. Aqui, estranhamente, Kristeva acaba dialogando com Sérgio Buarque, que considera os

---

<sup>83</sup> J. Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio, Rocco, 1994, pp. 12-9.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 9.

brasileiros "ainda hoje uns desterrados em nossa terra"<sup>86</sup>. E ironicamente, *Estorvo* exhibe ao leitor, qualquer um, essa mesma estrangeirice, não só a do brasileiro mas a de qualquer um. Chico generaliza, com Kristeva, a visão de Sérgio Buarque, tornando-a válida para qualquer nação, qualquer ribanceira.

Kristeva põe em contato pai e filho, mas isso não reforça o desenho de uma linhagem que poderia uni-los na continuidade de um projeto; muito pelo contrário: se ambos têm algo em comum é precisamente o desafio a essa linhagem, a esse algo em comum, e principalmente o confronto entre um e outro. *Estorvo* não seria a cara do pai-Brasil pelo simples fato de trazer na capa, no rótulo da autoria, o nome-do-pai, Buarque de Holanda. Não. O desprojeto escuro de Chico turva as luzes que Sérgio jogara sobre as possibilidades de uma nação brasileira. *Estorvo* não nasce das *Raízes do Brasil*; ao contrário, tenta sempre *revelar* a ilusão da possibilidade do enraizamento.

Se o narrador de *Estorvo* se decompõe em presença do outro (vimos no capítulo 1)<sup>87</sup>, e se enquanto estrangeiro radical ele é "constantemente outro, ao sabor dos outros" (vimos acima), ele pode até ser o paroxismo do "homem cordial" com sua tendência, contrária à polidez do confronto, a um "viver nos outros", à anulação, mais do que ao reconhecimento do outro em si. O presente de *Estorvo* passa a ser o lado oposto do futuro plantado nas *Raízes*; ele descolore o Pau-Brasil e surge como filho bastardo, monstruoso, filho-problema, trouble, estrupício, estrovenga, estrangeiro, estorvo.

---

<sup>86</sup> S. B. Holanda, op. cit., p. 31.

<sup>87</sup> V. "Tem gente lá no vão da escada", capítulo 1 desta dissertação. Cf. J. Lacan, *O seminário, livro 3: as psicoses*. Rio, Zahar, 1992, p. 261.

## Ameaça de penetra

Se leitores insistem em isolar esse *Estorvo* na condição única e necessária de "brasileiro", isso tem clara relação com uma tensão entre identidade e diferença, que

"provoca reflexão em alguns, quase nunca humildade, e nunca mesmo generosidade. Mas também suscita em outros a raiva regressiva e protecionista: não será preciso permanecermos unidos para, juntos, expulsarmos o intruso ou, pelo menos, colocá-lo no 'seu' lugar?"<sup>88</sup>.

O lado insólito do estrangeiro acaba sempre reduzido, controlado, domesticado pela autoridade de instituições etnocêntricas. Isso acontece pelo menos desde que Rabelais transpôs "para a trama das pesquisas geográficas a sua noção de estranheza humana"<sup>89</sup>: para cada uma dessas estranhezas, uma região. Para cada detalhe de alguém, antes mesmo de "ser alguém", o caráter "típico" de seu país. A "presença" do estrangeiro numa comunidade imaginada cristaliza a alteridade como "autêntico ostracismo". A postura individualista do estrangeiro (até porque não lhe resta outra),

"certamente suscita a reprovação consciente dos nativos; mesmo assim atrai a simpatia inconsciente do homem moderno — descentrado, desejanste, destinado ao absoluto, errante insaciável. (...) Psicologicamente, ele significa a nossa dificuldade de viver com *outro* e com os outros; politicamente, assinala os limites dos Estados-nações e da consciência política nacional que os caracteriza e que todos nós interiorizamos profundamente, ao ponto de considerar como normal

---

<sup>88</sup> J. Kristeva, op. cit., p. 27.

<sup>89</sup> Idem, p. 119.

que existam estrangeiros, isto é, pessoas que não têm os mesmos direitos que nós"<sup>90</sup>.

O leitor que diante de um texto qualquer acredita poder estar em "presença" de um cenário estrangeiro, como aqueles produzidos na "geografia imaginativa européia"<sup>91</sup>, mantém-se afastado daquilo que, dentro da mesma lógica, ele reduz como sendo o estrangeiro "real". Mantém o bicho selvagem afastado em sua seara. Goza apenas de excitação, sem risco. Transforma a tensão entre identidade e diferença numa tensão entre dois outros pólos: medo e hostilidade, de um lado, atração e exotismo de outro.

Os comentários sobre *Estorvo* aqui analisados reforçam essa distância essencializadora e protegem-se da *ameaça*. Deixam bem marcada a diferença entre *nós* e *eles/elas*, promovendo um banimento tácito, prévio. Quando encontram respaldo em outro texto brasileiro que define coisas nacionais, contam com uma força da mesma ordem, atuando no mesmo sentido, ainda que disfarçada de oposta.

Reconhecem confortavelmente um estado apocalíptico distante, sem discutir culpabilidades. Ao manter afastado o Brasil, não percebem os claros entrelaçamentos que vêm diluindo a fronteira entre o que chamam de primeiro e terceiro mundos. Podem até se aproximar da análise da "dependência", como fez Albert von Brunn, mas não enxergam a interdependência.

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>91</sup> E. Said, *op. cit.*, p. 67.

Timothy Brennan lembra que, diferente do que previa Benjamin<sup>92</sup>, o romance se modificou após a segunda guerra, incorporando a *informação* e a escrita de comunidades rebaixadas pela hierarquia eurocêntrica — leia-se *Cem anos de solidão*. Trata-se obviamente de escritas das elites dessas comunidades, não necessariamente coincidentes com o que "anda nas cabeças, anda nas bocas". De qualquer modo, ainda não é comum o crítico europeu se reconhecer nelas como aquele que ainda colhe os frutos da dominação.

É o *medo*, portanto, que impede *Estorvo* de ser lido, por exemplo, no sentido contrário ao do movimento colonizador. Se lhe é dado um parentesco com Kafka, García Márquez seria mais próximo, dentro da mesma lógica. Por outro lado, os comentaristas reconhecem Camus, mas não ligam o narrador de *Estorvo* ao Marlow de *Heart of darkness*, que no sentido contrário ao olhar de Rabelais, incorpora a geografia e reconhece o outro, o *horror*, em si mesmo.

"*Heart of darkness* é talvez mais explicitamente apocalíptico ao anunciar o fim, o fim da civilização ocidental, ou o fim do imperialismo ocidental, a conversão de idealismo em selvageria. (...) *Aufklärung* ou esclarecimento, nesse caso, é o fato de que a escuridão nunca pode ser iluminada"<sup>93</sup>.

A noção de estrangeiro legitima a Declaração *Universal* dos Direitos do Homem, onde a nação aparece como "associação política *essencial*". A liberdade só é um direito enquanto esse "homem"

---

<sup>92</sup> W. Benjamin, "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*, v. 1. SP, Brasiliense, 1986, pp. 197-221. Cf. T. Brennan, op. cit., p. 56.

<sup>93</sup> J. H. Miller, "*Heart of darkness* revisited". In: J. Conrad, *Heart of darkness*. New York, St. Martin's, 1989, p. 221-2 (tradução minha).

pertence à associação; enquanto o "homem" é "cidadão". O tempo em que homens começaram a ser transformados em cidadãos

"foi também o tempo em que os sentimentos nacionalistas populares, de todos os modos xenófobos, se tornaram mais fáceis de ser mobilizados, junto com a superioridade nacional pregada pela nova pseudociência do *racismo*. (...) Tudo isso enfatizava a diferença entre 'eles' e 'nós'"<sup>94</sup>.

"Entre o homem e o cidadão, uma cicatriz: o estrangeiro. Será ele inteiramente homem se não é cidadão?"<sup>95</sup>. O estrangeiro, como normalmente é considerado no sistema de nações, é apenas um caso particular, oficializado e regulamentado, do estrangeiro "falado" pelo narrador de *Estorvo*. A leitura de *Estorvo* como representante do Brasil é fruto de um reducionismo etnocêntrico em que o leitor afasta de si os incontáveis outros sentidos de suas próprias estrangeirices, de seus próprios estorvos — não importa sua nacionalidade.

---

<sup>94</sup> E. Hobsbawm, op. cit., p. 112.

<sup>95</sup> J. Kristeva, op. cit., p. 102-3.

## "Nem assaz alhures e antanho"<sup>1</sup>

*Ninguém, ninguém vai me acorrentar*

(Chico Buarque — "Cordão")

Atestado e problematizado o duplo enquadramento de *Estorvo* — como *retrato* e como *retrato do Brasil* — quero agora, olhando também para outros textos de Chico Buarque, atestar e problematizar o posicionamento do autor na rede discursiva. Trata-se de outro enquadramento duplo, só o que muda é a articulação da duplicidade: em primeiro lugar, dentro da Música Popular Brasileira, campo inquestionavelmente seu, insiste-se num compromisso de Chico com o samba e a causa libertária brasileira; em segundo, discute-se a possibilidade de sua pertinência simultânea ao campo literário. É como se alguém fosse transformado em cidadão num país, embora com movimentos restritos, enquanto num outro país, igualmente desejado, lhe fosse negada a dupla cidadania.

Esse outro enquadramento duplo, que pode afetar a obra de Chico como um todo, parte de pressupostos praticamente idênticos aos do primeiro, próprio a *Estorvo* — a leitura mimética (ou estruturalmente homóloga) em relação a uma "realidade" primeira, anterior à escritura, e, é claro, o nacionalismo, com seus desdobramentos. Visto já termos construído, nos capítulos anteriores, perspectivas teóricas que permitem abranger e localizar esses pressupostos, a problematização

---

<sup>1</sup> Verso de "Opereta do casamento" (com Edu Lobo). In: *Chico Buarque: letra e música*. SP, Cia das Letras, 1994, p. 207.

que proponho agora fica mais tranqüila. Com isso permito-me, em seguida, sugerir caminhos para uma possível liberação de Chico desses becos discursivos em que costumam encerrá-lo — situação que de resto é filha de condicionamentos repressores já não mais tão recentes e neta conformada da velha metafísica ocidental, conforme desafiada por Derrida.

### **Beco da MPB**

A associação entre Chico Buarque e a resistência à ditadura, dentro da MPB, parece-me mais do que costumeira, quase "natural". Academicamente, ela vem sendo reforçada num conjunto coeso de textos em que aparecem com mais frequência Augusto de Campos, Walnice Nogueira Galvão, Affonso Romano de Sant'Anna e Adélia Bezerra de Meneses — mais recentemente, Ligia Vieira Cesar<sup>2</sup>. De modo geral, Chico aparece nesses textos como um nome privilegiado do *samba*, sendo este não só um ritmo, mas também manifestação popular, órfica, libertária.

Adélia Bezerra de Meneses, em sua tese de doutorado, faz um paralelo entre a trajetória poética de Chico Buarque e a trajetória política do Brasil, propondo uma homologia estrutural entre poemas de Chico e aspectos da concentração do poder durante a ditadura militar.

---

<sup>2</sup> Os textos em questão são, especificamente, A. Campos, *Balanço da bossa*. SP, Perspectiva, 1968; W. N. Galvão, "MMPB: uma análise ideológica". In: \_\_\_\_ *Saco de gatos*. SP, Duas Cidades, 1976, pp. 93-119; A. R. Sant'Anna, *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978; A. B. Meneses, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, Hucitec, 1982; L. V. Cesar, *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Carlos, UFSCar, 1993. Cf. também G. Carvalho, *Chico Buarque: análise poético-musical*. Rio, Codecri, 1982.

O livro não dá conta dessa homologia, caindo clara e assumidamente na localização, em Chico, de *retratos* de situações, personagens e episódios isolados<sup>3</sup>. O exemplo mais claro é o tratamento dado a "Angélica", canção em que Adélia percebe, como sentido único e necessário, a alusão à luta de Zuzu Angel pelo esclarecimento da morte misteriosa de seu filho.

"Excesso de 'literalidade' da minha parte, recusando a polivalência do signo poético? Talvez. (...) No entanto, nessa canção o referente é muito forte e muito traumatizante, e eu me proponho — mesmo correndo o risco de infringir seu estatuto lírico — a *reduzi-la* a um *documento* do seu tempo"<sup>4</sup>.

Publicado no início dos anos 80, governo Figueiredo, o livro parece ter sido bem recebido. Marcou uma posição na academia de alinhamento a uma causa libertária considerada popular por excelência, porque sintetizada na obra de um cantor popular tomado como emblemático e de aceitação geral indubitável. Na biografia poético-política que traça de Chico — essencial para suas leituras — Adélia o desenha como herói, como um autor com a *intenção* clara de resistir à ditadura, exatamente como os leitores pareciam *desejar*.

Era o início de uma tímida "Abertura", e percebia-se uma *demanda*<sup>5</sup> muito forte de modelos de resistência que pudessem ser impressos, lidos e assimilados em nome de um futuro melhor para a comunidade imaginada que sobreviveu à ditadura. Era uma injunção geral ao destaque do sentido implícito, do não-dito, e só dele. Uma

---

<sup>3</sup> Ver L. F. G. Soares, "Morreu na contramão atrapalhando a crítica". Florianópolis, UFSC, 1995 (texto fotocopiado).

<sup>4</sup> A. B. Meneses, op. cit., pp. 102-3. Grifos meus.

<sup>5</sup> Lembramos da errância do desejo entre intenção e demanda, como vimos no capítulo 1, p. 29. Cf. J. Lacan, *Hamlet por Lacan*. Campinas, Escuta/Liubliú, 1986, p. 43.

injunção que a crítica imagina emanada do "povo" reprimido e pela qual ela mesma se deixa contagiar.

Mas como se podia perceber essa injunção? É possível enunciar o problema a partir da noção de "povo" trabalhada por Eni Orlandi, em oposição a "discurso social". Sendo este identificado a "tudo o que se diz, tudo o que se escreve em uma sociedade dada", o povo é sua outra face: "de um lado, temos o grupo social (povo), do outro, a textualidade que lhe corresponde e constitui (discurso social)"<sup>6</sup>. Entre as duas partes há uma relação contraditória que, sob censura, se desenvolve numa certa região de sentidos onde o silêncio é carregado de palavras a não serem ditas.

É curioso perceber que a censura e o discurso da resistência trabalham numa mesma região de sentidos. Cada uma a seu lado, jogam o mesmo jogo. De modo geral, as reproduções de sentidos correm sempre carregadas de transformações, de desvios, de outros sentidos possíveis. No caso particular da censura, desse peso discursivo, esses outros sentidos não podem ser *ditos*. São então *lidos* e elaborados pelo discurso da resistência, simultaneamente à censura.

"Há um trabalho histórico do sentido sobre o discurso social, pelo discurso da resistência, que produz uma espécie de reversão do discurso social, sem no entanto negá-lo. Ele passa a significar pelo avesso, por seu 'duplo'. (...) Há, por assim dizer, um *uso da vocação totalizante do sujeito à unicidade do sentido*, para, paradoxalmente, se dizer a 'outra' coisa: é um mas não é 'esse' um..."<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Eni Orlandi, *As formas do silêncio*. Campinas, Unicamp, 1995, p. 114.

<sup>7</sup> *Idem*, pp. 116-7. Grifo meu.

Na época mais ferrenha da ditadura, a censura estava como que introjetada na intimidade das pessoas. Sendo a identidade um movimento de sentidos, a censura atingia mesmo a constituição da identidade do sujeito. Ele experimentava os limites do dizer, mas em duas formas, tanto não dizendo ("não me comprometa") quanto aprendendo a ler o não-dito: "a censura é um sintoma de que ali pode haver um outro sentido. *Na censura, está a resistência*"<sup>8</sup>. E se a censura penetra em cada lugar discursivo, por mais recôndito, isso acontece também com a resistência.

Assim, as formulações adquirem, quase automaticamente, não uma múltipla, mas uma dupla articulação (um e outro "um"); a sede de unicidade é saciada num único oásis encontrado do "outro" lado. Essa duplicidade chegou a ser identificada ao trabalho de Chico, ao "samba-duplex", que pode mudar de sentido quando for preciso. Chico, ele mesmo, torna-se "parte do 'evento histórico' que se instalara no jogo entre censura e resistência"<sup>9</sup>.

Em meio a essa injunção — e numa tese em que o nome de Antonio Candido aparece como orientador, portanto legitimada previamente — Adélia colabora com a construção do Chico herói. Com o reforço de outros autores (antes ou depois dela), da imprensa, de promotores e de colegas da MPB, essa figura se consolidou, e até hoje se mantém — não só no Brasil, como vimos no capítulo anterior. E se a figura do herói depende do sacrifício, essas reproduções sacrificaram, na obra de Chico, toda a infinidade de sentidos que fora considerada alheia ao esforço de resistência.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 126.

Tanto que, longe da época, já em 1993, mais um livro, também produzido na Academia, saiu com o mesmo teor, só que agora comparando o mesmo heroísmo de Chico ao de Bob Dylan. Lígia Vieira Cesar percebe em ambos a "arte a serviço da ideologia", uma contra-ideologia própria aos autores, com a qual eles desmascarariam, delatariam o "real"<sup>10</sup>. No parentesco, ela constrói a imagem de uma resistência à opressão comum ao blues e ao samba, à cultura "popular" dos Estados Unidos e à do Brasil, através de manifestações dos vencidos em ambas as colonizações — algo que lembra o internacionalismo comunista. Lígia Cesar ainda sustenta, por exemplo, o Chico de "Pedro pedreiro" como "porta-voz da consciência e dos problemas do povo brasileiro", além de ver em "Apesar de você" "uma espécie de hino da época do regime militar"<sup>11</sup>.

Não nego a legitimidade de nenhuma dessas leituras, apenas tento desafiar aquela injunção à unicidade de sentido, sinalizada principalmente quando se as observa reunidas.

### **Fronteiras literárias**

A segunda instância do enquadramento de Chico aparece no campo literário, mapeável, embora sem precisão, fora das fronteiras da música — não só da MPB. Se a primeira instância se disfarça melhor na demanda de ícones nacionais defensores da liberdade, a segunda é mais claramente percebida no plano institucional. Esse campo literário,

---

<sup>10</sup> L. V. Cesar, op. cit., pp. 14ss.

<sup>11</sup> *Idem*, pp. 85 e 87.

instituído no "mercado dos bens simbólicos"<sup>12</sup>, impõe regras — não consensuais — a qualquer um que se candidate a cruzar suas fronteiras e se posicionar de alguma forma em seu sistema hierárquico interno. Os defensores desse rigor se manifestam freqüentemente, diante de cada *ameaça*.

Desde o lançamento de *Estorvo*, Chico é uma dessas ameaças. Como vimos, a boa recepção do livro pelo mercado, dentro e fora do país, e também por uma parte da crítica que encontra raros desafiadores na Academia — Benedito Nunes e Roberto Schwarz —, parece ter sido o primeiro passo. Foi quase um arrombamento. A dificuldade da passagem de uma área a outra é tão rotineiramente conhecida que a recepção foi considerada surpreendente:

"Pela lei das probabilidades, poderia ser mais uma tentativa estropiada de um artista de excursionar por territórios cujo mapa não conhece. (...) [No entanto,] o livro é uma das maiores surpresas da literatura brasileira nos últimos anos. (...) Antes mesmo de chegar às livrarias, o livro já despertou a admiração de alguns leitores hábeis na tarefa de separar os talentos das nulidades"<sup>13</sup>.

Depois de *Benjamim*, a pertinência de Chico foi de novo questionada.

"Não é fácil entender por que um homem tão bem sucedido em outros campos põe-se a escrever literatura. Certamente não pelo dinheiro, pois ganharia muito mais com um disco ou vendendo uma velha canção para a publicidade. (...) 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

---

<sup>12</sup> V. P. Bourdieu, "O mercado de bens simbólicos". In: \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. SP, Perspectiva, 1982, pp. 99-135.

<sup>13</sup> O. Souza, "Sinfonia de palavras". SP, *Veja*, 7 de agosto de 1991. V. Anexo.

enfadado que gira o tambor na roleta russa, ele decidiu escrever romances. Nada mais emocionante do que invadir o terreno desconhecido, sem medo de quebrar a cara. (...) Chico Buarque falhou, se essa era a sua intenção. *Benjamim* é tão comportado quanto ele. Não há perigo. (...) Roleta-russa com balas de festim"<sup>14</sup>.

Se não houve riscos, foi porque *Benjamim* seria "nem bom nem ruim", mas teria tudo para "despertar a inveja dos escritores *profissionais*, vendendo muito mais que todos eles juntos". As fronteiras do campo literário são protegidas, portanto, pela arma do "profissionalismo", uma daquelas regras mal definidas impostas ao candidato. Junto com Jô Soares, que lançou *O Xangô de Baker Street* na mesma época, Chico seria um herege em relação aos literatos autênticos, que teriam dedicado suas vidas ao campo.

"Chico e Jô estão explorando o sucesso em outras áreas para vender produtos literários. A literatura é uma profissão de vida inteira. Isso não quer dizer que pessoas novas não possam escrever, mas ninguém se mete a fazer uma cirurgia sem ter estudado medicina. Na literatura é ainda mais sério, porque escrever não exige diploma"<sup>15</sup>.

"Respeito Chico Buarque como compositor e Jô Soares como comunicador, mas os dois não são escritores. (...) Literatura requer um trabalho estético, sedutor mesmo"<sup>16</sup>.

"O Brasil é o único lugar onde compositores se passam por poetas e nenhum deles desencoraja seus próprio papéis. (...) Caetano se julga uma espécie de sábio, o Goethe de Santa Amaro da Badalação. O Chico Buarque pelo menos tem formação cultural, mas é um mau escritor, já está velho para constituir uma obra literária"<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> D. Mainardi, "Roleta-russa de festim". SP, Abril, *Veja*, 13 de dezembro de 1995. V. Anexo.

<sup>15</sup> Marcos Santarrita, citado em "Ataque a amadorismo na literatura divide escritores". In: *O Globo: 2º caderno*. Rio, 13 de fevereiro de 1996, p. 4.

<sup>16</sup> João Antônio, citado em "Ataque a amadorismo na literatura divide escritores". In: *O Globo: 2º caderno*. Rio, 13 de fevereiro de 1996, p. 4.

<sup>17</sup> Bruno Tolentino, citado em "Outras palavras". In: *Isto é*. SP, Três, 15 de maio de 1996, p. 113.

Novamente em analogia à instituição orientalista, a literatura é defendida aqui como a "casta profissional" denunciada por Edward Said<sup>18</sup>, defesa que se torna particularmente explícita e esquematicamente sofisticada sob a mira do bacamarte de Wilson Martins:

"O literato amador e o leitor amador são figuras simétricas e complementares da vida intelectual. Nenhum deles tem na literatura o seu interesse predominante (...). São *espécies* paralelas à dos profissionais da escrita e da literatura. (...) Apesar das relações inevitáveis, a literatura amadorística não se confunde necessariamente com a subliteratura, pois há subliteratos profissionais, especializados em produzir a subliteratura (basta consultar a lista dos mais vendidos, onde também entram, claro está, os literatos amadores no caso de serem igualmente personalidades mediáticas). (...) Os personagens da literatura amadorística são como as pinturas bizantinas: não têm 'perspectiva'<sup>19</sup>.

Ao propor um organograma para a instituição, fazendo em seguida sua *avaliação* dos romances de Chico e Jô, Wilson Martins expõe também pressupostos que contradizem frontalmente a validade de acusações como antigüidade de modelos ou falta de originalidade. Seu texto, portanto, nem deveria ter merecido tamanha polêmica estimulada pela imprensa. Mas para Caetano isso não foi acidental:

"Como o primeiro livro do Chico saiu bem escrito, e nenhuma publicação teve coragem de abrir espaço para os ressentidos o xingarem, no segundo esse problema já tinha passado. Aí disseram:

---

<sup>18</sup> E. Said, "O Orientalismo revisto". In: H. B. Holanda (org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio, Rocco, 1992. pp. 251-73.

<sup>19</sup> W. Martins, "A imprecisão da literatura de amadores". In: *O Globo: prosa e verso*. Rio, 10 de fevereiro de 1996. V. Anexo.

'chama o canalha e ele escreve sobre o Chico', foi assim. (...) Parece um crime a gente querer trabalhar em outra área"<sup>20</sup>.

De qualquer modo, o episódio fez circular o fantasma dos medos institucionais diante de qualquer ameaça a suas fronteiras, como percebe o próprio Caetano: "acho que esses intelectuais que me criticam têm *medo* de que eu queira ser um intelectual. (...) No fundo, há um *medo* da força que representamos no Brasil"<sup>21</sup>. Luiz Carlos Maciel concorda:

"a opinião dele [Wilson Martins] está diretamente ligada ao que chamo de espírito de corpo ou corporativismo. Isso é típico de pessoas que acham que são donas de um certo espaço e passam a não aceitar novos concorrentes. É puro *medo* da concorrência. Ou seja, quem não está dentro não tem direito em [sic] entrar. É uma opinião preconceituosa"<sup>22</sup>.

Os mesmos pressupostos com os quais os críticos sustentam a defesa institucional servem para hierarquizar de maneira peculiar alguns elementos que encontram nos romances. Diogo Mainardi reclama que *Benjamim* "não ilumina" e deixa "um certo sentimento de vácuo", dizendo no fim desconfiar de alguma "mensagem secreta"<sup>23</sup>. Wilson Martins denuncia a ancestralidade do "novo romance" francês e sua "literatura do olhar", como modelo que Chico teria tomado, "por deliberação ou reminiscência involuntária", ao assumir a "influência" do cinema e associar o olhar narrador à câmera, transformada em microscópio. Além disso, Martins usa uma óbvia associação entre a

---

<sup>20</sup> C. Veloso, citado em "Outras palavras". In: *Isto é*. SP, Três, 15 de maio de 1996, p. 113.

<sup>21</sup> C. Veloso, citado em "Ataque a amadorismo na literatura divide escritores". In: *O Globo: 2º caderno*. Rio, 13 de fevereiro de 1996, pp. 1 e 4. Grifos meus.

<sup>22</sup> L. C. Maciel, citado em "Ataque a amadorismo na literatura divide escritores". In: *O Globo: 2º caderno*. Rio, 13 de fevereiro de 1996, p. 4.

<sup>23</sup> D. Mainardi, op. cit. V. Anexo.

cena inicial do fuzilamento e *Cem anos de solidão* para denunciar um *déjà vu*, cumprindo assim o que considera importante num crítico.

Tudo isso é considerado "defeito", erro de quem não pertence ao campo — Marcelo Coelho se preocupa igualmente com busca de defeitos ou qualidades. Pois são esses, exatamente, os aspectos que José Paulo Paes analisa, com certa modéstia, para colocar o escritor Chico Buarque confortavelmente na tradição que chama de hiperrealista, junto com Dostoiévski, Kafka, Camus e Peter Handke — quanto ao flash-back no momento da morte, prefere relacioná-lo a Ambrose Bierce e Carlos Fuentes.

"Ao filiar *Benjamim e Estorvo* — para mais bem compreender-lhes as peculiaridades por vezes desconcertantes — em tão ilustre tradição, é de elementar justiça reconhecer que nenhum dos dois romances de Chico Buarque a deixa estagnar-se na repetição, mas logram ambos levá-la à frente com duas criações de indiscutível originalidade<sup>24</sup>.

José Cardoso Pires reafirma a posição, antes de ter lido *Benjamim*, tornando inclusive mais complexa a intertextualidade entre Chico e Kafka:

"a *metamorfose* de Chico Buarque é demasiado pessoal para se acomodar a esses paralelismos por muito honrosos que eles lhe sejam. (...) É, pois, esta unidade, esta convergência do modo de olhar como o modo de escrever, que tornam mais raro e mais feliz este livro. Concebê-lo assim, tão liberto e arrojado, tão agressivo na sua forma de contar, tão despido de equilíbrio e ao mesmo tempo tão coeso e tão sóbrio na sua alucinação premeditada, concebê-lo assim, repito, é que

---

<sup>24</sup> J. P. Paes. "O olhar hiper-realista". In: *Folha de São Paulo: Mais!*. SP, 31 de dezembro de 1995. V. Anexo.

o torna *um acto de coragem criadora* e uma realidade efectivamente viva na nova literatura de língua portuguesa"<sup>25</sup>.

Da mesma forma, uma comentarista italiana não viu problema na dupla cidadania:

"Basta abrir a primeira página para entender que Chico é uma raposa velha, que a escritura — em forma de verso para canções, de textos para teatro, de contos — é seu território tanto quanto a música"<sup>26</sup>.

### **Morreu na contramão atrapalhando a crítica**

Assim, percebendo algumas críticas escritas tão indissociavelmente ao sabor de predisposições institucionais, passo agora a um rápido exame das possibilidades de posicionamento de um escritor, de modo geral, e de Chico em particular. Qualquer escrita é perigosa, ao contrário do que supõe Diogo Mainardi. "É por ser *inaugural*, no sentido jovem deste termo, que a escritura é perigosa e angustiante"<sup>27</sup>. Portanto não é verdade que Chico não tenha corrido perigo ao pedir visto de entrada na literatura. Pediu e temeu, sim, o confronto, que sabia inevitável. Foi como se ambos os lados tivessem se armado, já que a interação entre um autor e um campo nunca é unilateral — o mesmo vale para sua obra considerada de resistência: "ele mesmo faz parte do funcionamento dos sentidos que inaugurou"<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> J. C. Pires, "Uma peregrinação alucinada". In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 13 de agosto de 1991. V. Anexo. Grifo meu.

<sup>26</sup> I. Bignardi, "Fuochi fatui a Rio". In: *La Repubblica*. 1º de julho de 1992. V. Anexo.

<sup>27</sup> J. Derrida, "Força e significação". In: \_\_\_. *A escritura e a diferença*. SP, Perspectiva, 1971, p. 24.

<sup>28</sup> E. Orlandi, op. cit., p. 126.

Esse gesto não corresponde a um *querer* simples, imune, claro e facilmente definível na leitura de *Estorvo*. É movido a desejo, entre outras coisas, sendo portanto complexo. Tem a ver com o próprio medo da rejeição — pelo menos a da camada mais "legitimada" do campo. Ou melhor, com o medo/desejo da rejeição/aceitação. É muito pouco provável uma relação simples com o tédio ou com uma roleta-russa de festim. Ou com a mera "exploração" da fama ou o desrespeito a "profissionais".

"Se o jogo do sentido pode ultrapassar a significação (a sinalização) sempre contida nos limites regionais da natureza, da vida, da alma, essa superação é o momento do querer-escrever. Só se compreende o querer-escrever a partir de um voluntarismo. O escrever não é a determinação ulterior de um querer primitivo. O escrever desperta ao contrário o sentido de vontade da vontade: liberdade, ruptura com o meio da história empírica tendo em vista um acordo com a essência oculta da empiria, com a pura historicidade"<sup>29</sup>.

Sob essa perspectiva, não é aceitável atribuir uma intenção ao autor, alegando uma relação simples de causalidade entre sua *obra* e episódios narrados numa biografia ou numa entrevista. Nem mesmo o autor é senhor absoluto de sua vontade — ninguém é, desde Freud. Há sempre uma indecidibilidade entre essa vontade e seu próprio querer. É ingênuo assegurar a certeza de um querer, sem considerar um "querer querer". Às vezes o próprio crítico *quer* que o autor queira alguma coisa, sonha com isso — com a *intenção* de resistência de Chico na ditadura, por exemplo.

O máximo que se pode dizer a esse respeito é que houve, por parte de Chico, como há por parte de qualquer escritor, a cada obra,

---

<sup>29</sup> J. Derrida, "Força e significação", op. cit., p. 27.

uma *reivindicação estética*. Esta não pode ser avaliada numa entrevista. É mais ou menos legível em seu discurso, ou seja, não só em seus *textos* mas também no modo como eles se inserem no interdiscurso (e, aqui, é claro, sob meu ponto de vista) — e isso inclui necessariamente "gestos bio/gráficos": "a escrita não é tanto a 'expressão' do vivido de uma alma que foge dos homens quanto um dos pólos de um delicado jogo bio/gráfico"<sup>30</sup>. Zola, por exemplo, era visto freqüentemente anotando num bloco alguns detalhes de comportamento que percebia nas festas. Com isso, o escritor era construído pelo campo ao mesmo tempo em que se autoconstruía.

Do mesmo modo, Chico se isolou no Rio por 13 meses durante a redação de *Estorvo*. O mais provável é que ele já contasse com a aceitação de uma grande editora — talvez até com o contrato assinado, como é cada vez mais comum no Brasil — dado o óbvio potencial de vendas que seu nome na capa representaria. No texto, parte dessa reivindicação parece ter estado atenta a demandas, a injunções imaginadas do pós-colonialismo, que reuniria um crescente número de leitores, em várias partes do mundo — incluindo o próprio autor —, interessados em *textos* que articulam índios, negros, miseráveis e outros excluídos, manipulados pela mídia.

Passado o original à editora, e desta à crítica "especializada", instituída, ele se isolou em Paris, sem telefone (só ligou o fax)<sup>31</sup>, como quem espera o resultado de um concurso. Chegam-lhe, silenciosas, notícias do sucesso de "público e crítica". Mesmo depois disso, sua reaproximação foi discreta, igualmente silenciosa. O afastamento se

---

<sup>30</sup> D. Maingueneau, *O contexto da obra literária*. SP, Martins Fontes, 1995, p. 56.

<sup>31</sup> Cf. Okky de Souza, op. cit.. V. Anexo.

repetiu em *Benjamim* — e se mantém. Sua reação vem sendo sempre de poucas palavras. Na celeuma em torno de *Benjamim*, palavra nenhuma: deixou a cargo do editor, Luiz Schwarcz, a "resposta" a Wilson Martins. Chico demonstra-se morto enquanto autoridade sobre seu *texto* — visto que parte da crítica permaneceu ligada à mera causalidade biográfica e a regras que considera imutáveis no campo, o "Autor" *morreu na contramão atrapalhando a crítica*.

Esse afastamento, essa *reserva* em relação ao campo, corresponde a uma distância sem a qual nenhuma obra é possível. Ela possibilita, por um lado, a própria reivindicação estética, que estrutura o gesto do escritor e que por ele é estruturada; por outro lado, permite que "a literatura" fale por ele. Assim como Zola, o escritor Chico tem sido autoconstruído e construído pelo campo. E o processo continua.

"Através do modo como gerem sua inserção no campo, os escritores indicam a posição que nele ocupam"<sup>32</sup>. Chico, por enquanto, demonstra não querer essa gerência, como se ainda não tivesse esse direito, e como se isso fosse possível. Mas permanece inevitavelmente no conflito, e isso já o torna escritor, já o coloca no campo. Ele entra sem entrar, arromba sem invadir, estorvando as fronteiras da literatura e vivendo numa localidade paradoxal, na "paratopia" que Maingueneau atribui a todo escritor.

"A literatura define de fato um 'lugar' na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem 'localização', não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, conseqüentemente, não existe literatura; mas sem 'deslocalização', não existe verdadeira literatura. (...) A pertinência ao

---

<sup>32</sup> *Idem*, p. 31.

campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar.<sup>33</sup>

Qualquer escritor, portanto, força fronteiras inevitavelmente. Ao se estabilizar numa corporação rígida de "profissionais" é que deixa de ser escritor. O paradoxo dessa estabilidade, como no caso das nações, provoca o *medo* das invasões e exige a guarnição armada das mesmas fronteiras, não importando o quanto elas permaneçam mal definidas. É posto em jogo o *medo* da mistura e da impureza próprias ao *phármakon*, que "age como o *arrombamento* e a *agressão*", que "*ameaça* uma pureza e uma segurança interiores"<sup>34</sup>.

Dentro desse conflito, o que torna o posicionamento de Chico particularmente complexo é sua situação fora do campo, bem definida demais em outro campo, o da MPB, também com suas regras impositivas. Neste ele é superexposto, na potência da comunicação de massa. E com destaque especial, colocado entre os eleitos nos quais o próprio campo se vê orgulhosamente "representado". Numa comparação grosseira, Rubem Fonseca não ocupava, como delegado, uma posição análoga no "campo policial", ou em qualquer outro campo, e mesmo assim teve (ainda tem) dificuldade para se acomodar no literário.

A paratopia de Chico tem, assim, uma dimensão peculiar. Se considerarmos sua obra em "sub-campos" como gêneros musicais diferentes, além de dramaturgia ou literatura infantil, poderemos vê-lo

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>34</sup> J. Derrida, *A farmácia de Platão*. SP, Iluminuras, 1991, p. 77. Grifos meus.

passando pelos círculos, entrando e escapando. Exatamente como o narrador de *Estorvo*:

"Outras pessoas reúnem-se de pé na extensão do gramado, formando uma seqüência de círculos. 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 animar a outra, e a outra, e a outra, como uma engrenagem"<sup>35</sup>.

### **Tal pai, tal filho**

É irônico esse paralelismo entre autor e personagem numa perspectiva que abrange e problematiza a da leitura mimética. Há uma diferença fundamental, porém, que consiste precisamente no paralelismo e na ironia, excluindo qualquer apoio na mera causalidade. É inevitável que parte daquela "gestão" do modo de inserção do escritor no campo apareça na escritura, na própria obra, mas isso não caracteriza uma intenção. Além disso, qualquer escritor se aproxima do narrador de *Estorvo* por um efeito de sua situação paratópica, que o leva

"a identificar-se com todos aqueles que parecem escapar às linhas de divisão da sociedade: boêmios, mas também judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios da América..., de acordo com as circunstâncias. Basta que na sociedade se crie uma estrutura paratópica para que a criação literária seja atraída para sua órbita"<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> C. B. Holanda, *Estorvo*. SP, Cia das Letras, 1993, p. 55.

<sup>36</sup> D. Maingueneau, op. cit., p. 36.

Talvez por força dessa situação, uma das avaliações feitas pelo campo literário leva sempre em conta a posição do "candidato" entre a repetição e a inovação, entre o medíocre e o gênio. A superação de qualquer um desses limites equivale à reprovação. E os parâmetros nos quais se baseiam as avaliações — tanto para quem está dentro quanto para quem pretende entrar — são fornecidos por uma historiografia que só retém os sucessos passados, calando os fracassos.

Além disso, a mesma historiografia esteve, por muito tempo, e em vários países, comprometida com uma ideologia baseada em outros conceitos bipolares como imagem e representação, natureza e cultura, *physis e techné* etc. Conceitos "solidários com toda a conceitualidade metafísica e em particular com uma *determinação naturalista*, objetivista e derivada da diferença entre o fora e o dentro"<sup>37</sup>. Uma *estética naturalista* persiste também na ficção brasileira, alimentando uma obsessão pelo *retrato do Brasil*, buscando "*representar* uma identidade para o país", "apagar, via ficção, as divisões e dúvidas"<sup>38</sup>, dar ao país uma unidade que ele não tem. Essa persistência, que depende obviamente de uma série de adaptações, transforma-se assim numa *ideologia naturalista*.

Essa ideologia se redobra na exigência da crítica, tornando-se parâmetro para novos autores e fechando um *círculo* vicioso. Nela está incluída a cobrança da continuidade, do *parentesco* com os sucessos registrados, da *filiação* à tradição nacional. Ela não abre mão de paternidade, autoria e nacionalidade, três parâmetros que, numa sutil

---

<sup>37</sup> J. Derrida, *Gramatologia*. SP, Perspectiva, 1973, p. 88.

<sup>38</sup> F. Süsskind, *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984, p. 43.

analogia, definem bastardos, rupturas e estrangeiros como figuras temidas e repugnantes.

"O patriarca costuma funcionar como princípio de identidade para a família, a figura do autor como fundamento e origem das significações de um texto, a nacionalidade como justificativa e limite às inquietantes ambigüidades e rupturas da ficção. (...) Quando tal obra não corresponde a tal escritor e tal escritor, por sua vez, a tal tradição literária, não é mais a família mas uma cultura nacional que se deixa invadir pela inquietação"<sup>39</sup>.

Isso de certa forma explica — ao menos torna previsíveis — reações como as citadas acima. Louvando Chico como herói da resistência ou discriminando-o como irremediavelmente "amador", a crítica reafirma a força dessa ideologia sobre si mesma — deixando-se portanto enfraquecer enquanto crítica. O crítico não cobra de si uma determinação, ou construção, de uma perspectiva própria para a análise de uma obra: ela já é dada como óbvia.

No primeiro caso, onde Chico é colocado *acima da crítica*, o exame de sua obra parece seguir mais ou menos os seguintes passos: (1) atribuição de uma filiação do autor à tradição popular, de uma fidelidade dele à "nação"; (2) construção de uma *intenção* do autor, perfeitamente identificada com a que o crítico quer construir para si; (3) identificação necessária dessa mesma intenção única com a do "povo" brasileiro e conseqüente reconhecimento do heroísmo do autor (agenciado pelo crítico); (4) conseqüente pré-disposição para a aprovação do texto, (5) análise a partir de uma base teórica que conduza ao resultado já definido pela pré-disposição.

---

<sup>39</sup> Idem, pp. 32-3.

Depois de *Estorvo* e *Benjamim* e da "questão literária", o procedimento comum da tradição que vê Chico *abaixo da crítica* seria aproximadamente o seguinte: (1) alegação da divergência entre o texto e esquemas rígidos anteriores, oferecidos pela ideologia naturalista, o que envolve um cânone nacional ou ocidental; (2) rejeição do autor como bastardo, pretensioso, inautêntico ou, eufemisticamente, "menor", "circunstancial" ou "amador"; (3) constatação do apoio da mídia, altamente condenável *a priori*; (4) pré-disposição para negar qualquer análise do texto, já que ele não é "literário"; (5) exposição de elementos textuais como "defeitos" e, às vezes, uma leve indicação de "qualidades", para forjar "isenção".

A expulsão prévia do paraíso canônico não é exclusividade de *Benjamim* ou de *Estorvo*. Flora Süssekind alerta para o fato de que, de modo geral, na ficção feita por brasileiros na década de 80, são negadas "imagens monolíticas de nacionalidade", o narrador não costuma construir uma subjetividade<sup>40</sup>. Alimentam também, portanto, na tradição naturalista, aquela pré-disposição a serem considerados bastardos. Embora anos 90 — fronteira que não pode ser definida simplesmente pelos números redondos — *Estorvo* e *Benjamim* incluem-se nesse conjunto.

A parca subjetividade que traçamos para o narrador de *Estorvo* e a aparente imotivação dos personagens de *Benjamim* — "egos em duplicata ou em trânsito (...) ou reduzidos ao anonimato" — concorrem para essa inclusão, mais do que para a exclusão de um suposto campo literário nacional, sólido, monolítico e bem definido. São elementos

---

<sup>40</sup> F. Süssekind, *Papéis colados*. Rio, UFRJ, 1993, p. 247-8.

percebidos nesse sentido pela análise minuciosa de José Paulo Paes e em sentido oposto pela recusa de análise por parte de Wilson Martins.

Além disso, Silviano Santiago mostra que a profissionalização do mercado literário não exclui necessariamente essas narrativas, apenas torna ainda mais complexos os mecanismos de inclusão. Não pressupõe uma casta profissional, pelo menos não no sentido indicado por Wilson Martins.

"O contrato de edição (condições, exigências, direitos etc) substitui a conversa ao pé do ouvido regada a cafezinho. (...) Transformado em mercadoria dentro da sociedade de consumo, o livro passa a ter um *temível* (porque imprevisível) e subornável (porque manipulável) árbitro: o público. (...) Não há dúvida de que a substituição do editor paternalista (...) pela relação contratual (...) é um passo substantivo no processo de dar responsabilidade econômica, social e política a esse ser penumbroso que atende pelo nome de romancista brasileiro"<sup>41</sup>.

Tendo na vendagem um índice de sucesso temível e manipulável, mas que possibilita a "profissionalização", a escritura *full-time*, cabe ao próprio romancista, antes da crítica, "um diuturno exercício de autocrítica" — o que exige, mais do que a rigidez de uma tradição, uma ética do campo. Se os critérios para a avaliação da "qualidade" de um produto editorial não são consensuais, dada, entre outros fatores, a multiplicidade de perspectivas, essa qualidade também não é critério para conceder a um texto sua condição de "literário" — ao contrário do

---

<sup>41</sup> S. Santiago, "Prosa literária atual no Brasil". In: *Nas malhas da letra*. SP, Cia das Letras, 1989, pp. 24-5.

que Marcelo Coelho parece supor, elogiando *Estorvo* como "altamente literário"<sup>42</sup>.

Do mesmo modo, a nacionalidade, a "cor local" questionada já por Machado de Assis, também não serve como critério indiscutível. Enfim, a delimitação segura do campo literário parece ser tão *vulnerável* e tão movida a *medo* quanto a "essência" das nações, aparentemente tão estável, antiga e convincente. E o apego a ambas — nação e campo — mostra-se absolutamente desimportante no exame de um *texto* em busca de novos sentidos.

"Um significante é, de início de jogo, a possibilidade de sua própria repetição, de sua própria imagem ou semelhança. É esta a condição de sua idealidade, o que o faz reconhecer como significante e o faz funcionar como tal, referindo-o a um significado que, pelas mesmas razões, não poderia nunca ser uma 'realidade única e singular'. Desde que o signo aparece, isto é, desde sempre, não há nenhuma oportunidade de encontrar em algum lugar a pureza da 'realidade', da 'unicidade', da 'singularidade'"<sup>43</sup>.

Essa necessária liberação de sentidos, contra o privilégio de uma certidão de nascimento qualquer, parece ter ficado esquecida. Em relação à obra de Chico, a unicidade vem se disfarçando de heróica e por isso parece manter um lugar privilegiado. Mas seu jogo complexo, "ao se afirmar, se mostra. Quanto mais se nega a multiplicidade de sentidos mais ela é aparente. Mais a multiplicidade é aparente, mais se busca o 'um'"<sup>44</sup>. Além disso, a censura e sua outra face, o discurso da resistência, acabaram colaborando para a consolidação de estereótipos

---

<sup>42</sup> M. Coelho, "Benjamim se recusa a suscitar emoções". In: *Folha de São Paulo: Ilustrada*, SP, 20 de dezembro de 1995. V. Anexo.

<sup>43</sup> J. Derrida, *Gramatologia*, op. cit., p. 115.

<sup>44</sup> E. Orlandi, op. cit., p. 117.

nacionais: a vocação migrante dos sentidos, sob a censura, encontra lugar mais facilmente nos objetos estereotipados.

A relação com o estereótipo produz um efeito de sentido, apontando-o como lugar único em que "somos falados pelo 'consenso', pela 'solidificação', pela 'sedimentação', pela 'fixação' do discurso". Ele tem papel imaginário análogo ao do 'pré-construído' (o efeito do já-dito que sustenta o dito). Dá a impressão de que só ali os sentidos retornam, de que ali não há intercambiabilidade com outro sujeito. Ali o sujeito pode não aparecer, diluir-se na universalidade indistinta; ali ele tem "uma forma de proteger sua identidade no senso comum"<sup>45</sup>.

Na estereotipia, enfim, o que a censura procura impedir é a elaboração histórica dos sentidos e o movimento da identificação dos sujeitos (cidadãos). Ela impede que haja desvios diferentes em cada leitura particular; uniformiza as deslocações de sentidos, que passam a se dirigir sempre a um mesmo material simbólico — "vai passar" remete sempre a "a ditadura vai acabar". Assim sobra menos "não-dito" disposto a dizer, menos silêncio — e o silêncio significa, fala ao calar outros sentidos.

Acontece, porém, que os sentidos, proibidos ou não, nunca param. Os processos de significação não ficaram estacionados nos últimos 20 ou 30 anos. Assim como a resistência, que se espalhou por todos os lugares onde a censura se fez sentir, os sentidos migraram, e continuam migrando, vazando por qualquer espaço simbólico, "fazendo seu sentido surdo que explode de tempos em tempos em equívocos, contra-sensos, e até em palavras de mau gosto ou anacronismos". Enfim, "não

---

<sup>45</sup> Idem, p. 129.

*há censura completamente eficaz: os sentidos escapam e pegam a gente a seu modo*<sup>46</sup>.

## Correspondências

Assim, resta-me apenas sugerir possibilidades de novas leituras para uma possível liberação de sentidos nos textos de Chico Buarque. Considero essa possibilidade necessária para toda a obra, não só para os textos que foram especialmente limitados, tanto pela censura quanto pela resistência. Independente de serem considerados, *a priori*, letras, poemas, romances, novelas, parábolas, peças, balés, nacionais, estrangeiros, legítimos ou bastardos. Só essa liberação radical pode livrar Chico finalmente daqueles becos, levando-o para quaisquer outros lugares, desconhecidos, para outros *nós* imprevistos da rede, em movimentos que independam de *nós* ou *deles/delas*.

Para começar, não quero incluir neste sobrevôo apenas as "letras", conforme podem ser lidas nos respectivos livros de Chico. Entram também as letras *ouvidas*, com ou sem imagens de respectivos filmes. Considero a agulha, a *leitora* ótica de um CD player ou os cabeçotes magnéticos também como leitores de uma arqui-escritura, não como mera *techné* a serviço da tradução de uma *physis* ou de uma inscrição em papel (outra *techné*). Com isso, a melodia que acompanha cada "letra" deixa também de ser secundária. A cada leitura, nos papéis ou nos CDs, ambas aparecem igualmente<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 133-4.

<sup>47</sup> Para Regina Carvalho, letra e música são "siamesas inseparáveis", articuladas, em João Bosco, numa "terceira modalidade de língua, a língua cantada". Cf. R. Carvalho, *O amor e o amendoim*. Florianópolis, UFSC, 1994.

Isso abriria muito espaço para um estudo musical sério sobre Chico, numa abordagem que, por exemplo, relacione palavras e notas numa intertextualidade — aliás um relaxamento das fronteiras institucionais entre "Literatura" e "Música" poderia ser saudável para ambas. Em "Deus lhe pague", Adélia Meneses localiza um *crescendo* das tensões na "estrutura musical", quando a melodia nada mais é do que a repetição rigorosa e constante de um grupo extremamente simples de estrofes musicais, no qual a quarta e última frase resolve a tensão que pode estar sugerida nas três primeiras<sup>48</sup>.

Igualmente, os críticos estrangeiros insistem em ver estrutura musical em *Estorvo* só pela predisposição que vem da biografia de Chico, mas não dão exemplos — talvez algo como uma analogia entre o presente fixo de *Estorvo* e o ciclo melódico de "Corrente"<sup>49</sup>: no romance, a narrativa parece poder começar em qualquer ponto; na canção, que o eu lírico considera "um samba bem prá frente" os versos podem ser cantados de trás *para a frente*. Uma investigação realmente interessada por novos sentidos poderia começar, por exemplo, pelas dissonâncias (rupturas com a previsibilidade diatônica), mais freqüentes nas parcerias com Tom Jobim — a nona no acorde menor da abertura de "Olha Maria" (CB, 98) parece chamar atenção para si mesma: "olha, Maria".

---

<sup>48</sup> Cf. A. B. Meneses, op. cit., p. 88. Cada uma das três primeiras frases iniciais é formada por dois grupos ritmicamente iguais. O primeiro grupo alterna apenas duas notas em intervalo de semitom, o segundo altera o desenho apenas ao acrescentar uma terceira nota final, num outro semitom acima, o que poderia sugerir tensão. A quarta frase, correspondente a "Deus lhe pague" tem apenas quatro notas em quatro compassos, terminando com uma das duas notas que se alternarão na estrofe seguinte, fechando o ciclo com tranqüilidade. A base é um baixo ostinato, igualmente repetitiva e bem comportada. Talvez a própria insistência possa ser algo opressora, mas de forma alguma corresponde a um *crescendo* na estrutura musical.

<sup>49</sup> Chico Buarque *letra e música*, op. cit., p. 142. A partir de agora darei apenas a indicação da(s) respectiva(s) página(s) desta obra, indicada por "CB", entre parêntesis, logo após a citação.

Ainda a partir de *Estorvo*, é possível fazer outros passeios pela obra de Chico, em busca de sentidos adormecidos. Enquanto enigmática máquina que fala/escreve, o narrador de *Estorvo* tem ressonância no automatismo do personagem de "Construção", que "subiu a construção como se fosse máquina", ou em sua própria condição de estorvo, que "morreu na contramão atrapalhando o tráfego" (CB, 95). Já o eu lírico de "Não fala de Maria" reclama do efeito do *turbilhão*: "fazendo uma miséria no meu *coração*". A miséria no coração se aproxima daquele radicalismo do homem *cordial*, que em *Estorvo* se torna o próprio *turbilhão*.

A mesma canção assume ainda o encadeamento etimológico, análogo ao da epígrafe do romance. O eu lírico pede que não se fale de Maria, que lembra *mar, dia, maresia* (CB, 89). Do mesmo modo, a abertura do quinto capítulo de *Estorvo*<sup>50</sup> remete ao estilo telegráfico de "Bye, bye, Brasil" (CB, 174).

A primeira abordagem contrária à atitude daquela parte da crítica que encerra Chico em determinados becos pode ser um redobramento sobre essa mesma atitude. O "hino" "Apesar de você" (CB, 92) pode ser, por excelência, o passo inaugural para o movimento de Chico nesse sentido. "Você", na canção, poderia ser o próprio crítico, e a preocupação do eu lírico não seria mais contra a censura, mas contra a unicidade da resistência — não contra um encerramento mas contra outro. Sem contar que a própria indeterminação de "você", na condição de pronome, é a saída para qualquer encerramento: identificado à poluição, a canção vira um "hino ecológico"; ao sistema nacional-

---

<sup>50</sup> C. B. Holanda, *Estorvo*, op. cit., p. 65.

colonizador, têm-se um "hino anti-imperialista"; ao(à) namorado(a) traidor(a), um desabafo.

O enterramento de sentidos (e também de culturas ou recursos naturais) poderá ser denunciado também em "Hino de Duran", lendo-se "sociedade" como "instituição" ou como um campo novo, negado à segunda pessoa que correspondente ao pronome "te":

"E se definitivamente a sociedade só te tem  
"Desprezo e *horror*  
"E mesmo nas galeras és nocivo  
"És um *estorvo*, és um tumor  
"A *lei* fecha o livro, te pregam na cruz  
"Depois chamam os urubus" (CB, 177, grifos meus)

O trabalho de encerramento pela instituição pode estar sendo acusado também nos versos finais de "Meu bem querer":

"Como alguém que lhe apagasse a luz  
"Vedasse a porta e abrisse o gás" (CB, 111)

Mas longe dessa crítica e de suas instituições, e a partir de uma base teórica não centrada em referências, pode-se examinar a obra de Chico enquanto desafiadora de pelo menos três conjuntos de preconceitos: morais, sexuais e nacionais. São apenas três que me surgem mais imediatamente aos olhos, e que passo a apontar num encaminhamento de sugestões.

No *sentido extra-moral*, alguns textos de Chico podem atizar um brilho diferente. Poderia render uma boa leitura o confronto entre o carinho e o orgulho de pai em "O meu guri" (CB, 196) e "Minhas meninas" (CB, 234) e a crueldade de "Uma canção desnaturada" (CB, 176). O velho deixado no sítio em *Estorvo*, considerado "depravado" ou "obsceno", principalmente por alguns críticos europeus, poderia ter

um parentesco intertextual com o "Velho Francisco" (CB, 239). E este, por sua vez, com o "velho Chico", estrada para uma infinidade de viagens rumo ao *horror*, como foi o rio percorrido por Marlow no interior do Congo. O mesmo velho poderia, em *Estorvo*, estar cantando (e pluralizando) "O meu guri":

"[O velho] vai despertar com a algazarra das crianças, umas vinte, que daí a pouco acometem a casa. Trazem dinheiros úmidos, que o velho coleta de mão em mão e joga numa mochila"<sup>51</sup>.

As mesmas crianças, junto com a sobrinha do narrador, podem ser parentes daquelas do "Brejo da cruz", daqueles "meninos ficando azuis (...) e que comiam luz" (CB, 217), mais ou menos como os sonhadores vaidosos que "vivem somente de vento", encontrados por Kristeva na geografia de Rabelais<sup>52</sup>. Ainda no sentido extra-moral, os traficantes, os assaltantes e o próprio narrador de *Estorvo*, todos sem nome, poderiam encontrar, em Chico, um lugar no centro da própria tradição ocidental: "os ladrões, as amantes, meus colegas de copo e de cruz, me conhecem só pelo meu *nome* de Menino Jesus" (CB, 93).

O malandro do fim da *Ópera* também tem suas ressonâncias, por exemplo, na "carcaça" imortalizada por Baudelaire ou no lugar das festas dos vermes em Augusto dos Anjos<sup>53</sup>. A melodia de Kurt Weill aproveita para cobrar da lógica científica, da metafísica ocidental, uma prova, uma explicação para seu movimento insistente:

"O malandro / Tá na greta  
"Na sargeta / Do país

---

<sup>51</sup> Idem, p. 71.

<sup>52</sup> J. Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio, Rocco, 1994, p. 118.

<sup>53</sup> C. Baudelaire, "Une charogne" / "Uma carniça". In: G. Almeida, *Flores das Flores do mal*. Rio, Tecnoprint, s/d, pp. 48-9. A. Anjos, *Toda a poesia*. Rio, Paz e Terra, 1978.

"E quem passa / Acha graça  
"Na desgraça / Do infeliz  
  
"O malandro / Tá de coma  
"Hematoma / No nariz  
"E rasgando / Sua bunda  
"Uma funda / Cicatriz  
  
"O seu rosto / Tem mais mosca  
"Que a birosca / Do Mané  
"O malandro / É um presunto  
"De pé junto / E com chulé  
  
"O coitado / Foi encontrado  
"Mais furado / Que Jesus  
"E do estranho / Abdômen  
"Desse homem / Jorra pus  
  
"O seu peito / Putrefeito  
"Tá com jeito / De pirão  
"O seu sangue / Forma lagos  
"E os seus bagos / Estão no chão  
  
"O cadáver / Do indigente  
"É evidente / Que morreu  
"E no entanto / Ele se move  
"Como prova / O Galileu" (CB, 163, grifos meus)

A carnificina resulta não só do *desprezo* de uma comunidade qualquer, como também da *vingança* de um "bando de orangotango" com "nego" humilhado, morto-vivo e flagelado, incluindo até alguém que diz *amar* o vingado. Amor, desprezo e vingança se aproximam no gesto sanguinário/escatológico:

"E escarrei-te inteira  
"A tua carniça  
"E tinha justiça  
"Nesse escarrar  
  
"Te rasgamo a carcaça  
"Descemo a ripa

"Viramo as tripa  
"Comemo os ovo  
"Ai, aquele povo  
"Pôs-se a cantar  
"(...)  
"Ai, amor, não briga  
"Ai, não me castiga  
"Ai, diz que me ama  
"E eu não sonho mais" (CB, 178)

Num sentido, digamos, *extra-sexual*, seriam necessários trabalhos que examinassem em Chico a incidência de pressupostos machistas — lembrando que ele não está acima ou abaixo da crítica. Talvez seja esse o caso em "Cotidiano" ("essas coisas que diz toda mulher", CB, 96) e, diz-se, em "Mulheres de Atenas" (CB, 144) — oposta, nesse sentido, a "Ana de Amsterdam" (CB, 103) ou à ironia de "O casamento dos pequenos burgueses" (CB, 158).

Seria interessante contrapor essas considerações, em sentido também extra-nacional e extra-naturalista, às próprias construções de mulheres que se espalham na obra de Chico. Há, por exemplo, lugares diferentes para o desejo feminino — ou masculino homossexual, como reivindica *Genival* no contexto da *Ópera*<sup>54</sup> — em sua relação com parceiros que nem o adivinham ("Sem açúcar", CB, 113), com outros que o conhecem bem ("Cala a boca, Bárbara", CB, 104), com uma sucessão deles ("Terezinha", CB, 168) ou com a parceira, que o reflete ("Bárbara", CB, 103).

Como o *sentido extra-nacional* teve óbvio interesse particular para mim durante as pesquisas para este trabalho, é "natural" que eu me

---

<sup>54</sup> C. B. Holanda, *Ópera do malandro*. SP, Cultura, 1979, pp. 152-164.

estenda mais neste grupo de sugestões. São muitos os textos de Chico com vasto potencial de leitura antinacionalista — nada, porém, impede o contrário: pode-se enxergar pressupostos nacionalistas na nostalgia de "Sabiá" (CB, 57), na solidariedade a Portugal ("Tanto mar", CB, 114 e 172), ou na *Ópera do malandro*, se considerada enquanto ironia que defende a soberania nacional.

Por outro lado, na mesma *Ópera* o samba deixa de ter, *a priori*, um lugar privilegiado. Além dele, rock, bolero, tango, balada romântica, mambo, fox-trot, xaxado e marcha militar se apresentam junto com paródias de árias famosas de Verdi, Bizet e Wagner, que ainda acrescentam outros ritmos. Por sua vez o samba que começa e, com outra letra, termina a peça é paródia da "universalmente" famosa *The ballad of Mack the Knife*, de Kurt Weill (ele mesmo um parodista), tema de sua *Ópera dos três vinténs*, feita com Brecht. Esta, junto com a *Ópera dos mendigos*, de John Gay, são igualmente parodiadas pela peça como um todo.

Um estudo dessa profusão de paródias (ou pastiches?) poderia desembocar na problematização do nacionalismo na *Ópera*, pelo menos a fim de questioná-la como síntese da malandragem estrutural brasileira. *Max Overseas* se constrói através do *comércio exterior*, e tudo termina bem com um telegrama do Alabama e ramificações com Coca-Cola, Shell, RCA. A rede de bordéis, associada ao grupo pelo matrimônio, iria adquirir um "padrão moderno, cristão e ocidental", e o cenário iria se encher de gilete, neon, cinemascope, ban-lon, shampoo, blindex, cassete, rai-ban, plutônio, Shazam — tudo ao som de um *Tannhäuser* cantado em ritmo festivo de marcha de carnaval.

A mistura podia ser lida como ironia à *temida* "invasão das multinacionais" no fim dos anos 70, a partir de uma invasão, no palco, de sonhos de consumo do *american-way* dos 40. Como ela poderia ser lida agora, quando se sabe que as multinacionais não foram as maiores culpadas pelo caos, aliás mais antigo do que elas? Agora o próprio governo quer se abrir ao *comércio exterior*, e o contrabando tende a ser oficializado. Como ler hoje, 20 anos depois da *Ópera*, a insistência da miséria no envelhecimento de comunidades supostamente malandras, mas nas quais se multiplicam os excluídos, portanto otários, que morrem de fome ou doença?

No cenário atual, o chefe de polícia da província aparece considerando Michael Jackson "otário" por ter contratado seguranças na própria favela que o hospedou, e onde a polícia nem consegue entrar<sup>55</sup>. E o "otário", que não é cidadão, monopoliza as atenções dizendo querer desviá-las para os favelados, que, malandros ou otários, também não são cidadãos. Parece urgente uma retomada do trabalho sobre a malandragem, mas agora nesse sentido extra-nacional. Uma abordagem não totalizante da malandragem e não necessariamente dialético, embora examinando oposições como malandro/otário ou cidadão/não-cidadão.

Ana Virgínia Heine Reis examinou esse parodismo da *Ópera*, acompanhando (com Roberto da Matta) a figura do malandro dos anos 20 aos 70, quando Chico faz "ressurgir das cinzas", miticamente, o malandro dos 40. Ela privilegia a abordagem do mito no teatro de

---

<sup>55</sup> O delegado Hélio Luz, do Rio, apareceu em telejornais com o comentário dia 12 de fevereiro de 1996. Michael Jackson, com Spike Lee, filmou cenas no morro Dona Marta para o clip *They don't care about us*.

Chico, rejeitando o reducionismo da crítica ao aspecto ideológico e abrindo com isso uma rica possibilidade de novas leituras. Entretanto, ela mantém o pressuposto nacional, vendo ainda no mito do malandro "o meio de expressão da identidade coletiva que re-nasce".

Para ela, Chico estaria "patenteando uma vertente da *nossa expressão* de cultura", colaborando (citando Da Matta) com "nossa identidade social enquanto brasileiros", oferecendo o reconhecimento de "*nossa ginga*", de "*nosso ritmo dramatizado*"<sup>56</sup>. Isso é, a rigor, uma apropriação indébita e aponta para uma espécie de traição nacional: o *nosso* exclui muita gente nascida em território brasileiro. Há que se problematizar essa traição, desafiá-la, o que também pode ser feito, em Chico, através da previsão de Bárbara: "um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar"<sup>57</sup>.

Também no desafio ao nacionalismo, alinha-se a quase ausência de nomes em *Estorvo*, atrapalhando o reconhecimento tácito de um personagem "tipicamente brasileiro". Algo que continua em *Benjamim*, onde, apesar de haver nomes, são todos "estranhos", como destaca Marcelo Coelho<sup>58</sup>. Um procedimento que lembra o de Chaplin em seu desafio ao cinema sonoro: em *Tempos modernos*, Carlitos canta, solta sua voz pela primeira vez, mas numa língua que ninguém identifica ou traduz — a base de sua narrativa continua sendo a mímica.

---

<sup>56</sup> A. V. F. H. Reis, *Mito e história no teatro de Chico Buarque*. Rio, PUC, 1987, pp. 112-5.

<sup>57</sup> C. Buarque e R. Guerra, *Calabar*, Rio, Civilização Brasileira, 1974, p. 90.

<sup>58</sup> Marcelo Coelho, op. cit. V. Anexo.

Nas canções, a quebra de fronteiras continua. Em "Biscate", Chico rima *ticket* pro leite, emblema da luta contra a fome, com River Plate, time de futebol argentino com nome inglês (CB, 266). Em "Baticum" o desafio é particularmente visível:

"Veio o Mané da Consolação  
"Veio o Barão de lá do Ceará  
"Um professor falando alemão  
"Um avião veio do Canadá  
"Monsieur Dupont trouxe o dossier  
"E a Benetton topou patrocinar  
"A Sanyo garantiu o som  
"Do baticum lá na beira do mar  
"Aquela noite  
"Quem tava lá na praia viu  
"E quem não viu jamais verá  
"A Warner gravou  
"E a Globo vai passar  
  
(...)  
"Zeca pensou: antes que era bom  
"Mano cortou: brother, o que é que há  
"Foi a G. E. quem iluminou  
"E a MacIntosh entrou com o vatapá  
"O JB fez a crítica  
"E o cardeal deu ordem pra fechar  
"O Carrefour, digo, o baticum  
"Da Benetton, não, da beira do mar" (CB, 244-5).

Em "Baioque", o próprio eu lírico se revolta contra o enquadramento:

"Mamie, não quero seguir  
"Definhando sol a sol  
"Me leva daqui  
"Eu quero partir  
"Requebrando um rock and roll  
"Nem quero saber

"Como se dança o baião  
"Eu quero ligar  
"Eu quero um lugar  
"Ao som de Ipanema, cinema e televisão" (CB, 99).

Fica premente a intertextualidade com os Titãs de "não sou brasileiro, não sou estrangeiro, eu não tô nem aí, eu não tô nem aqui".

Outro estudo que me parece urgente seria sobre o centralismo da crítica que associa Chico ao Brasil, a partir de aspectos de sua obra reconhecidos como referências a Rio ou São Paulo. O nacionalismo eurocêntrico desse tipo de crítica ignora também aquilo que pode ser considerado um "Rio-São-Paulocentrismo": *Estorvo* é o Rio, portanto o Brasil; o pivete, síntese do brasileiro sem esperanças, transita pelas ruas do Rio (CB, 172). A essa leitura, há que se contrapor o Rio de "Estação derradeira", onde "cada ribanceira é uma nação" (CB, 237).

A falta de alusões na carnificina de "Não sonho mais" (CB, 178), vista acima, tem sido colocada automaticamente a serviço do sentido "implícito" no qual a carcaça seria um ou outro ditador brasileiro, apesar de o bando vir "*de tudo que é lado*". É justamente essa ausência de determinação que faz lembrar, no sentido extra-nacional, a universalidade, no tempo e no espaço, da vontade de libertação e vingança sangrenta das comunidades em luta contra seus opressores. O que reúne pessoas nessas lutas são articulações simbólicas das quais o ilusionismo nacionalista não passa de caso particular.

"[Judas Macabeu] mandou cortar a cabeça e o braço inteiro de Nicanor, levando-os para Jerusalém. (...) Então mostrou a cabeça de Nicanor e a mão que o blasfemador tinha erguido, com toda a arrogância, contra a morada santa do Todo-poderoso. Arrancou a língua do desalmado Nicanor e mandou cortar em pedaços para os passarinhos. O braço, símbolo da sua loucura, mandou pendurar na

frente do Templo. (...) Assim terminou a história de Nicanor. (...) Por isso, aqui encerro a minha narrativa. Se ficou boa e agradável era o que eu queria"<sup>59</sup>.

E atualmente, na crítica brasileira, "onde andará Nicanor?" Em Chico, ele não parece ter despertado muita curiosidade dos críticos. Numa curiosa oposição àquele pau-mandado cruel e sanguinário, carcaça espalhada aos pássaros pela vingança, esse outro "tinha mãos de jardineiro quando tratava de amor, (...) tinha amor pro porto inteiro", atiçava morenas aflitas, que faziam seus *ninhos* na espera.

"Mas há recantos guardados  
"Nos sete mares rasgados  
"Sete pecados tão bons  
"Onde andará Nicanor?" (CB, 89)

Em "Rosa dos ventos" foi percebida uma "*inequívoca* referência política", "uma *indisfarçável citação* do lema libertário da Inconfidência Mineira (e, portanto, referência a um caráter popular insurrecional)"<sup>60</sup>, principalmente pelo que se lê nos últimos versos:

"Numa enchente amazônica  
"Numa explosão atlântica  
"E a multidão vendo em pânico  
"E a multidão vendo atônita  
"Ainda que tarde  
"O seu despertar" (CB, 90)

No sentido extra-nacional, porém, o poema pode remeter ao "Radiograma" de Murilo Mendes, através do sentido da iminência de alguma coisa, não necessariamente uma revolução nacional-popular.

---

<sup>59</sup> 2Macabeus, 15, 30-8. Cf. *Bíblia sagrada - edição pastoral*. SP, Paulinas, 1990, pp. 636-7.

<sup>60</sup> A. B. Meneses, op. cit., p. 136.

"O gigante despenteia o mar das Antilhas  
"A lua se levanta pálida como a musa  
"Não há notícias do fogo  
"Dormem algumas constelações  
"Passam ao largo netas de ondas cascos de sereias  
"É difícil ficar sozinho"<sup>61</sup>

Ainda nesse sentido, o antinacionalismo que se pode localizar em Chico — que se pode querer que Chico queira — se estende especialmente em Caetano. Há, diante do narrador de *Estorvo*, lembremo-nos, "alguma coisa que está sempre pronta a surpreendê-lo, que nunca se revela"<sup>62</sup>. O medo dos defensores ferrenhos de fronteiras institucionais igualmente parece se dirigir a um mistério: "alguma coisa está fora da ordem, fora da nova ordem mundial". A mãe índia que em *Estorvo* clama por justiça a seu filho, repetindo artificialmente seu choro diante das câmeras de TV<sup>63</sup>, remete àquele outro índio, que "descerá de uma estrela colorida, brilhante" e "pousará no coração do hemisfério sul, na América, (...) num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico".

"E aquilo que nesse momento se revelará aos povos  
"Surpreenderá a todos, não por ser exótico  
"Mas pelo fato de poder ter sempre  
"Estado oculto quando terá sido o óbvio"<sup>64</sup>

Por fim, ainda com Caetano, tudo o que proponho aqui, modestamente, são leituras de Chico menos passivamente submissas à

---

<sup>61</sup> M. Mendes, "Radiograma". In: *Os quatro elementos. Obras completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. p. 237. Ver L. F. G. Soares, "Radiograma da revolução". Florianópolis, UFSC, 1994 (texto fotocopiado).

<sup>62</sup> V. esta dissertação, cap. 2. Cf. J. Lacan, *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio, Zahar, 1992, p. 165.

<sup>63</sup> C. B. Holanda, *Estorvo*, op. cit., p. 44.

<sup>64</sup> C. Veloso, "Um índio". In: *Circuladô: vivo*. Manaus, PolyGram (510 459-2), 1992.

égide das instituições e mais antenadas à do "Por que não?". Menos protegidas, mais aventureiras, assumindo, com *Alegria, alegria*, os riscos da alegre e perigosa *afirmação* nietzscheana do jogo do mundo.

## "Eu fiz uma tese"<sup>1</sup>

*No bucho do analfabeto  
Letras de macarrão*

*(Chico Buarque e Edu Lobo — "A bela e a fera")*

Antes de receber um ponto pretensamente final, este trabalho faz mais um redobramento sobre si mesmo, começando pela base teórica, para examinar suas possibilidades de desdobramentos. Mesmo já tendo reconhecido a força desses redobramentos no sentido de tornar qualquer texto inconclusivo, apresento em seguida algumas assertivas no papel de "conclusões", ao menos para estimular um debate — pois o maior perigo possível aqui é o silêncio, fala fria capaz de calar todos os sentidos, conhecidos ou não, que gostaria de ver espalhados por aí, em constante movimento.

A partir de Nietzsche, essa base teórica pode ser rotulada de "pós-estruturalista", trabalhando conceitos de Barthes, Foucault, Lacan e Derrida. Considero, como diferença principal entre essa linha de pensamento e o rigor do Estruturalismo, aquela apontada por Jonathan Culler<sup>2</sup>, segundo a qual o "pós-estruturalismo" simplesmente não acreditaria tanto em si mesmo, preferindo reafirmar o trabalho sobre hipóteses, assumindo o "real" como enigma e correndo os riscos eventuais. É uma força interpretativa, me parece, mais subversiva em

---

<sup>1</sup> Verso de "Duetto". In: *Chico Buarque: letra e música*. SP, Cia das Letras, 1994, p. 176.

<sup>2</sup> J. Culler, *Sobre la deconstruccion*. Madri, Cátedra, 1982.

relação à "verdade" e ao "mundo", mais parecida com o ácido que corrói o próprio vaso que o contém<sup>3</sup>.

Obviamente esses teóricos, embora oferecendo sustentação para teorias que desafiam o poder institucional, acabaram inevitavelmente se envolvendo numa instituição — em parte construindo-a para si mesmos. Se não há maneira de negá-lo, também não há motivo. E parte de sua força corrosiva vem justamente dessa contradição. Não há como assumir uma posição no discurso sem participar do exercício do poder, ainda que se esteja combatendo esse mesmo exercício<sup>4</sup>. A saída é, ao menos, assumir a contradição, e o próprio exercício, embora tomando o cuidado de não se apaixonar pelo poder.

Nesse ponto, a mesma postura teórica convida o leitor ao debate sobre a ética. Saber-se trabalhando com meras hipóteses, assumir a indecidibilidade diante de *qualquer* texto, incluindo documentos históricos oficiais, significa liberdade de escolha, irreverência em relação a *qualquer* dogma, qualquer metafísica. E não existe ética onde não há oportunidade de escolhas<sup>5</sup>.

Por outro lado, se a institucionalização é inevitável, Pierre Bourdieu oferece a possibilidade de mecanismos institucionais que assumam essas complexidades. Poderia haver uma ética pronta para ser construída em cada instituição, onde cada pressuposto se exponha corajosamente ao debate — o que já desafiaria o próprio conceito de

---

<sup>3</sup> Metáfora usada por Bosi para o humor paródico. Cf. A. Bosi, "Poesia Resistência". In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. SP, Cultrix/USP, 1977, p. 164.

<sup>4</sup> Cf. M. Foucault, "The discourse on language". In: ADAMS, Hazard e SEARLE, Leroy (ed). *Critical theory since 1965*. Tallahassee, Florida State University, 1990, pp. 148-162.

<sup>5</sup> Agradeço a síntese ao professor Kanavilil Rajagopalan, da Unicamp, em encontro na UFSC, em dezembro de 1995.

instituição. Antes da rápida, fácil e arbitrária resolução de conflitos, em nome da "objetividade" ou da produção, talvez seja eticamente preferível, em muitos casos, a assunção da complexidade, da inexistência de soluções já elaboradas ou testadas.

É por essa via que percebo os cruzamentos entre essa "postura pós-estruturalista" e os outros dois campos considerados neste trabalho. A relação com a análise do discurso (principalmente no capítulo 4) é mais direta. Dominique Maingueneau utiliza largamente conceitos e pressupostos de Bourdieu. Ainda que este não seja consensualmente enquadrado no "pós", o que acaba tendo pouca importância, é possível perceber sobreposições, principalmente no *jogo* institucional. Além disso, Eni Orlandi afirma a "afinidade" entre a análise do discurso e a filosofia da diferença<sup>6</sup> — o exemplo mais claro me parece, por enquanto, a premissa da análise do discurso segundo a qual não há leitura que não seja interpretação.

## **Futuros**

Já a afinidade com os estudos sobre o nacionalismo não é tão tranqüila, embora fique mais clara a partir da noção de comunidade imaginada de leitores em Benedict Anderson — que me fez pensar em nação como escritura ou como narrativa. Homi K. Bhabha concorda com a proximidade, recomendando leituras que mostrem "as margens ambivalentes do espaço nacional" a partir de *insights* pós-estruturalistas — entre os quais ele inclui "estratégias" como

---

<sup>6</sup> Curso na UFSC em abril de 1996.

textualidade, discurso, enunciação, escritura e "inconsciente enquanto linguagem"<sup>7</sup>.

Sobram, porém, contraposições, talvez pelo próprio poder de adaptação do nacionalismo às mais diversas causas e perspectivas. Roberto Schwarz, por exemplo, mesmo pondo em xeque a estabilidade do sistema de nações, diverge da recomendação de Bhabha em relação ao uso dessas "estratégias".

"O discurso desconstrucionista sobre os preconceitos e enganos embutidos na idéia abstrata de nação tem pouca relevância e passa à margem do *processo efetivo*. A presente desintegração nacional é uma realidade material da história contemporânea, e a distância que separa as suas condicionantes técnico-econômicas dos *trocadilhos filosóficos* em moda, talvez já ex-moda, é patética"<sup>8</sup>.

O autor atesta a "desintegração nacional", encarando-a como "aspecto da inviabilização global das industrializações retardatárias", mas parece acreditar ainda na possibilidade de um "processo efetivo" alheio à linguagem, considerada como mera ferramenta, sem *materialidade*, desprezível porque vulnerável à contaminação pela moda — esta, no entanto, poucas vezes leva em frente uma leitura de fato desconstrucionista.

Não deixa de ser uma opção, não nacionalista mas epistemológica. Uma questão de perspectiva que por sinal também borra fronteiras de um enquadramento duplo, visto ter sido pronunciado de dentro e contra Yale, lugar duplamente rotulado como reduto do (1) desconstrucionismo (2) americano. A escolha, porém, não pode, por

---

<sup>7</sup> H. K. Bhabha, *Nation and narration*. Londres/Nova Iorque, Routledge, 1990, p. 4.

<sup>8</sup> R. Schwarz, "Fim de século". In: *Folha de São Paulo: Mais!*, SP, 4 de dezembro de 1994, p. 9. Grifos meus.

sua própria lógica, invalidar *a priori* uma perspectiva mais abrangente, que engloba o próprio perspectivismo. E qualquer abordagem pode ser comprometida ou não por um apego a uma moda qualquer — ocorreu muito com o marxismo e o materialismo histórico. Do mesmo modo, qualquer abordagem pode (e deve) produzir trabalhos responsáveis.

"Deve-se, sem dúvida, empreender *hoje* uma reflexão na qual a descoberta 'positiva' e a 'desconstrução' da história da metafísica, em todos os seus conceitos, se controlem reciprocamente, minuciosamente, laboriosamente. Sem isto, toda liberação epistemológica corre o risco de ser ilusória ou limitada, propondo apenas comodidades práticas ou *simplificações nacionais* sobre fundamentos que não são afetados pela crítica"<sup>9</sup>.

O risco foi assumido e superado, por exemplo, por Hobsbawm. Embora sendo rotineiramente enquadrado numa linha marxista, e não utilizando abertamente os "*insights* pós-estruturalistas", ele analisa a desintegração nacional sem privilegiar, entre seus aspectos, o retardamento de algumas industrializações em relação a outras. Insiste, ao contrário, nas várias complexidades do assunto e também não privilegia a tese do integralismo (como se todas as nações pobres sonhassem, uniformemente, com a integração ao conforto do "primeiro mundo") — o que o acaba aproximando da ética da diferença, estimulada pela problematização do eurocentrismo.

Hobsbawm, é certo, parece ainda hierarquizar conceitos como realidade e representação, principalmente quando opõe "uma realidade palpável àquilo que de outro modo seria uma comunidade imaginária"<sup>10</sup>. Mesmo assim, considera "útil" o conceito de Anderson e

---

<sup>9</sup> J. Derrida, *Gramatologia*. SP, Perspectiva, 1973, p. 103. Grifo meu.

<sup>10</sup> E. Hobsbawm, *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio, Paz e Terra, 1991, p. 86.

realmente o utiliza no mesmo sentido, ou seja, no de explicar a produção, para a comunidade imaginada, de uma "realidade palpável"<sup>11</sup>.

Entre as outras complexidades consideradas por Hobsbawm, aparece com destaque um redobramento da História sobre si mesma. A adesão das "massas" aos respectivos estados-nações não tem como ser examinada com precisão, já que não há como medir, ele admite, o que se passou pela cabeça de cada grão dessas massas. E isso tem uma consequência importante: se as ideologias oficiais não o esclarecem, também não se pode presumir que, para a maioria, a identificação nacional seja superior às outras formas de identificação — ou, em Eni Orlandi, aos outros movimentos de sentidos. "Ser brasileiro" ou "ser latino-americano" é apenas um dos modos pelos quais as pessoas descrevem suas identidades, entre muitos outros usados em demandas ocasionais.

Em termos econômicos, há outra complexidade, em Hobsbawm, que cobre de ceticismo a própria aplicabilidade universal do conceito de 'nacionalidade' — o que pode tornar mais "palpável" essa desintegração nacional e explicitar a brutalidade da injustiça social e do desrespeito às diferenças, ao meio ambiente e às individualidades.

E aqui aparece um desdobramento no qual este trabalho parece apostar. É que, diz Hobsbawm, a política nacionalista "já não se apresenta como o principal vetor do desenvolvimento histórico"<sup>12</sup>. A nação está perdendo uma de suas principais funções, a "economia

---

<sup>11</sup> Cf. Hobsbawm, op. cit., pp. 210-2. Quanto à "utilidade" do conceito, v. p. 63.

<sup>12</sup> Hobsbawm, op. cit., p. 196.

nacional". De fato, os movimentos nacionalistas deste final de século XX são essencialmente negativos, *separatistas*, insistem violentamente nas diferenças étnicas ou lingüísticas.

O recrudescimento de alguns nacionalismos, como o russo, por exemplo, diante da Chechênia, pode ser visto como reação a essa *ameaça*. A maioria desses movimentos parece se opor à burocratização e à centralização do estado e do poder cultural ou econômico, reunindo também descontentamentos locais ou setoriais até hoje escondidos pelas cores das bandeiras. Além disso, os atritos intercomunais têm sido agravados pela intensidade das migrações, as maiores desde as vésperas da Primeira Guerra.

"Estamos vivendo uma curiosa combinação de tecnologia do final do século XX com o livre comércio do século XIX e com o renascimento de uma espécie de centros intersticiais característicos do comércio mundial no período da Idade Média"<sup>13</sup>.

Com isso, Hobsbawm prevê, sim, uma reversão da estruturação nacional, e de natureza discursiva, como foi a estabilização — "discurso" não se opõe a "materialidade", por mais que possa se opor a "materialismo". O nacionalismo militante passou a ser "o suporte daqueles que perderam a sustentação das velhas certezas políticas e sociais"<sup>14</sup>. As nações e o nacionalismo serão mantidos, mas "em papéis subordinados e, muito freqüentemente, menores". Histórias e culturas nacionais poderão ter importância maior ou menor nos sistemas educacionais de países específicos, dependendo de sua posição diante do quadro supranacional.

---

<sup>13</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 173.

"Seria absurdo reivindicar que esse dia está próximo. No entanto, espero que ao menos possa ser *imaginado*. Apesar de tudo, o próprio fato de que historiadores estão ao menos fazendo alguns progressos no estudo e análise das nações e do nacionalismo sugere que, como é freqüente, o fenômeno já passou do seu apogeu. A coruja de Minerva que traz sabedoria, disse Hegel, voa no crepúsculo. É um bom sinal que agora está circundando ao redor das nações e do nacionalismo"<sup>15</sup>.

Com isso, o autor acena com um novo sentido de libertação, agora *extra-nacional* (ou extra "nacional-social", diante dos marxistas), não mais limitada ao ressentimento contra conquistadores, legisladores e exploradores, reconhecidos como estrangeiros por hábitos, costumes, cores de pele ou formatos de nariz. Nesse ponto Hobsbawm encontra Kristeva, na interseção com a *Declaração universal dos direitos do homem*, que opõe "homem" a "cidadão".

A superação dessa oposição, fazendo entrever a utopia de um mundo sem nações, não depende só de direitos, mas também de *desejos e valores simbólicos*. Fecha-se portanto em Kristeva o círculo que confirma a validade da perspectiva pós-estruturalista para o debate sobre o nacionalismo. Para ela, a ética poderá discutir e revelar uma concepção da dignidade humana subtraída da euforia dos humanistas clássicos e carregada de alienações, dramas e impasses de nossa condição de seres pensantes. Essa ética passaria obrigatoriamente pela educação e pela psicanálise, já que a dignidade humana inclui a estranheza<sup>16</sup>.

"Com Freud, o estranho, o aflitivo, insinua-se na quietude da própria razão". Essa *estranheidade*, que supera outras como loucura,

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 215. Grifo meu.

<sup>16</sup> J. Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio, Rocco, 1994, p. 162-3.

feiúra ou diferença de fé, raça ou cultura, "irriga o nosso próprio ser-de-palavra, estrangeirado por outras lógicas"<sup>17</sup>. A ética perseguida desse modo aponta para o "respeito pelo inconciliável". Não há "como tolerar um estrangeiro se não nos soubermos estrangeiros para nós mesmos"<sup>18</sup>. Essa coragem de nos dizermos desintegrados é contrária à *integração* geral dos estrangeiros, tanto quanto à perseguição ou à dominação. Kristeva faz um convite a não coisificar o estrangeiro como tal: "o estranho está em mim, portanto, somos todos estrangeiros. Se sou estrangeiro, não existem estrangeiros"<sup>19</sup>. Com isso ela radicaliza a previsão de Hobsbawm:

"Uma comunidade paradoxal está surgindo, feita de estrangeiros que se aceitam na medida em que eles próprios se reconhecem estrangeiros. A sociedade multinacional seria assim o resultado de um individualismo extremo, mas consciente de suas perturbações e dos seus limites, um individualismo que reconhece na ajuda mútua as suas fraquezas, uma fraqueza cujo outro nome é a nossa estranheza radical"<sup>20</sup>.

As dificuldades que seriam impostas à construção dessa sociedade, através da ética do estranhamento, não oferecem motivos para otimismo. O narcisismo da pessoa "íntegra" e preconceitos de todas as espécies se levantariam contra ela. As batalhas que Edward Said relata em seu caloroso "Orientalismo revisto" servem de testemunho. Embora não direta ou especificamente alinhado à tese de Kristeva, sua perspectiva teórica torna-se uma crítica paradigmática à "ciência" e às instituições produzidas pelo eurocentrismo, na forma

---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 205.

como foram colocadas a serviço do imperialismo. Ou seja, Said dialoga também com "estratégias" que costumam ser incluídas no tal pós-estruturalismo, e suas diferenças em relação, por exemplo, a Foucault não chegam a negá-lo<sup>21</sup>.

O que utilizo aqui é um conjunto de teorias diferentes, e de nenhuma delas eu posso cobrar total homogeneidade ou adequação plena a este trabalho, já que qualquer autor tem suas próprias estrangeirices — Nietzsche mesmo, colocado na base do conjunto, mostra-se exageradamente nacionalista em vários pontos de sua obra. Os desvios que uma teoria faz em relação a outra é que historicamente produzem discurso — as repetições, impossíveis até para Pierre Menard, cristalizam verdades e não mudam os sentidos de lugar. Desvios, assim, frustram a pretensão de determinar um "lugar" próprio para as idéias<sup>22</sup>.

Ler *Raízes do Brasil* hoje, por exemplo, conduz obrigatoriamente a um desvio desses. O livro passa a ser, ele mesmo, uma das raízes de um "Tal Brasil". Elas foram desenterradas de um subsolo feito de documentos e depois adubadas pelas reedições — primeira em 1936, 26ª em 1995 — e por outros *textos* como o prefácio de Antonio Candido, o posfácio, o *Abaporu* de Tarsila na capa e o tom algo festivo

---

<sup>21</sup> Embora dizendo dever muito a Foucault, Said não aceita totalmente a diluição da figura do autor conforme ele defende (de certa forma junto com Barthes), preferindo considerar uma espécie de "marca determinante dos escritores individuais". Com isso ele parece reforçar a posição de um determinado autor no discurso, mas isso também está previsto no Foucault de *The discourse on language* (op. cit.). Cf. E. Said, *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. SP, Cia das Letras, 1990, p. 34, e M. Foucault, *O que é um autor?* Lisboa, Passagens, 1992. Cf. também R. Barthes, "A morte do autor" e "Da obra ao texto". In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. SP, Brasiliense, 1988. pp. 65-79.

<sup>22</sup> Cf. R. Schwarz, "As idéias fora do lugar". In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. SP, Duas Cidades, 1977, pp. 13-28. e M. S. C. Franco, "As idéias estão no lugar". In: *Caderno de debate 1: história do Brasil*. SP, Brasiliense, 1976.

ou triunfante da Companhia das Letras, a mesma que publicou *Estorvo* e *Benjamim*, do filho do autor.

Em cada ramo que nasce deve haver um desvio. Uma leitura, por exemplo, pode considerar a cordialidade como algo "natural do brasileiro". Uma insistente repetição desse sentido poderia cristalizá-lo a ponto de incluir na "essência do brasileiro" diluir-se no outro; passaria a ser "natural" não cobrar justiça, seja do vizinho barulhento, seja do corrupto com aparato de malandro oficial (vivo ou morto), ou, como o narrador de *Estorvo*, não conseguir dizer "ei" a uma menina e ficar sem o dinheiro de seus bolsos...

Aproximar *Estorvo* de *Raízes do Brasil* pode parecer muito mais surpreendente do que foi, para Okky de Souza a aprovação do primeiro romance de um autor considerado de "fora do campo". No entanto, trata-se de uma intertextualidade, "estratégia pós-estruturalista" que permite, assim como a paródia modernista, a irreverência em relação a monumentos como o próprio *Raízes* ou o *Abaporu* — que pertence agora a um argentino.

### **Leituras-Procon**

Também os comentários sobre *Estorvo* lidos aqui são lugares de desvio e portanto produtores de discurso. Seus méritos não podem ser medidos, *a priori*, pelos "veículos" que os tornaram públicos. A princípio, o fato de terem sido publicados no espaço da comunicação de massa não vulnerabilizaria, por si só, nem mesmo um estudo formal da "recepção" de *Estorvo*.

O texto de Benedito Nunes está no mesmo jornal (*Folha*) e no mesmo espaço (*Ilustrada*) que os de Marcelo Coelho, enquanto o de Augusto Massi, de modo geral simplista, está na *Novos estudos* do Cebrap. O de Roberto Schwarz vem na página seguinte à matéria banal de Okky de Souza, em *Veja*, mesma revista que traz o desconforto de Diogo Mainardi sobre *Benjamim*. Este reclama dos "resenhistas de imprensa", apesar de, nesse mesmo texto, estar entre eles. Entre os nomes, são poucos além dos citados com apoio institucional, e mesmo assim apenas José Paulo Paes pôde contar, no *Mais!*, com um espaço relativamente adequado à forma tradicionalmente ensaística.

Mesmo entre os autores com pouca ou nenhuma fama, porém, nem todos produzem textos sob o imperativo comercial da comunicação de massa, o que só se pode avaliar, é óbvio, depois de lê-los. É claro que a maioria se aproxima também, e percebo isso *a posteriori*, a um paradigma que sugiro aqui para futuros estudos sobre essa interseção entre crítica e comunicação de massa.

Eis o esboço desse paradigma. A mídia é movida por anunciantes. Uma coluna de livros é uma demanda, percebida pela direção, no sentido de "enobrecer" o jornal ou a revista, adequar sua imagem à demanda de patrocinadores já "enobrecidos". O estereótipo de quem compra *Elle*, por exemplo, é a mulher que quer se sentir bem informada, além de bonita. Sendo a estereotipia um pólo de atração para a migração de sentidos reprimidos (dirigidos), essa imagem produz facilmente o encontro dos interesses do diretor da revista com os do o vendedor de cosmético.

O comentarista, então, escreve para a agradar a leitora estereotipada, que usa o cosmético e lê *Elle* — com isso ele agrada

também o diretor e a si próprio, conquistando para ambos a possibilidade de ascensão na carreira. Seu comentário, então, produzido ao sabor de um estereótipo consumista, se transforma em manual de informação ao consumidor, com dicas, considerações sobre até que ponto vale ou não a pena comprar o livro, se ele é "bom" ou "ruim", expectativas ou prevenções — uma leitura-Procon.

Além de presa da instituição, da tradição histórica ou da biografia do autor — e muitas vezes da cobrança de horário pela secretaria-de-redação —, esse comentarista paradigmático se subtrai como individualidade fruidora do texto, no sentido barthesiano da palavra (*jouissance*), em oposição ao prazer. Não encara a possibilidade de desvanecimento, ruptura, não encontra as fendas onde tudo, inclusive a socialidade, se perde abruptamente no "caráter associal da fruição". Perde o "formidável anverso da escritura"<sup>23</sup>.

Além disso, pode-se acrescentar nesse paradigma a paixão pelo romance "expressão de um povo", estimulando esse sentido de leitura a um público que pretende manter suas identidades étnico-nacionais, "sob ameaça de dissolução na prosa ensaístico-ficcional, na metamídia recente"<sup>24</sup>. É uma crítica, portanto também prevenida contra suas próprias estrangeirices, tentando ligar um determinado autor, com sua biografia estável, a comunidades imaginadas.

De qualquer modo, são variáveis as distâncias entre esse paradigma e os comentários usados aqui. E assim, levando-se em conta essas distâncias, percebidas depois da leitura de cada um, eles se

---

<sup>23</sup> R. Barthes, *O prazer do texto*. SP, Perspectiva, 1993. pp. 52-3.

<sup>24</sup> F. Süssekind, *Papéis colados*. Rio, UFRJ, 1993, p. 247-8, p. 251.

tornam convenientes à análise que faço de *Estorvo*. Ajudam a delinear uma comunidade imaginada de leitores/consumidores de vários países, em várias línguas.

### "Conclusões"

As assertivas que posso apontar aqui, como atrizes nos papéis de conclusões, desviam algo que já construí anteriormente para a direção de eventuais desdobramentos futuros: com elas, gostaria de obter pontes que pudessem colocar este trabalho na trilha indicada por Hobsbawm e principalmente por Kristeva, ou seja, a da desintegração nacional estimulada por leituras que enfrentem o "real" como enigma e ajudem a corroer reais estabelecidos. Eis as "conclusões":

1) ler *Estorvo* como *retrato do Brasil* é submeter-se a um reducionismo etnocêntrico e enterrar incontáveis outros sentidos que poderiam surgir das estrangeirices do próprio leitor;

2) esse reducionismo vem se repetindo, historicamente, pela instituição do *medo* em relação à *ameaça* que ronda, constitui e fortalece as fronteiras nacionais;

3) o mesmo *medo* e a mesma *ameaça* constituem outras instituições, promovendo, também no campo literário, a rejeição a Chico Buarque e outros autores cujas posições em outros campos já tenham sido cristalizadas pela repetição de atitudes similares;

4) não é difícil imaginar leituras no sentido extra-nacional, alheias a máximas como "tal pai, tal filho" ou "tal nação, tal romance", leituras capazes de quebrar o círculo vicioso entre autoria e crítica e multiplicar

possibilidades da produção literária (isso só depende da superação de preconceitos, teóricos inclusive);

5) essas novas leituras, acima do medo e do preconceito, poderão liberar sentidos historicamente reprimidos na obra de Chico Buarque, tanto pela censura quanto pela resistência, levando-o a outros lugares discursivos e reafirmando que nenhuma censura tem plena eficácia, nem nunca terá;

6) essas novas leituras, ainda, poderão fortalecer o repensar dos conceitos de *literatura* e de *literatura brasileira*, forçando também essas fronteiras, precisamente as que cercam este trabalho.

A partir daquele convite de Kristeva, talvez seja possível pensar um outro ser-de-palavra, nem "homem" nem "cidadão", mas anterior a essa oposição. A paratopia do escritor, em Maingueneau, pode igualmente sugerir um outro *artista*, cuja identidade dispense outro nível de classificação, como escritor, cantor, compositor, regente, pintor, escultor, gravador, performista, transformista. A diluição de fronteiras, inúteis entre estrangeiros radicais, poderia amenizar pré-disposições em relação a qualquer *texto*, que assim se assumiria como *phármakon*, como a festa, imodesta, que "subverte a ordem da cidade"<sup>25</sup>. E os textos reivindicariam ser criticados só depois de lidos.

Por fim, espero, modestamente, que o tal fio vermelho deste trabalho não se perca a partir de agora, mas que encontre outros fios, talvez de outras cores, com os quais possa se emaranhar. Mais do que justificar a bolsa que recebi e me levar à festa acadêmica dos mestres,

---

<sup>25</sup> J. Derrida, *A farmácia de Platão*. SP, Iluminuras, 1991, p. 92.

gostaria que este trabalho provocasse pelo menos um burburinho de letras no escuro, um estalido na estante no meio da madrugada. Se possível tornando-se, ainda que tarde, um torvelinho no breu das tocas, nas cabeças, nas bocas, um turbilhão no silêncio a repicar, um penetra a estropiar, um estorvo.

# Bibliografia

## DE CHICO BUARQUE

---

HOLANDA, Chico Buarque de. *Benjamim*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Chapeuzinho amarelo*. São Paulo, Berlendis & Vertecchia, 1994.

\_\_\_\_\_. *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Fazenda modelo: novela pecuária*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. *Letra e música*, v. 1. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Ópera do malandro*. São Paulo, Cultura, 1979.

HOLANDA, Chico Buarque de e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

HOLANDA, Chico Buarque de e KEATING, L. A. Vallandro. *A bordo do Rui Barbosa*. São Paulo, Palavra e Imagem, 1981.

HOLANDA, Chico Buarque de e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

## ENTREVISTAS

---

"Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira". In: *Folha de São Paulo: Mais!*. São Paulo, 9 de janeiro de 1994. pp. 4-5.

"Chico redescobre a música em *Paratodos*". In: *Folha de São Paulo: Ilustrada*. São Paulo, 10 de março de 1994. pp. 1, 3.

"De volta para a adolescência". In: *O estado de São Paulo: Caderno 2*. São Paulo, 21 de novembro de 1993. pp. 1-2.

"Entrevista com Chico Buarque de Holanda no Chopinho & Comidinhas (28 de novembro de 1975)". In: *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro, Codecri, 1976. pp. 11-32.

## **SOBRE ESTORVO**

---

### **Em alemão**

BLUM, Daniel. "Gepentische Fratzen am Wegesrand: Chico Buarque beschreibt die Flucht eines Namenlosen". In *Szene*. Hamburgo, outubro de 1994.

BRUNN, Albert von. "Der Tod des Malandro". In: *Orientierung*. Zurique, 15 de setembro de 1994, pp. 181-6.

DIECKMANN, Rolf. "Gewalt und Gefühle". In: *Stern*. 29 de setembro de 1994. pp. 174-5.

DIEDERICHSEN, Detlef e SEILER, Anne. "Warum reden alle über Brasilien?" In: *Prinz*. Setembro de 1994.

HARBOU, Knud von. "'...es gibt keine Tatsachen, es gibt nur Geschichten'". In: *BuchJournal*, nº 3. Outono de 1994.

HETZEL, Peter. "Rio radikal". In: *Marie Claire* (edição alemã). Outubro de 1994. pp. 90-91.

ZINTZ, Karin. "Alptraum ohne Ort". In: *Stuttgart Nachrichten*. Stuttgart, 19 de setembro de 1994.

### **Em espanhol**

BRAVO, Roberto. "Hecho tropical". In: *Jornal del libro*. Madri, janeiro de 1993.

CRUZ, Gilda Oswaldo. "Brasil en sueño: una novela del cantautor brasileño Chico Buarque". In: *El observador: Livros*. Madri, 25 de fevereiro de 1993.

ESPAÑA, Ramon de. "El derrumbe: la revelación de Chico Buarque como novelista". In: *El pais*. Barcelona, 21 de novembro de 1992.

HERNANZ, Beatriz. "Estorbo: Chico Buarque". In: *Abc literario*. Madri, 4 de dezembro de 1992.

RATO, Mariano Antolín. "Un post existencialista que viene de Brasil". In: *El mundo*. Madri, 14 de novembro de 1992.

### **Em inglês**

FAIRWEATHER, Natasha. "Fertile abyss of anarchy". In: *The times*. Londres, 23 de janeiro de 1993.

HOWARD, Gerald. "Speaking desperanto". In *New York Times Books Review*. Nova Iorque, 5 de maio de 1993.

### **Em italiano**

BAUDINO, Mauro. "Come Ulisse ma in sogno". In: *La stampa*. 14 de maio de 1992.

BIGNARDI, Irene. "Fuochi fatui a Rio". In: *La Repubblica*. 1º de julho de 1992.

CARDAMONE, Emanuelea. "La novità letteraria della stagione". In: *Nostro verde*. 25 de maio de 1992.

GIULIETTI, Maria Laura. "Chico Buarque dal samba alla letteratura". In: *Il tempo*. 26 de maio de 1992.

PIACENTINO, Giuseppe. "Disturbo, anzi distruzione". In: *Il giornale*. 19 de julho de 1992.

SPIGA, Vittorio. "Come Ulisse nei ghetti di Rio: un uomo in fuga sullo sfondo di una città spettrale". In: *Il resto del carlino*. 24 de maio de 1992.

### **Em português**

COELHO, Marcelo. "Estorvo". In: *Gosto se discute*. São Paulo, Ática, 1992.

COSTA, Lígia Militz da. "*Estorvo*: caos labiríntico na representação e na linguagem". In: \_\_\_\_\_. *Ficção brasileira: paródia, história e labirintos*. Santa Maria, Editora da UFSM, 1995.

GOMES, Renato Cordeiro. "Sob o signo do urubu — o histórico e o urbano: duas vertentes da narrativa brasileira contemporânea". Rio de Janeiro, PUC-RJ/Uerj, s/d. (Texto fotocopiado.)

MASSI, Augusto. (Sem título). In: *Novos estudos*, nº 31. São Paulo, Cebrap, outubro de 1991. pp. 193-198.

- NUNES, Benedito. "Estorvo é o relato exemplar de uma falha". In *Folha de São Paulo: Ilustrada*, São Paulo, 3 de agosto de 1991. p. 5.3.
- PIRES, José Cardoso. "Uma peregrinação alucinada". In: *Jornal de letras*. Lisboa, 13 de agosto de 1991. p. 9.
- SANT'ANNA, Sérgio. "Narrativa tensa". In: *Jornal do Brasil: Idéias*, nº 253. Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1991. p. 3.
- SCHWARZ, Roberto. "Sopro novo". In *Veja*. São Paulo, 7 de agosto de 1991. pp. 98-99.

## **SOBRE CHICO BUARQUE**

---

- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.
- CESAR, Ligia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Carlos, UFSCar, 1993.
- COELHO, Marcelo. "Benjamin se recusa a suscitar emoções". São Paulo, *Folha de São Paulo: Ilustrada*, 20 de dezembro de 1995
- GALVÃO, Walnice Nogueira. "MMPB: uma análise ideológica". In: *Saco de gatos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976. pp. 93-119.
- LÓPEZ, Nayse. "Literatura da canção". In: *Jornal do Brasil: Caderno B*. Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1995. p. 1.
- MAINARDI, Diogo. "Roleta-russa de festim". In *Veja*. São Paulo, 13 de dezembro de 1995.
- MARTINS, Wilson. "A imprecisão da literatura de amadores". Rio de Janeiro, *O Globo: prosa e verso*, 10 de fevereiro de 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!*. SP, 31 de dezembro de 1995. p. 5.8.
- REIS, Ana Virgínia F. Heine. *Mito e história no teatro de Chico Buarque*. Rio, PUC, 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro, Sophos, 1974.

WERNECK, Humberto. "Gol de letras". In: HOLANDA, Chico Buarque de. *Letra e música*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994. pp. 9-33, 60-83, 118-39, 248-63.

## **SOBRE PSICANÁLISE**

---

DOR, Joël. *O pai e sua função em psicanálise*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio, Zahar, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Tradução de Lilian Rose Shalders. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.

FREUD, Sigmund. *Sobre os sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio, Imago, 1973.

\_\_\_\_\_. *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Obras completas, v. 13. 3ª ed. Rio de Janeiro, Imago, 1990.

GALOP, Jane. *Lendo Lacan*. Tradução de Ana Maria Barreiros. Rio, Imago, 1992.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo, Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *Hamlet por Lacan*. Tradução de Cláudia Berliner. Campinas, Escuta/Liubliú, 1986.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

NASIO, J. D. *Os olhos de Laura: o conceito de objeto a na teoria de Lacan*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre, Artes Médicas, 1991.

ROUDINESCO, E. *Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

SKURA, Meredith. "Psychoanalytic criticism". In: GRENNBLATT, Stephen e GUNN, Giles (ed). *Redrawing the boundaries*. New York, MLA, 1992.

## SOBRE ESCRITURA

---

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo, Brasiliense, 1988. pp. 65-70.

BENVENISTE, Émile. "A natureza dos pronomes". In: \_\_\_\_\_. *Problemas de Linguística Geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas, Unicamp, 1900. pp. 277-283.

CULLER, Johnathan. *As idéias de Saussure*. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo, Cultrix, 1979.

\_\_\_\_\_. *Sobre la deconstrucción*. Madri, Catedra, 1984.

DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Tradução (para o espanhol) de Patricio Peñalver Gómez. Barcelona, Paidós Ibérica, 1989.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras, 1991.

- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- ESCH, Deborah. "Deconstruction". In: GRENNBLATT, Stephen e GUNN, Giles (ed). *Redrawing the boundaries*. New York, MLA, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa, Passagens, 1992.
- JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética". Tradução de Isidoro Blikstein. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1971. pp. 118-62.
- MILLER, J. Hillis. "Heart of darkness revisited". In: CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. New York, St. Martin's, 1989.
- NORRIS, Christopher. *Deconstruction, theory and practice*. 2ª ed. Londres/Nova Iorque, Routledge, 1991.
- SANTIAGO, Silviano. "Análise e interpretação". In: *Tempo brasileiro*, nº 41. Rio de Janeiro, abril-junho de 1975. pp. 8-22.
- SANTIAGO, Silviano (supervisão). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1973.

## **SOBRE DISCURSOS DE NAÇÃO**

---

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, Ática, 1989.
- ANTELO, Raul. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis, UFSC, 1992. (Texto fotocopiado.)
- BHABHA, Homi K. (ed). *Nation and narration*. Londres/Nova Iorque, Routledge, 1990.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

- CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador, FCJA, 1989.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 5ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia / São Paulo, USP, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987. pp. 140-62.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. "As idéias estão no lugar". In: *Caderno de debate 1: história do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1976.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 19ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.
- HOBBSBAWM, Eric J. *Nacões e nacionalismo desde 1780*. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- JAMESON, Fredric. "Sobre a substituição de importações literárias e culturais no Terceiro Mundo: o caso da obra testemunhal". In: \_\_\_\_\_. *Espaço e imagem: teorias do pós-modernos e outros ensaios*. Organização e tradução de Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- MARQUES, Nara. "Blaise Cendrars: uma sugestão do estrangeiro". In: *Anuário de literatura*, nº 3. Florianópolis, UFSC, 1995.
- RENAN, Ernest. "What is a nation?". Tradução (para o inglês) de Martin Thom. In: BHABHA, Homi K. (ed). *Nation and narration*. Londres/Nova Iorque, Routledge, 1990. pp. 8-22.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1949.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. "O Orientalismo revisto". Tradução de Heloisa Barbosa. In: *Pós-modernismo e política*. HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org). Rio de Janeiro, Rocco, 1991. pp. 251-73.

\_\_\_\_\_. "Third World intellectuals and metropolitan culture". In: *Raritan* n. IX: 3. New Brunswick, Rutgers University, 1990. pp. 27-50.

SCHWARZ, Roberto. "Discutindo com Alfredo Bosi". In: *Novos estudos*, nº 36. São Paulo, Cebrap, julho de 1993.

\_\_\_\_\_. "Fim de século". Tradução (do espanhol) de Margarida Ratón. In: *Folha de São Paulo: Mais!*. SP, 4 de dezembro de 1994, p. 9.

\_\_\_\_\_. As idéias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977. pp. 13-28.

\_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SENNETT, Richard. "El extranjero". In: *Punto de Vista*, nº. 51. Buenos Aires, 1995.

SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? — uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

UPDIKE, John. "Vôo de fantasia". Tradução de José Paulo Paes. In: *Veja 25 anos: reflexões para o futuro*. São Paulo, Abril, 1993.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4ª ed. Brasília, UnB, 1963.

## GERAL

---

ADAMS, Hazard e SEARLE, Leroy (ed). *Critical theory since 1965*. Tallahassee, Florida State University, 1990.

ADORNO, Teodor W. e HORKHEIMER, Max. "O Conceito de Esclarecimento". In: \_\_\_\_\_. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de

- Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. pp. 19-52.
- ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução". Tradução de Maria Lúcia Montes. In: *Novos estudos*, nº 14. São Paulo, Cebrap, fevereiro de 1986. pp. 2-15.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica*. Tradução (do francês) de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, s/d.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo, Brasiliense, 1986, pp.197-221.
- BOSI, Alfredo. "Poesia Resistência". In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix/USP, 1977. pp. 139-192.
- BOURDIEU, Pierre. "Algumas propriedades dos campos". In: \_\_\_\_\_. *Questões de sociologia*. Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983. pp.89-94.
- \_\_\_\_\_. *Lições de aula*. Tradução de Egon de Oliveira Rangel. São Paulo, Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. "O mercado de bens simbólicos". In: \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo, Perspectiva, 1982. pp. 99-135.
- \_\_\_\_\_. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Sobre o poder simbólico". In: *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa, Difel, 1989.
- BUENO, André. "O jogo das diferenças abstratas ou a vitória das mãos vazias". In: *Literatura e diferença: IV Congresso Abralic, Anais*. São Paulo, Abralic, 1994. pp. 101-3.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Estrutura literária e função histórica". In: *Literatura e sociedade*. 5ª ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.
- CARVALHO, Regina. *O amor e o amendoim: da poética de João Bosco à leitura da MPB*. Florianópolis, UFSC, 1994.
- CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. New York, St. Martin, 1989.

- DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Como fazer uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Pós escrito ao Nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro, Nova Fronteira (texto fotocopiado, sem data).
- \_\_\_\_\_. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- FERRY, Luc e RENAUT, Alain. *Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo*. Tradução de Roberto Markenson e Nelci do Nascimento Gonçalves. São Paulo, Ensaio, 1988.
- FOUCAULT, Michel. "The discourse on language". Tradução (para o inglês) de Rupert Swyer. In: ADAMS, Hazard e SEARLE, Leroy (ed). *Critical theory since 1965*. Tallahassee, Florida State University, 1990, pp. 148-162.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1990.
- FRANCONI, Rodolfo A. "Quem dá o tom no mercado do livro hoje no Brasil?". In: *Revista de crítica literária latinoamericana*, ano XX, n° 40. Lima/Berkeley, 2° semestre de 1994. pp. 171-9.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- JAMESON, Frederic. *Post-modernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham, Duke University Press, 1991.
- JOHNSON, Randal. "As relações sociais da produção literária". In: *Revista de crítica literária latinoamericana*, ano XX, n° 40. Lima/Berkeley, 2° semestre de 1994. pp. 189-203.

- LIMA, Paulo André Moraes de. "Submissão, resistência, invenção". In: \_\_\_\_\_. *Rimas do mundo: o ethos fabulador*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994. (Texto fotocopiado.)
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa, Presença, s/d.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. 32ª edição. Rio de Janeiro, Record, s/d.
- MENDES, Murilo. "Radiograma". In: *Os quatro elementos*. Obras completas. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. p. 237.
- MORAIS, Fernando. *Olga*. São Paulo, Alfa-Omega, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de José Mendes de Souza. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos: a filosofia a golpes de martelo*. Tradução de Edson Bini e Márcio Pugliesi. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.
- \_\_\_\_\_. "Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral". Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: \_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1983, pp. 43-52.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, Unicamp, 1992.
- PLATÃO. *Fedro*. In: *Diálogos*, v. V. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, Universidade Federal do Pará, 1975.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. "Balada da praia dos cães: um baú de sobrantes". In: *Anuário de Literatura*, nº 1. Florianópolis, UFSC, 1993. pp. 113-41.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo, Abril Cultural, 1981.

SÛSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

## DE REFERÊNCIA

---

AUSEJO, R. P. Serafin et alli. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona, Harder, 1987.

*Bíblia sagrada: edição pastoral*. Tradução, introdução e notas: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo, Paulinas, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo, Ática, 1994.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 7ª edição. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo, Mestre Jou, 1972.

*História do pensamento*. São Paulo, Nova Cultural, 1987.

LOLIÉE, Frédéric. *Dictionnaire-manuel-illustré des écrivains et des litteratures*. Paris, Armand Colin, 1911.

MARCHESE, Angelo. *Dicionário di retorica e di stilistica*. Milão, Arnoldo Mondadori, 1985.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1978.

ROBLES, Federico Carlos Sainz. *Ensayo de un diccionario de la literatura*. Madri, Aguilar, 1954.

## ANEXO

Os comentários sobre *Estorvo* publicados em outros países, reproduzidos a seguir, foram gentilmente cedidos por Chico Buarque de Holanda. No corpo deste trabalho, as citações foram traduzidas livremente por mim (do alemão, com assessoria do professor Mauri Furlan). Aqui, a divisão por língua visa unicamente facilitar a leitura, adequando-a às habilidades de cada leitor. Alguns textos em português foram encontrados na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, na Biblioteca Pública de Santa Catarina, em Florianópolis, e em acervos particulares.

## Índice de textos

### Em alemão

|  |       |
|--|-------|
| BLUM, Daniel. "Gepentische Fratzen am Wegesrand".....                        | iii   |
| BRUNN, Albert von. "Der Tod des Malandro".....                               | iv    |
| DIECKMANN, Rolf. "Gewalt und Gefühle".....                                   | xvii  |
| DIEDERICHSEN, Detlef e SEILER, Anne. "Warum reden alle über Brasilien?"..... | xviii |
| HARBOU, Knud von. "...es gibt keine Tatsachen, es gibt nur Geschichten"..... | xx    |
| HETZEL, Peter. "Rio radikal".....  | xxiv  |
| ZINTZ, Karin. "Alptraum ohne Ort".....                                       | xxv   |

### Em espanhol

|   |        |
|---|--------|
| BRAVO, Roberto. "Hecho tropical".....                                     | xxvii  |
| CRUZ, Gilda Oswaldo. "Brasil en sueño".....                               | xxix   |
| ESPAÑA, Ramon de. "El derrumbe".....                                      | xxxi   |
| HERNANZ, Beatriz. "Estorbo: Chico Buarque".....                           | xxxiii |
| RATO, Mariano Antolín. "Un post existencialista que viene de Brasil"..... | xxxiv  |

### Em inglês

|   |        |
|---|--------|
| FAIRWEATHER, Natasha. "Fertile abyss of anarchy"..... | xxxvi  |
| HOWARD, Gerald. "Speaking desperanto".....            | xxxvii |

### Em italiano

|   |       |
|---|-------|
| BAUDINO, Mauro. "Come Ulisse ma in sogno".....                          | xl    |
| BIGNARDI, Irene. "Fuochi fatui a Rio".....                              | xl    |
| CARDAMONE, Emanuelea. "La novità letteraria della stagione".....        | xliii |
| GIULIETTI, Maria Laura. "Chico Buarque dal samba alla letteratura"..... | xliv  |
| PIACENTINO, Giuseppe. "Disturbo, anzi distruzione".....                 | xlv   |
| SPIGA, Vittorio. "Como Ulisse nei ghetti di Rio".....                   | xlvii |

### Em português

|  |        |
|--|--------|
| COELHO, Marcelo. "Estorvo".....                                  | xlviii |
| MASSI, Augusto. (Sem título).....                                | li     |
| NUNES, Benedito. "Estorvo é o relato exemplar de uma falha"..... | lviii  |
| PIRES, José Cardoso. "Uma peregrinação alucinada".....           | lix    |
| SCHWARZ, Roberto. "Sopro novo".....                              | lxi    |

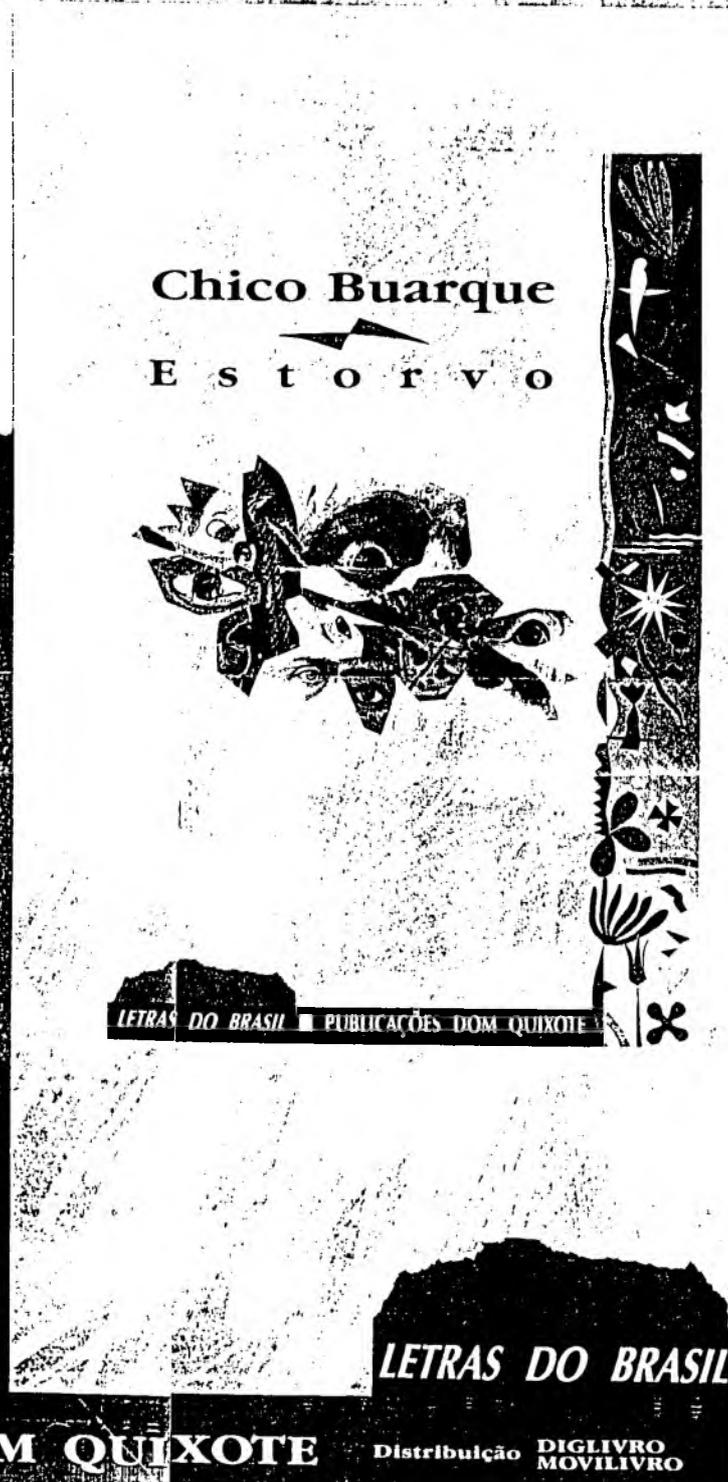
### Incluindo *Benjamin*

|   |       |
|---|-------|
| COELHO, Marcelo. " <i>Benjamin</i> se recusa a suscitar emoções"..... | lxv   |
| MAINARDI, Diogo. "Roleta-russa de festim".....                        | lxvii |
| MARTINS, Wilson. "A imprecisão da literatura de amadores".....        | lxix  |
| PAES, José Paulo. "O olhar hiper-realista".....                       | lxxi  |

# Chico Buarque

# E s t o r v o

UM RETRATO DO BRASIL CONTEMPORÂNEO



**PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE**

**LETRAS DO BRASIL**

Distribuição **DIGLIVRO MOVILIVRO**

Cartaz promocional do lançamento de *Estorvo* em Portugal, pela editora Dom Quixote (1991)

## **Gespentische Fratzen am Wegesrand: Chico Buarque beschreibt die Flucht eines Namenlosen**

*Daniel Blum*  
Hamburg, Szene, outubro de 1994

Im Himmel des brasilianischen Wunderglaubens ist Platz für drei Professionen: Fußball, Rennfahren und Musik. Chico (Kurz- und Koseform für Francisco) Buarque wird in seinem Heimatland wie ein Heiliger verehrt — denn er kann singen, Gitarre spielen und texten wie kaum ein anderer, und damit ist er Gott und dem göttlichen Bossa Nova schon ganz nah. In Brasilien, einem Land, dessen schreiende soziale Ungerechtigkeit und latenter Rassismus im System zementiert wurden und in dem das Militär immer stärker war als demokratische Tugenden, müssen gute Heilige immer auch oppositionelle Qualitäten haben. Ende der 60er Jahre mußte der engagierte Musiker für einige Zeit ins Exil flüchten, und später zwang ihn die tumbe Zensur des Militärregimes, seine unverblühten politischen Botschaften poetisch zu verschlüsseln.

Daß dieser Zwang zur esoterischen Kodierung Chico Buarques klarem Prosastil jedenfalls nicht geschadet hat, kann man jetzt nachprüfen: Während hierzulande bislang keine einzige seiner traurig-schönen Platten veröffentlicht wurde, legt der Hanser-Verlag — passend zum Schwerpunktthema Brasilien der diesjährigen Buchmesse — den zweiten Roman des Multitalents in einer hervorragenden Übersetzung vor.

*Der Gejagt* ist ein namenloser Ich-Erzähler, der sich in einer namenlosen Stadt, die Rio de Janeiro heißen könnte, einbildet, von einem mysteriösen Unbekannten verfolgt zu werden. Die wahnhafte Perspektive des Erzählers verwandelt jeden Schritt in einen Fluchtweg, der durch sein verdrängtes Leben führt. Die Angst vor der allgegenwärtigen Gewalt führt ihn zu Stationen der Vergangenheit, die ihn wie im Dunkel einer Geisterbahnfahrt mit gespenstischen Fratzen vorantreiben. Die atem und schnörkellose Prosa steigert von Seite zu Seite die Dynamik der Ereignisse, in der der Erzähler immer mehr vom getriebenen Opfer zum handelnden Täter mutiert. An einer Stelle heißt es: "Ein Mann ohne jedes Ziel mit einem Koffer in der Hand ist dem Ziel des Koffers verpflichtet. Er zwingt mich schief und schnell zu gehen". Wie einem Koffer sollte man sich diesem kleinen Roman an die Hand geben und warten, wohin er einen führt. Es lohnt sich.

\* \* \*

## Der Tod des Malandro: Chico Buarques Roman *Der Gejagte*

Albert von Brunn (Zurique)  
Orientierung, 15 de setembro de 1994

"Der Bus ist eine alte Klapperkiste und fährt überfüllt in die Berge hinauf (...) ich habe Schmuck in den Taschen, sitze auf Steinen, aber ich empfinde die Fahrt als behaglich. Wahrscheinlich weil es regnet (...) die Hände des Kerls sind als Wachs (...) ich habe noch nie Hände von dieser Farbe gesehen, abgesehen von den gefalteten Händen meines Vaters im Sarg (...). Vielleicht sollte ich schreien, weglaufen, den Bus anhalten lassen, aber hier stört sich keiner daran, daß neben mir ein Leichnam sitzt"<sup>1</sup>.

Die Fahrt im Bus von Rio de Janeiro zum *sítio*, dem alten Landgut der Familie, könnte als zentrales Motiv über diesem zweiten Roman<sup>2</sup> des brasilianischen Sängers und Schriftstellers *Francisco Buarque de Hollanda* stehen, den alle Welt als Chico Buarque kennt. Die namenlose Hauptperson, im text als Aussteiger, Drop-Out und Ausgeflippter (59) der Familie bezeichnet, geistert durch eine Welt totaler Kommunikationslosigkeit: Er ruft seine Mutter an, sie nimmt zwar den Hörer ab, reagiert aber nicht. Immer wieder klingelt das Telefon — sei es in einem Polizeiauto, einer Luxusvilla über der Stadt, in einem Wohnwagen — nur selten nimmt jemand ab. Einsamkeit und Isolation durchziehen diesen Roman von der ersten bis zur letzten Zeile und eine verzweifelte Suche nach den eigenen Wurzeln. Immer wieder steigt der Erzähler in den alten, klapprigen Bus, um auf dem *sítio*, dem Paradies seiner verlorenen Kindheit, einen Lebenssinn zu suchen, doch er findet nur den Tod in Gestalt eines rostigen Küchenmessers. Der einzige Ausweg aus dieser existentiellen Sackgasse scheint die Flucht durch den Straßenschacht des Wahnsinns zu sein, in die vollkommene Selbstentfremdung.

Die Hauptpersonen dieses Buches — der Erzähler, seine Schwester, sein Schwager und die Ex-Frau — sind unfähig, sich oder einen anderen Menschen zu lieben: schnell, schnell, eine Dusche, rasieren und weiterhasten scheint ihr schicksal zu sein. Das in die Enge getriebene, verkrampte Individuum hat die Fähigkeit zu lieben verloren. Jedes Gleichgewicht scheint der Gesellschaft, in der sich diese Schatten bewegen, abhanden gekommen zu sein. Es gibt keine Familie mehr, keine Freundschaft, keine Autorität<sup>3</sup>. Der herumgebeutelte Mensch sucht verzweifelt nach einem Moment der Ruhe und der Sammlung und findet Entspannung

---

<sup>1</sup> Chico Buarque, *Der Gejagte*. Roman. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Karin von Schweder-Schreiner. Hansen, München, 1994, 144 Seiten, ca. DM 29,80, hier S. 67f.

<sup>2</sup> Der erste Roman wurde nie übersetzt: Chico Buarque, *Fazenda Modelo*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1974.

<sup>3</sup> José Cardoso Pires, "Uma peregrinação alucinada", in: *Jornal de Letras, artes e idéias* 11 (1991) Nr. 489, S. 9.

bestenfalls im Grabesfrieden, in der letzten Stille, die ihn jedoch nicht mit sich selbst zu versöhnen vermag<sup>4</sup>.

Der Ich-Erzähler wird kaum je beschrieben, er ist gefangen in seinem Ich. Das einzige, worauf seine Umgebung achtet, sind Äußerlichkeiten, vor allem seine Kleidung: die alten, drekkigen, matschigen Turnschuhe, die er am Ende von sich wirft, sind das Zeichen seines Außenseiterdaseins. Die einzige menschliche Beziehung verbindet ihn mit seiner Schwester, die ihm regelmäßig Geld zusteckt, ihn irgendwie gern zu haben scheint und für ihn erreichbar ist. Die andere Bezugsperson — der einzige Freund — ist verschwunden. Die Mutter ist stumm. Der Ich-Erzähler, ein Trickster und Überlebenskünstler der Großstadt, hält sich mit Gaunereien, Diebstahl und Bettelei über Wasser. Er gemahnt an einen Archetypen der brasilianischen Gesellschaft, den *malandro*<sup>5</sup>, Pfiffikus der Gesellschaft, dessen Aufgabe es ist, zwischen Herren und Sklaven, Ober- und Unterschicht zu vermitteln. Sein Zeichen ist die Schlitzohrigkeit und Schlaueit, mit der er in das Bewußtsein der Mächtigen eindringt, ihre schwache Stelle findet und für sich zu nutzen versteht. Was ist davon im heutigen Brasilien und seiner Literatur geblieben?

### **Troika einer Kolonialgesellschaft**

In seiner klassischen Abhandlung über den Karneval von Rio de Janeiro unterscheidet der Soziologe Roberto da Matta<sup>6</sup> drei Grundtypen der brasilianischen Gesellschaft: Da ist zunächst der *caxias*, benannt nach dem Begründer der Armee, Luis Alves de Lima e Silva, *Duque de Caxias* (1803-1880). Im Volksmund steht er für den gesetzsestreuen Bürger, der sich immer korrekt benimmt und hofft, Brasilien auf den Weg der Moderne und Zivilisation zu bringen. Seine Attribute sind bürokratische Kompetenz, Zuverlässigkeit und ein gutgläubiger Patriotismus. In der brasilianischen Gesellschaft, in der Anspruch und Wirklichkeit wie eine Schere auseinanderklaffen, wird der *caxias* unweigerlich zum Gespött, zur Witzfigur, die an etwas glaubt, was es gar nicht gibt. Er wird zum Opfer der Schlitzohren, die seine Gutgläubigkeit und Staatstreue auszunützen wissen.

Der zweite Archetyp ist der *renunciador*, der Verzichtende. Das klassische Beispiel dieses Dramas in der Geschichte des Landes ist *Padre Cícero* (Cícero Romão Batista, 1844-

---

<sup>4</sup> Adélia Bezerra de Meneses, *Desenho Mágico. Poesia e política em Chico Buarque*. Hucitec, São Paulo, 1982, S.1, 87f.

<sup>5</sup> Das Wort *malandro* stammt aus dem Italienischen und bezeichnet einen Vagabunden und Spitzbuben. Es taucht im 16. Jahrhundert in der portugiesischen Sprache auf. Siehe Antônio Geraldo da Cunha, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982, S. 491.

<sup>6</sup> Roberto da Matta, *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Guanabara, Rio de Janeiro, 1990, S. 219-247; englische Übersetzung: *Carnivals, rogues and heroes. An interpretation of the Brazilian dilemma*. University of Notre Dame Press, Notre Dame/IN. 1991.

1934), ein Mystiker und Fürsprecher der armen Massen des Nordostens, die ihn bis auf den heutigen Tag als den "Heiligen von Juazeiro do Norte" verehren. Der Millenarist verzichtet auf den Glanz der Welt und befolgt das christliche Gebot von Armut, Keuschheit und Gehorsam — ein mittelalterliches, kontemplatives Ideal. Seine Hoffnung liegt auf der Zukunft, die eine bessere Welt ohne Ausbeutung, Sünde und Gewalt bringen soll. *Padre Cícero* steht für das christliche Ideal in Brasilien, das zu den Inquisitionsprozessen des 18. Jahrhunderts gegen ketzerische Priester, zu den großen Aufständen im Hinterland (Canudos, 1896-1897) und zur Befreiungstheologie geführt hat.

Neben *caxias* und *renunciador* kennt das soziale Drama Brasiliens noch einen dritten Grundtypen, der vermittelt, zwischen Oben und Unten steht, weder auf die Welt verzichten noch sich mit der Macht identifizieren will. Es ist der *malandro*, Schlitzohr und Trickster, der seine vollendete Form im Roman *Macunaíma* von Mário de Andrade<sup>7</sup> gefunden hat. Der *malandro*, ein durchtriebener Pfiffikus und listiger Schlauberger ohne jede Skrupel, hat sich in der Volkslegende des *Pedro Malasartes*<sup>8</sup> verewigt. Der Mythos des *Malasartes*, eines armen Schluckers aus dem Nordosten, der Hungerregion Brasiliens, steht für den Landarbeiter, der nicht findet, was er sucht — einen anständigen Brotherrn, der ihn gut behandelt und gerecht bezahlt, so daß er von seiner Arbeit leben kann. Die Welt des *Malasartes* kennt viele Arme und nur einen Reichen — den Großgrundbesitzer<sup>9</sup>. Der Schlaukopf aus dem brasilianischen Nordosten zieht es vor, seine Arbeitskraft für sich zu behalten. Er versteht es, die Macht des Schwachen zu nützen, die Sprache der Mächtigen zu unterhöheln, indem er vorgibt, Befehle zu befolgen, sie dann aber in ihr Gegenteil verkehrt.

Die Troika der kolonialgesellschaft Brasiliens kennt drei Formen der Zeit: Während der *caxias* der Autorität und Gesetzestreue und damit der Vergangenheit verhaftet ist und der Milienarist (*renunciador*) auf eine utopische Zukunft blickt, lebt der Schelm und Trickster in der Gegenwart, von Tag zu Tag und von der Hand in den Mund<sup>10</sup>.

Der Begriff *malandro* verweist auf einen Müßiggänger, Vegabunden und Nichtstuer, der seinem Gegenüber Vorteile entlockt<sup>11</sup>. Seine bevorzugten Opfer sind die Herren der Macht, zu denen er in dialektischer Beziehung steht, ihnen allerlei Gefälligkeiten ablstet und dabei hinter alle Gesetze, Normen und moralischen Vorstellungen ein dickes Fragezeichen

---

<sup>7</sup> Mário de Andrade, *Der Held ohne jeden Charakter*. Aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason. Frankfurt/M, 1982.

<sup>8</sup> Luís da Câmara Cascudo, Pedro Malasartes, in: *Dicionário do folclore brasileiro*. Melhoramentos, São Paulo, 4<sup>a</sup> ed. rev. e aum. 1979, S. 457f.

<sup>9</sup> Duarte Mimoso-Ruiz, Le personnage populaire du *malandro* dans le théâtre luso-brésilien, in: *Figures théâtrales du peuple*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1985, S. 127-148.

<sup>10</sup> Roberto da Matta, *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Guanabara, Rio de Janeiro, 1990, S. 247.

<sup>11</sup> Vgl. Roberto Goto, *Malandragem revisitada. Uma leitura ideológica de "Dialética da malandragem"*. Pontes, Campinas, 1988, S. 11ff.

setzt. Der *malandro* ist ein sozialer und moralischer Grenzgänger zwischen dem rechtschaffenen Bürger und dem Banditen. Durch allerlei Schliche dringt er ins Unbewußte der Mächtigen ein und erreicht kurzfristig, was er will. Er ist eine zynische, amoralische Figur, Symbol einer Gesellschaft, die unfähig ist, ihre selbstgesetzten moralischen Normen zu erfüllen.

Neben Volkslegenden und Volksbüchern ist der *malandro* auch ein Topos der brasilianischen Literatur: Bei Ariano Suassuna (1958)<sup>12</sup> ist es *João Grilo*, ein armer Bäckerlehrling mit gelber Haut — Zeichen seiner Feigheit und Durchtriebenheit - der dank zahlreichem Tricks und ohne jeden Anflug von Gewissenbissen in einer feindlichen Gesellschaft obenaufschwimmt. Er wird damit zum Sprecher der Volkskultur des brasilianischen Nordostens.

Wie die brasilianische Gesellschaft selbst, so wandeln sich auch ihre Archetypen. Der *malandro* — eine Randfigur der ländlichen Kolonialgesellschaft zwischen weißen Herren und schwarzen Sklaven — wird zum Städter, Teil der Gesellschaft, die sich von Portugal unabhängig macht, ohne an den Strukturen etwas Wesentliches zu verändern. Die bekannteste Verkörperung des städtischen *malandro carioca* aus dem Rio de Janeiro des 19. Jahrhunderts ist *Leonardo Filho*, Hauptfigur des Romans *Memórias de um sargento de milícias* (Memoiren eines Feldwebels, 1852/1853) von Manuel Antônio de Almeida<sup>13</sup>. Leonardo Filho ist ein Überlebenskünstler, der zwischen der bürgerlichen Ordnung und der Unterwelt Rios hin- und herpendelt. Die Stadt ist für Leonardo Filho ein moralisches Niemandsland, in dem die Übertretung bürgerlicher Normen nur eine Nuance, eine niedrige Schwelle zwischen Gesetz und Verbrechen darstellt, ein Universum der korrosiven Toleranz, in dem der listige Filou überleben kann, ohne zu arbeiten<sup>14</sup>. Was macht Chico Buarque aus der Figur des *malandro*? Er verwandelt ihn in den tragikomischen Helden der *Opera do Malandro*<sup>15</sup>.

### **Auf den Spuren der brasilianischen Dreigroschenoper**

"Und der Haifisch, der hat Zähne  
Und die trägt er im Gesicht  
Und Macheath, der hat ein Messer

---

<sup>12</sup> Ariano Suassuna, *Das Testament des Hundes oder das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen*. Aus dem Portugiesischen von Willy Keller. Berlin, 1962.

<sup>13</sup> Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*. Ultramar, Lisboa, 1944.

<sup>14</sup> Antônio Cândido [sic], "Dialética da malandragem", in: *O discurso e a cidade*. Duas cidades, São Paulo, 1993, S. 19-54.

<sup>15</sup> Chico Buarque, *Opera do Malandro*. Cultura, São Paulo, 1978.

Doch das Messer sieht man nicht<sup>16</sup>

Der Auftakt der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill wird von Chico Buarque ins Rio de Janeiro des Jahres 1943 verlegt, ins volkstümliche Lapa-Viertel unter Schmuggler, Prostituierte und korrupte Polizisten. Die Figur des Schlitzohrs spaltet sich in einen Dichter, *João Alegre*, und den Chef der Schmugglerbande, *Max Overseas*. Beide tragen das traditionelle Kostüm des *malandro carioca*, des Schlitzohrs der damaligen Hauptstadt — weichen Hut, weißen Anzug, weiße Krawatte<sup>17</sup>. Die Eröffnungsszene zeigt das Schlitzohr in einem Café. Er trinkt seinen Zuckerrohrschnaps und verschwindet, ohne die Zeche zu bezahlen. Der Kellner greift in die Kasse des Café-Besitzers, um sich schadlos zu halten. Korruption und Dieberei steigen Stufe um Stufe höher und führen schließlich zum Kollaps der Nationalbank, *Banco do Brasil*. Die USA verbieten ihren Soldaten, Zuckerrohrschnaps zu trinken, und die ganze Kette der Abhängigkeiten geht den Weg zurück bis zum Kellner, dessen Monatslohn eingefroren wird. Wütend stürzt sich dieser auf den *malandro*, der verhaftet, verurteilt und hingerichtet wird — genau wie in Brechts *Dreigroschenoper*. Das brasilianische Schlitzohr, koloniales Pendant zu Mackie Messer, erscheint als Schnittpunkt einer Gesellschaft, die die Mehrheit des Volkes ins gesellschaftliche Aus treibt und dabei einer Inflation von Gaunereien, Hochstapeleien und Erpressungen auf allen Ebenen Vorschub leistet. Ihr einziger Kitt ist die Macht des Geldes: In der ersten Szene ist ein Zehn-Cruzeiros-Schein mit dem Bild des Diktators *Getúlio Vargas* (1883-1954) zu sehen. In der letzten Szene wird er von einem Zwanzig-Cruzeiros-Schein abgelöst. Die eigentliche Macht liegt jedoch anderswo — beim Dollar<sup>18</sup>. Der klassische *malandro* verschwindet nach und nach. Es ist in der Gesellschaft kein Platz mehr für den listigen Müßiggänger. Die Erfolgreichen beginnen zu arbeiten, steigen ins Import-Export-Geschäft ein — so der Schmuggler *Max Overseas* — und verbinden Zuhälterei und Schiebereien zu einem lukrativen Geschäft. Der volkstümliche Müßiggänger mit weißem Hut, weißem Anzug und zweifarbigen Schuhen wird zur verwesenden Leiche, die am Ende vom Chor verspottet wird — eine Allegorie der Fremdbestimmung<sup>19</sup>.

Die vermittelnde Instanz des Schlitzohrs — Verkörperung der Volkskultur bei Ariano Suassuna und Mittler zwischen Ober und Unterwelt der Großstadt bei Manuel Antônio de Almeida — verliert in der brasilianischen *Dreigroschenoper* des Chico Buarque jede Funktion. Er wird zum Stolperstein, zur verwesenden Leiche, zum lästigen Hindernis, zum Abbild einer Gesellschaft, die sich selbst nicht mehr im Spiegel sehen will, sondern dem

---

<sup>16</sup> Bertold Brecht, *Die Dreigroschenoper* (edition suhrkamp, 229). Frankfurt/M, 1974, S. 7.

<sup>17</sup> Duarte Mimoso-Ruiz, Le personnage populaire du *malandro* dans le théâtre luso-brésilien, in: *Figures théâtrales du peuple*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1985, S. 139-147.

<sup>18</sup> Ebenda (vgl. Anm. 17), S. 140 und 146.

<sup>19</sup> Charles A. Perrone, Dissonance and Dissent. The Musical Dramatics of Chico Buarque, in: *Latin American Theatre Review*, 22 (1989) Nr. 2, S. 81-94.

Hirngespinnst der Moderne um jeden Preis nachjagt. Das Schlitzohr ist nur noch Hemmschuh im Getriebe des modernen Brasilien, das Angst vor sich selbst hat. Sein Platz in dieser von der Chimäre der Moderne beherrschten Welt ist der Friedhof der Namenlosen, Drama des *Gejagten* in Chico Buarques jüngstem Roman.

### **Roda Viva — Elemente einer dichterischen Identität**

Francisco Buarque de Hollanda wurde am 19. Juni 1944 in Rio de Janeiro geboren. Er entstammt einer gebildeten Familie: Von seinem Vater, dem Historiker Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982) erbte er die Leidenschaft für Bücher und ein sicheres Gespür für historische Zusammenhänge. Die Mutter — Maria Amélia Buarque de Hollanda — eine Pianistin — vermittelte ihm die musikalische Sensibilität. In seinem Elternhaus kam er mit den bekanntesten Musikern und Dichtern seiner Zeit in Kontakt. Die Revolution der brasilianischen Volksmusik, die *Bossa Nova* (1958), fand bei ihm zu Hause statt: die Begründer der Bewegung waren mit seiner Schwester Heloísa befreundet. Chico Buarque war ein eifriger Leser russischer, französischer und brasilianischer Klassiker. Aus dem Zusammenleben mit Texten der Weltliteratur und den Kulturschaffenden seiner Zeit entstand ein Multitalent, eine vielseitige künstlerische Persönlichkeit: "Bänkelsänger, Dichter, Liedermacher"<sup>20</sup> — diese gängige Formel, mit der Chico Buarque gemeinhin in Verbindung gebracht wird — ist nur bedingt zutreffend. Seine Kultur hat viel breitere Wurzeln.

Aus Rio de Janeiro stammend, verbrachte Chico Buarque zwei Jahre in Italien, bevor sich seine Familie 1946 in São Paulo niederließ. Dort besuchte er das *Colégio de Santa Cruz*, ein Gymnasium der Oberschicht. 1963 immatriculierte er sich an der Fakultät für Architektur (FAU). Die Universität von São Paulo war zu Beginn der sechziger Jahre ein Vivarium für neue Ideen: Brasília wurde von Oscar Niemeyer aus der Taufe gehoben. Neues war gefragt, Altes wurde über Bord geworfen. Die Universität, die Studentenvereinigungen und die verjüngte Kulturszene boten einem jungen Intellektuellen ungeahnte Möglichkeiten: "Als ich in die Fakultät eintrat", so Chico Buarque in einem Interview<sup>21</sup>, "verwandelte sich São Paulo vor meinen Augen. Die Universität (...) die politischen Träume, die Frustrationen (...). Ich erlebte São Paulo von innen heraus. Da waren die langen Nächte mit der Gitarre. Dort habe ich die Quelle für meinen Samba gefunden, der nach Kaminschlotten und Asphalt riecht". Die kulturelle Aufbruchstimmung währte jedoch nur kurz: 1964 wälzten die Panzer die Vision eines kulturell erneuerten, demokratischen und hoffnungsvollen Brasilien nieder. Auch wenn

---

<sup>20</sup> Adélia Bezerra de Meneses, *Desenho Mágico. Poesia e política em Chico Buarque*. Hucitec, São Paulo, 1982, S. 17.

<sup>21</sup> Chico Buarque de Hollanda, *Seleção de textos*. Ed. Adélia Bezerra de Meneses Bolle. Abril Educacional, São Paulo, 1980, S. 5.

der Putsch nicht das sofortige Ende aller kulturellen Experimente bedeutete, erlebte Brasilien dennoch einen Prozeß langsamer Strangulierung, an dessen Ende das Ermächtigungsgesetz (AI-5) vom 13. Dezember 1968 stand. Ihm folgte das Dekret Nr. 477 auf dem Fuße, das Professoren, Beamten und Studenten die Teilnahme an politischen Veranstaltungen verbot<sup>22</sup>. Chico Buarque reagierte auf die Abschottung mit einer tiefen Enttäuschung: "Dann kam 1964, und ich verlor jede Hoffnung (...). Ich brach das Studium ab. Die Fakultät war öde und leer geworden"<sup>23</sup>. Der erste Reflex war eine völlige Distanzierung von Polis und Alma Mater, von Politik und Umwelt und die Flucht in eine mythische Zeit außerhalb der Realität, in die Welt des Karnevals. Das poetische Ich verwandelte sich in einen Zuschauer, der das Leben wie einen Faschingszug an sich vorbeiziehen ließ. Das berühmteste Lied dieser Zeit, *Carolina*<sup>24</sup> (1967) beschreibt ein Mädchen am Fenster, das die Welt betrachtet und vorbeigleiten sieht. Verzweifelt versucht es, die Zeit aufzuhalten, die verstreicht, ohne Spuren zu hinterlassen. Die Suche nach der verlorenen Zeit und die nostalgische Lyrik endeten abrupt 1967, als das Militärregime versuchte, Chico Buarques Lieder für Propagandazwecke einzuspannen. Der Dichter war empört und tat sich mit dem Ikonoklasten des brasilianischen Theaters, *José Celso Martínez Correia*, zusammen, um das Stück *Roda-Viva* aus der Taufe zu heben<sup>25</sup>. Die *Roda-Viva*, das unablässig kreisende Glücksrade der Fortuna, bedeutete die Entmythologisierung des Volksidols und Liedermachers, eine schonungslose, schockierende Selbstinzenierung und Selbstzerfleischung, die das oberflächlich-seichte, leicht konsumierbare Image des Sängers, Schönlings und Sohnes aus gutem Hause so gründlich wie möglich zerstören sollte. *Roda-Viva* schilderte in Form einer musikalischen Travestie die Geschichte des mittelmäßigen Liedermachers *Benedito Silva*, der von den Massenmedien zum Popstar *Ben Silver* aufgebaut wird<sup>26</sup>. Von seinen eigenen Widersprüchen in die Enge getrieben, begeht er Selbstmord. Nicht die Handlung des Stücks, sondern die provozierende Inszenierung sorgten für einen Skandalerfolg. Auf der Bühne hagelte es Schimpfwörter und Obszönitäten. Zu guter Letzt wurde der Medienstar in Gestalt einer von Blut triefenden, rohen Leber auf der Bühne verzehrt. Das war zuviel. Die Militärzensoren reagierten mit einem abgrundtiefen Ressentiment<sup>27</sup>. Chico Buarque bestieg das nächste Flugzeug nach Italien und verbrachte fünfzehn Monate in Europa. Nach seiner Rückkehr setzte ab 1970 ein zähes Ringen mit der Zensur ein: Drei seiner Lieder wurden ganz verboten. Chico Buarque

---

<sup>22</sup> Ebenda (vgl. Anm. 21), S. 94.

<sup>23</sup> Adélia Bezerra de Meneses, *Desenho Mágico. Poesia e política em Chico Buarque*. Hucitec, São Paulo, 1982, S. 22.

<sup>24</sup> Chico Buarque de Hollanda, Chico Buarque. *Letra e música*. Companhia das Letras, São Paulo 1989, Band 1, S. 48.

<sup>25</sup> Edelcio Mostaçõ, *Teatro e política. Arena, Oficina e Opinião*. Proposta Editorial, São Paulo 1982, S. 112-118.

<sup>26</sup> Selma Suely Teixeira, *Análise da dramaturgia [sic] de Chico Buarque de Hollanda*, in: *Estudos Brasileiros* 7 (1981) Nr. 12, S. 37-68.

<sup>27</sup> Zuenir Ventura, 1968. *O ano que não terminou*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1988, S. 90ff.

betrat die Arena der Politik, seine Kompositionen wurden als politische Botschaft gelesen, ohne daß er sich zum Protestsänger hätte stempeln lassen. Die Unterdrückung wurde zum integrierenden Bestandteil seiner Texte und seiner Musik. Der Dichter, von der Zensur verfolgt, verschrieb sich der Sprache zwischen den Zeilen (*linguagem da fresta*<sup>28</sup>). Nur noch die Sprache der Unterwelt, das Rotwelsch der Vorstadt, erlaubten ihm, seine Botschaft zu vermitteln. Die soziale Randstellung des verfolgten Dichters kam derjenigen des verfolgten Gauners nahe, ohne sich mit ihm zu identifizieren. Chico Buarque besang in *O que será*<sup>29</sup> den Zug der Krüppel, die Wallfahrt der Zukurzgekommenen, der Unglücklichen, die vom Regime an den Rand und in den Untergrund getriebenen Existenzen.

1973 erreichte die Konfrontation zwischen Chico Buarque und dem Regime seinen Höhepunkt<sup>30</sup>: Bei der Show *Phono 73* wollten die Zensoren um jeden Preis verhindern, daß das verbotene Lied *Cálice* — gleichzeitig bitterer Kelch und Schweigegebot (*Cale-se*) — öffentlich vorgetragen wurde. Als Chico Buarque das Lied dennoch anstimmte, wurden nach und nach alle Mikrophone gekappt. Das Regime erreichte zwar, was es wollte. Aber das Schweigegebot (*Cale-se*) wurde vor den Augen der dreitausend Zuschauer wie eine Abschiedssymphonie inszeniert.

Diese Kommunikationslosigkeit unter der Bleikappe der Repression und die Isolation des Dichters finden ihren Niederschlag in zahlreichen Bildern und Metaphern, die sich im Roman *Der Gejagte* wiederfinden: der geschlossene Mund, die rohe Gewalt, das im Hals erstickte Wort, Menschen, die beim Sprechen zu Boden schauen, die abgewürgte Lebensfreude<sup>31</sup>.

Damals, unter der Diktatur, versuchte Chico Buarque trotz aller Hindernisse einen Ausweg aus der Sackgasse seiner eigenen, von Schweigen und Erstickung bedrohten dichterischen Existenz zu finden. Im Lied *Cara a cara* (Von Angesicht zu Angesicht)<sup>32</sup> besingt er einen Menschen, der seine eigene emotionelle Misere nicht sehen will und durch frenetische Aktivität die innere Leere und Todesangst zu kompensieren sucht. Es ist das Bild des Protagonisten im Roman *Der Gejagte*.

Es kommt das Karussell, *Roda-Viva*, das Rad der Fortuna, und fegt das persönliche Schicksal mit seinen Wünschen und Sehnsüchten hinweg. Zu diesem Symbol verdichtet sich

---

<sup>28</sup> Adélia Bezerra de Meneses, *Desenho Mágico. Poesia e política em Chico Buarque*. Hucitec, São Paulo, 1982, S. 39.

<sup>29</sup> Klaus Schreiner, *Música Popular Brasileira. Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*. Darmstadt 1985, S. 236f.

<sup>30</sup> Chico Buarque de Hollanda, *Seleção de textos*. Ed. Adélia Bezerra de Meneses Bolle. Abril Educacional, São Paulo, 1980, S. 7.

<sup>31</sup> Adélia Bezerra de Meneses, *Desenho Mágico. Poesia e política em Chico Buarque*. Hucitec, São Paulo, 1982, S. 76f.

<sup>32</sup> Ebenda (vgl. Anm. 21), S. 90-93.

das existentielle Drama der Fremdbestimmung, das Gefühl, in einem sinnentleerten Universum zu leben, in einer Stadt, in der persönliche Beziehungen verkümmern, Gefühle zu Büchsenware und Gedichte zu nutzlosem Plunder werden.

### Stadt ohne Aura

"Das Haus meiner Schwester ist eine Glaspypamide, nur ohne Scheitelpunkt. Eine Stahlkonstruktion trägt die vier Flächen, die aus trapezförmigen Verbundglasscheiben bestehen (...). Die wenigen gemauerten Innenwände waren so konzipiert worden, daß man beim Betreten des Gartens durch das Haus auf den Ozean und die Inseln im Hintergrund sehen konnte" (12f.). So beginnt der Erzähler die Beschreibung der Luxusvilla, in der Schwester und Schwager wohnen, fügt aber gleich hinzu: "Später hat man allerdings, um die Räume kühler zu halten, überall weiße, schwarze, blaue, rote und gelbe Vorhänge angebracht und so den Horizont durch ein riesiges abstraktes Gemälde ersetzt". In der futuristischen Konstruktion streiten sich die Pyramide und der Ficus so lange um den knapper werdenden Platz, bis der Ficus schließlich weichen muß — eine abgründige Metapher über die Beziehung zwischen Mensch und Natur in Brasilien: "Ich bin seit jeher der Meinung, daß das preisgekrönte Bauwerk lieber in einer anderen Umgebung stehen würde" (12f.), kommentiert der Erzähler.

Die Architektur und die Stadt sind zentrale Metaphern im Roman. Die Moderne in Form der Glaspypamide erscheint völlig deplaziert, unvereinbar mit der Umgebung. Chico Buarque, der selbst drei Jahre Architektur studiert hat, versinnbildlicht in dieser Villa, der gekappten Pyramide, das Als Ob, das Unechte in der brasilianischen Gesellschaft nach 1964. Oscar Niemeyer, Architekt von Brasília, und seine Equipe junger, dynamischer Baumeister wollten eine Hauptstadt und ein Zentrum für *alle* Brasilianer bauen, Arme und Reiche, Weiße und Schwarze, Städter und Landbewohner. Von diesem utopischen Projekt blieben nach 1964 nur noch die Steine und die Erinnerung. Als Ersatz mußten weiterhin Häuschen fürs bürgerliche Eheglück der reichen Oberschicht entworfen werden — Anti-Klimax und Ernüchterung nach der Euphorie des Neubeginns<sup>33</sup>. Die kühnen Linien und Visionen des Aufbruchs verkamen zur Selbstdarstellung einer Elite, die "modern" sein wollte. Die Architekten überdehnten und strapazierten die vorhandenen Räume bis zum äußersten, überluden die Häuser mit Experimenten, Lichteffekten und hängenden Gärten, die für ein ganzes Utopia ausgereicht hätten, hier aber in eine hinter Stacheldraht abgeschottete Villa verpackt wurden. Das Ghetto der Reichen stellte sich selbst als Fragezeichen in eine Landschaft, in die es nicht hineinpaßte. Die Experimente der Baumeister schufen eine

---

<sup>33</sup> Roberto Schwarz, *Cultura e política, 1964-1969*, in: *O pai de família e outros estudos* (Coleção Literatura e teoria literária, 27). Paz e Terra, Rio de Janeiro 1978, S. 78ff.

prekäre, von zahlreichen Sicherheitsmaßnahmen abgeschirmte Insel, die dennoch verletzlich blieb<sup>34</sup>. Die einzige, die die Brüchigkeit des Hauses wahrzunehmen vermag, ist die halbverrückte Tochter: "Sie streckt mir die Arme entgegen, als wollte sie auf meinen Schoß, aber plötzlich verwandelt sie ihre Hände in Pistolen, geht auf mich los und bohrt sie mir fast in die Augen. Anschließend bricht sie in unkindliches, keckerndes, gutturales Lachen aus (...). Das Kindermädchen kommt und bringt die Kleine hinaus" (16).

Das brasilianische Haus ist an und für sich schon ein surreales Gemeinwesen. Unter dem selben Dach leben mitten in der modernen Großstadt Herrenhaus und Sklavenhütte<sup>35</sup>, der bürgerliche Salon und die winzige Dienstbotenkammer zusammen. In der futuristischen Villa im Roman kommt es zu absurden Situationen: Der Ich-Erzähler, in schlechten Schuhen und unrasiert, wird vom Butler durch die Garage ins Haus geführt, da weder die Eingangstür noch der Lieferanteneingang für diesen Besucher vorgesehen sind (13): "Zuckenden Zeichen des Putztuches gehorchend, gehe ich um die Autos in der durchsichtigen Garage herum (...) und lande in einer Art ungewöhnlich hohem Wohnzimmer (...) in dem ich noch nie jemanden habe sitzen sehen". Das Haus ist eine raffinierte Hülle für eine existentielle Leere, ein zum Stil erhobener Nihilismus. Die Moderne an der Peripherie wirkt genauso absurd wie im 19. Jahrhundert die mittelalterlichen Schlösser in der argentinischen Pampa. Sie kaschieren nur mühsam Kommunikationslosigkeit und Gefühlskälte, die sich im Wahnsinn der Tochter und in Ausbrüchen schrankenloser Gewalt äußern.

Walter Benjamin hat in seinem Essay über Charles Baudelaire<sup>36</sup> den Spaziergang des Dichters durch das Paris des 19. Jahrhunderts als einen Verlust der Aura beschrieben. Der Schriftsteller geht auf den Markt, bestaunt das Panorama und betritt eine der eleganten Passagen, in denen die teuersten Waren zum Verkauf feilgeboten werden. Ihn überkommt dabei eine Art Rauschzustand, dem er sich überläßt. Der Flaneur wird damit der Ware vergleichbar, die vom Strom der Kunden umbraust wird. Die Betrachtungen Walter Benjamins gipfeln in der Frage, was die teuren Waren in den glitzernden Galerien wohl dem armen Schlucker zumurmeln würden, der an den Auslagen vorbeikommt. In ihn fühlen sie sich nicht ein, sie wollen nichts von ihm wissen. Das Ergebnis dieser Konfrontation des mittellosen Kunden mit der Wareseele der Luxusgüter ist eine völlige Isolierung des

---

<sup>34</sup> José Carlos de Vasconcelos, Chico Buarque: "Para escrever este livro saí para dentro de um quarto escuro", in: *Jornal de letras, artes e idéias* 11 (1991) Nr. 489, S. 8ff.

<sup>35</sup> Gilberto Freyre, *Herrenhaus und Sklavenhütte*. Deutsch von Ludwig Graf von Schönfeldt. (dtv, 4554). München 1990.

<sup>36</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Hrsg. Rolf Tiedemann. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 47). Frankfurt/M. 1974, S. 33-42, 53-56.

Individuums, eine Fixierung auf seine Privatinteressen, das vom Flaneur nur scheinbar durchbrochen wird<sup>37</sup>.

Genau dies widerfährt dem Ich-Erzähler, dem *Gejagten*, in Chico Buarques Roman vor der Glasscheibe der Boutique — Zollamt genannt —, in der seine Ex-Frau arbeitet. Das trennende Glas, das den Schall abfängt und die Blicke durchläßt, ist die Schwelle zwischen Arm und Reich (34; 112f.): "Die Kleider sind ziemlich achtlos über die Boutique verstreut, nicht, um vorzutäuschen, daß sie billig sind, sondern um klarzumachen, daß sie nicht so ohne weiteres verkauft werden (...). Meine Ex-Frau sitzt auf dem Teppichboden, mit dem Rücken zur Auslage, und drapiert die Kleidungsstücke. Sie breitet die Arme aus, zieht mit spitzen Fingern einen Seidenschal straff und wirft ihn in die Luft. Der Schal landet in der Form eines Schmetterlings (...). Plötzlich gibt es einen Knall. Die Boutiquebesitzerin stößt einen Schrei aus, die Kundin wankt hin und her (...) und meine Ex-Frau läuft zum roten Telephon. Die Verbundglastür ist geborsten, fast zu Pulver zerfallen". Diese Szene steht am Ende einer sinnlosen Pilgerfahrt des Protagonisten durch eine leere Stadt, auf der Suche nach einer verlorenen Identität, die er nicht wiederfinden kann. Wie Baudelaire ist er ein tagtäglich zur hauptstädtischen Existenz Verdammter, dessen einziger Trost der Anblick des Meeres ist.

In Rio de Janeiro, in diesem zeitlosen Heute, hat die Stadt ihre Aura verloren, die Aura der Moderne. Die kühnen Visionen von einst wirken veraltet, lächerlich, aus ihrem Bezugsrahmen herausgerissen. Die Bauwerke, die die Moderne hätten verkörpern sollen, sind deplaziert. Der Aufbruch in eine bessere Zukunft hat nicht stattgefunden. So sind die futuristischen Villen und prächtigen Boulevards nicht primär Zeugen eines historischen Fortschritts, sondern Mahnmal einer ausgeträumten Illusion der Moderne. Nach einer Odyssee durch die postmoderne Stadt strandet der Erzähler vor einer Säule mit Zigarettenwerbung und einer kaputten Digitaluhr.

### **Soziale Apartheid und ein Fetzen Paradies**

Wer ist der Gejagte? fragt sich der portugiesische Schriftsteller José Cardoso Pires<sup>38</sup> in seinem Essay über den Roman von Chico Buarque: "Es ist jene Gestalt, die durch eine sklerotische Welt geistert, eine Welt, die sich resigniert dem Fatalismus hingibt, denn Unsicherheit und Verbrechen sind allgegenwärtig. Drogen und Fluchtmechanismen, Hehlerei und Verrat sind das tägliche Brot dieser Gesellschaft, die sich vor dem eigenen Spiegelbild fürchtet (...). In diesem Buch wird die Hölle mit Versatzstücken des Paradieses gezeichnet

---

<sup>37</sup> Adélia Bezerra de Meneses, "Del Eros politizado a la polis erotizada", in: *Escritura 14* (1989) Nr. 28, S. 374-383.

<sup>38</sup> José Cardoso Pires, "Uma peregrinação alucinada", in: *Jornal de Letras, artes e idéias* 11 (1991) Nr. 489, S. 9.

(...). Hinter allem steht Brasilien, steht Rio de Janeiro, das auf den ersten Blick wie die Kulisse einer Fernsehromanze aussieht, jedoch von den Augen des Betrachters alsbald wie eine Terrorszene explodiert. Und ein schrecklicher Kälteschauer fegt über die Wohnstatt der Menschen hinweg, die sich hier zusammenballen: Bündnisse und Konflikte, Liebe und Haß werden mit der eisigen Hoffnungslosigkeit des sozialen Fatalismus hingenommen".

Die Irrfahrt des Besessenen, Chico Buarques anonymem Gejagten, endet, wie sie enden mußte — mit dem Tod durch das Messer, im ehemaligen Paradies, dem *sítio*, dem Landhaus in den Bergen, auf dem der Erzähler die glücklichste Zeit seiner Jugend verbracht hat. Es ist eine Insel im Nichts, über der eine rachsüchtige Sonne aufgestiegen ist.

Gewalt beherrscht diese Welt — die Gewalt der Besitzenden, die Gewalt der Besitzlosen. Ihr einziges Bindeglied ist das Geld, dem sie alle verfallen sind. Für die, die es nicht schaffen, in den Genuß von Mammon und Status zu kommen, bleibt der Zug der Krüppel, die Wallfahrt der Ausgestoßenen, hier die Tagelöhner der Marihuana-Plantage, die den ehemaligen Landsitz bevölkern. Es ist ein zerlumptes Heer, mager und kraftlos, voller Mißbildungen (93): "Guckt mal die E. T.s", rufen die Kinder und lachen. Barmherzigkeit gibt es nicht mehr in diesem Schattenreich der Kriminalität und des Verrats. Der Ich-Erzähler schleppt einen Koffer voll Marihuana quer durch die ganze Stadt wie ein Kreuz nach Golgatha. Schließlich fällt er ihm aus der Hand und poltert die Treppe hinunter. Um Barmherzigkeit fleht nur noch Pastor Azea, der Fernsehprediger, unten, in der Portiersloge, am Ende der Treppe.

Bis zum Ende dieses Jahrhunderts, so prophezeit der Ökonom Cristovam Buarque<sup>39</sup>, wird in Brasilien die soziale Apartheid vollendete Tatsache sein. Nur noch der Abfall wird Ober- und Unterschicht miteinander verbinden: Was die einen hinauswerfen, dient den anderen zum Leben. Schon jetzt seien Klimaanlage weniger dazu bestimmt, die Hitze fernzuhalten, als vielmehr Bettende, Arme und Kranke abzuwehren. Die brasilianische Gesellschaft — so Cristovam Buarque — steht vor einer Zerreißprobe: Das Zusammenleben zwischen Arm und Reich ist keine wirtschaftliche Notwendigkeit mehr, denn die Informatik macht die vielen Arbeitskräfte überflüssig. Das soziale Nebeneinander ist lästig, denn die Armen verursachen einen rapiden Städtezerfall. Zudem sind sie auch ein politisches Risiko: Die Massen der Ausgeschlossenen können sich nur noch durch Straßenüberfälle ein Auskommen sichern. Das 20. Jahrhundert endet mit einer fragwürdigen Erfolgsbilanz — der weitgehenden Verwirklichung der technischen und dem totalen Zusammenbruch der sozialen Utopien. Für Brasilien bedeutet dies Segregation, rigorose Trennung von Arm und Reich mit Hilfe der Architektur: "Diese Barrieren, diese Wachhäuser, diese Mauern, diese Architektur

---

<sup>39</sup> Cristovam Buarque, *O que é apartação social. O apartheid social no Brasil. (Primeiros passos, 278).* Brasiliense, São Paulo 1993, S. 22, 32, 39f.

der Wohnsiedlungen in Rio de Janeiro sind absolut nicht erfunden, das ist Wirklichkeit", so Chico Buarque in einem Interview<sup>40</sup>. "Es ist eine in sich geschlossene Welt der Apartheid, voll privater Sicherheitsagenten und dennoch verletzlich: Die Einbrecher dringen trotzdem ein".

Wo bleibt in einer solchen Welt der gesellschaftliche Standort des Schriftstellers? Die Antwort liefert eine an Michelangelo Antonioni erinnernde Tennisszene (117ff.): "Jetzt beginnt die Partie. Mein Schwager wirft den Ball mit einer Hand in die Luft, und mit der anderen schmettert er den Aufschlag, wobei er brüllt, als hätte er einen Schlag in die Magengrube bekommen (...). Ich steige auf den hochbeinigen grünen Schiedsrichterstuhl (...). Mein Blick bleibt an der Mauer hängen, ich höre den Ball auf dem Kunststoffbelag hin und her hüpfen, hin und her (...) die Stimme meines Schwagers klingt immer ferner, ich habe das Gefühl, schrittweise angehoben zu werden, als befände ich mich auf einem Kran". In Michelangelo Antonionis Film *Blow Up*<sup>41</sup> hatte der Protagonist, der exzentrische Modephotograph Thomas, noch die Funktion eines Chronisten. Er sollte die Wirklichkeit auf Zelluloid festhalten, die Stimmung im London der sechziger Jahre einfangen. Auch Thomas leidet unter Nihilismus und Kommunikationslosigkeit. Zum Schluß wird er jedoch in den pantomimisch ausgetragenen Tennismatch einbezogen: Er wirft den Ball übers Netz und nimmt teil an der Welt des Scheins. Die Wahrheit ergibt sich aus einer Synthese zwischen Fiktion und Realität. Bei Chico Buarque ist diese soziale Schiedsrichterrolle verlorengegangen. Was sagte noch der Clown in Shakespeares Stück *Was ihr wollt*<sup>42</sup>: "Ich bin eigentlich nicht Ihr Narr, sondern Ihr Wortverdrehler". Das ist die traditionelle Rolle des *malandro*. Schnorrer, Trickster, Faulpelz und Schlaukopf. Mário de Andrades Klassiker *Macunaíma* endet zwar auch mit dem Tod des Titelhelden, aber dieser geht ein in die Ewigkeit; er wird zum Großen Bären am Firmament. Hier ist diese Rolle ausgespielt. Der Trickster stirbt in einem klapprigen Bus mit aufgeschlitztem Bauch. Sein Tod — eine Art soziales Harakiri — löst nur Widerwillen und Ekel aus, als ob Sterben etwas Unanständiges wäre.

"Noch scheint die Sonne auf den Bergspitzen, und die Dunkelheit kriecht wie Öl an den Hängen hoch. Ich setze mich auf den Felsen, auf dem ich immer gesessen habe, als ich klein war (...). Dann saß ich die ganze Nacht allein da oben und lernte, daß die Nacht dem Tag überlegen ist und daß wenn es hell wird, nicht der Tag am Horizont anbricht, sondern die Nacht sich in den Talgrund zurückzieht. Gleich darauf fängt es an zu regnen und die

---

<sup>40</sup> José Carlos de Vasconcelos, Chico Buarque: "Para escrever este livro saí para dentro de um quarto escuro", in: *Jornal de letras, artes e idéias* 11 (1991) Nr. 489, S. 8ff.

<sup>41</sup> Urs Jaeggi, *Blow Up*. Regie: Michelangelo Antonioni, in: *Rheinischer Merkur* 9. 2. 1988.

<sup>42</sup> William Shakespeare, *Was ihr wollt*, in: *Gesammelte Werke* in drei Bänden. Hrsg. von Hans-Jürgen Meinerts. Gütersloh (1957), Bd. 1, S. 997 (III. Akt, 1. Szene).

Pflanzung steht in Flammen" (22, 142). Dies ist das Schlußbild, mit dem uns Chico Buarque am Ende seines Romans zurückläßt — ein brennendes Paradies und Golgatha in einem, Brasilien nach dem Kollaps der Moderne, ein Ort der Explosion.

\* \* \*

## Gewalt und Gefühle

*Rolf Dieckmann*  
Stern, 29 de setembro de 1994

*Trotz Fernsehen und Medienflut steigt die Lust am Erzählen. So viele eigenwillige Fabuliertalente wie gegenwärtig gab es schon lange nicht mehr. Es sind nicht mehr nur die großen Namen, die zählen. Erfolg haben immer mehr Newcomer oder Autoren aus literarisch wenig bekannten Regionen. So sind neben dem kolumbianischen Altmeister Gabriel García Márquez überraschend der Norweger Jostein Gaarder und der Däne Peter Hoeg zu Best-sellerautoren geworden — ebenso ambitionierte Romanciers wie Louis Begley und Paul Auster, die bis vor kurzem nur Eingeweihten bekannt waren. Nicht Konvention, sondern Neugier bestimmt wieder das Lesen.*

Wieder klingelt der unheimliche Gast an der Haustür. Der Mann in der Wohnung hat Angst: "Jetzt habe ich das deutliche Gefühl, daß er mich die ganze Zeit sieht".

Panik stellt sich ein. Der namenlose Erzähler flieht. Hinaus in eine namenlose Stadt, um einen Verfolger abzuschütteln, von dem er nicht weiß, wer er ist, was er will, und der nie wieder auftauchen wird. Hinaus in eine Welt, in der Gewalt und Verbrechen allgegenwärtig sind. Nur die Reichen können sich noch schützen, in hermetisch abgeschlossenen Wohnanlagen, durch scharfe Hunde und schießfreudige Wächter.

Autor dieser Endzeit-Szenen ist Chico Buarque, 50, in Rio de Janeiro geboren. Einer Stadt, die der beschriebenen nicht unähnlich ist.

Buarque ist ein in Brasilien populärer sozialkritischer Liedermacher. Sein Roman ist nicht nur eine düstere Parabel auf eine Erde, die unverdrossen am eigenen Untergang arbeitet, sondern an vielen Stellen auch eine bitterböse Grotteske. Sie erzählt, wie Menschen sich ihr Leben in einer solchen Welt der permanenten Bedrohung einzurichten versuchen.

Etwa durch Gleichgültigkeit. Im Bus merkt der Erzähler, daß sein Nachbar tot ist: "Vielleicht sollte ich schreien, weglaufen, den Bus anhalten lassen, aber hier stört sich keiner daran, daß neben mir ein Leichnam sitzt. Die Leute ... finden das normal".

In dieser ständig von Gewalt, Raub und Mord bedrohten Gesellschaft bildet sich das Talent, schnell abzuwägen, was ist und was sein könnte. Und manch einer wird dabei auch kaltschnäuzig oder paranoid.

Dazu paßt Buarques unemotionaler, stakkatohafter Erzählstil, der ständig zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Vermutung schwankt, den Leser absichtlich verwirrt und eine surreale Stimmung schafft. Die verkoksten Partys der Reichen, das von Kriminellen besetzte Landgut, die Suche nach einem alten Freund des Erzählers — nirgendwo kann man sicher sein, wo die Realität aufhört, wo Einbildung und Wahn beginnen. Das gilt auch für das gewaltsame Ende des Erzählers, das eigentlich keins ist. Er wird erstochen — fährt dann aber im Bus zu seiner Ex-Frau: "Wenn sie den leuchtendroten Fleck auf meinem Hemd sieht, verzieht sie vielleicht das Gesicht und läßt mich hinein".

\* \* \*

## Warum reden alle über Brasilien?

Detlef Diederichsen e Anne Seiler  
Prinz, setembro de 1994

*Sie haben die besten Fußballspieler (Bebeto), das leckerste Essen (Feijoada), die gefühlvollste Music (Gilberto Gil) und den besten Schreiber/Musiker z.Zt. (Chico Buarque)*

Der Mann ist ein Dichter und ein Musiker. Oder umgekehrt. Und er kennt sein Problem: "Der einzige Weg, international bekannt zu werden, führt über die USA", sagt Chico Buarque, und es klingt nur eine kleine Portion Resignation in seinen Worten mit. "Der Bossa Nova wurde weltberühmt, als *Girl From Ipanema* in den USA ein Hit wurde. Meiner Generation ist so ein Erfolg bisher nicht gelungen. Aber ich bin eigentlich auch ganz zufrieden mit meinem kleinen brasilianischen Markt". Natürlich untertreibt er maßlos: Seine regelmäßigen Konzerte in Paris ziehen jedesmal mehrere tausend Zuhörer an, in Italien hat er viele Fans, nicht anders ist es in Spanien, Portugal und den meisten lateinamerikanischen Ländern. Und doch: Keine seiner Platten wurde jemals in Deutschland veröffentlicht. In Brasilien dagegen verehrt man ihn wie einen Heiligen. Songs wie *A banda*, *Quem te viu, quem te vê*, *Cálice*, *O que será* oder *Meu caro amigo* kennt jedes Kind. Aber auch als Autor von Ballett und Theaterstücken, Musicals oder Filmen ist er so aktiv wie erfolgreich. Er ist mindestens so sehr ein Mann des Wortes wie der Töne.

Francisco "Chico" Buarque de Holanda stammt aus einer der angesehensten Intellektuellenfamilien Rio de Janeiros. Seine Kreativität entwickelte sich früh: "Soweit ich mich zurückerinnern kann, habe ich mir Dinge ausgedacht, Lieder, Geschichten, Designs,

imaginäre Städte. "Als Teenager ist er, wie ganz Brasilien, fasziniert von den Welthits des Bossa Nova. Mit dem Unterschied, daß seine ältere Schwester Miucha zum inneren Kreis von Rios Bossa-Elite gehört und später eine Zeit mit Bossa-Idol João Gilberto verheiratet ist. Durch Miucha bekommt der junge Chico Kontakt zu Komponisten und Sängern wie Carlos Lyra, Roberto Menescal und vor allem dem großen António [sic] Carlos Jobim, Autor von *Girl from Ipanema*, *Desafinado*, *Insensatez*, *Chega de saudade* und etlichen anderen Klassikern. Chicos erster brasilianischer Hit bleibt bis heute seine erfolgreichste Komposition: *A banda* (viele kennen die deutsche Version: "Zwei Apfelsinen im Haar..."). Mit 22 ist Chico ein Star. Sein Aufstieg fällt jedoch in eine Zeit politischen Umbruchs. So wie auf der ganzen Welt fordert auch Brasiliens Jugend Ende der 60er eine grundlegende Liberalisierung der Gesellschaft, was von den seit 1964 regierenden Militärs mit immer heftigeren Repressionen beantwortet wird. Chico Buarque beteiligt sich an Demonstrationen, bezieht auch in seinen Liedern offen Stellung. 1969 kommt es zur Eskalation: Viele bedeutende Intellektuelle werden verhaftet, andere müssen das Land verlassen, wie Chicos Kollegen Caetano Veloso und Gilberto Gil. Chico befindet sich zu diesem Zeitpunkt mit seine hochschwangeren Frau, der Schauspielerin Marieta Severo, in Italien, und ihm wird nahegelegt, besser gleich dortzubleiben. "Wir blieben schließlich zwei Jahre in Italien, und es war keine besonders gute Zeit für mich, weder persönlich noch musikalisch. "Zürück in Brasilien, präsentiert sich mit dem grimmigen, düsteren Meisterwerk *Construção* ein neuer Chico Buarque dem brasilianischen Publikum. Er ist entschlossen, den Kampf um politische Veränderung weiterzuführen, auch durch seine Musik. Er muß jedoch jeden Text zunächst von der Zensurbehörde absegnen lassen. Wenn ich zurückblicke und meine Texte aus den 70ern lese, verstehe ich manchmal selbst nicht mehr, was sie bedeuten", sagt Chico. "Durch die Zensur wurde ich gezwungen, eine barocke, allegorische Sprache zu benutzen. Die Zensoren waren nicht besonders intelligent, und so konnte man es immer wieder schaffen, Botschaften, die das Publikum verstand, an ihnen vorbeizuschmuggeln". "Bei mir war das anders, bei mir hat der Bossa Nova den Urknall ausgelöst. Du studierst Musik, du beschäftigst dich mit Dissonanzen, mit Harmonien und Disharmonien, und dann will dir jemand was über "Michelle ma belle" erzählen. Das war einfach viel simpler als das, womit wir uns beschäftigt haben. Ich betrachtete diese Musik eher als Rückschritt. Natürlich habe auch ich in den 70ern manche dieser Pop-Einflüsse in meine Musik übernommen, aber ich habe dem Ganzen nie eine große Wichtigkeit beigemessen".

Nicht nur wegen seiner Bodenständigkeit entspricht Chico Buarque kaum der Klischeevorstellung, die man gemeinhin von Intellektuellen hat. Mit seinem auch im nunmehr einundfünfzigsten Lebensjahr immer noch jungenhaften Äußeren wird er seinem Spitznamen bestens gerecht. Ansonsten ist er ein Genußmensch, raucht viel, spielt aber zum Ausgleich auf dem Platz, den er sich neben seinem Haus hat errichten lassen, regelmäßig Fußball.

1992 veröffentlichte Chico Buarque den Roman *Estorvo*. Ironischerweise ist es nun dieses Buch, das ihn auch nach Deutschland bringt, jenes Land, das seine Musik bisher völlig ignoriert hat. Als *Der Gejagte* kommt es in diesem Monat im Hanser Verlag heraus, zur Buchmesse im Oktober — Schwerpunktthema Brasilien — hat der Meister sogar sein persönliches Erscheinen angekündigt. Im Zuge dessen traut sich seine Plattenfirma sogar, seine grandiose neue Platte *Paratodos* hier herauszubringen. In *Der Gejagte* erleben wir einige Tage im Leben eines seltsamen, namenlosen Charakters. Anscheinend aus wohlhabender Familie stammend, verbringt er seine Tage in einem ziellosen, alptraumhaften Taumel aus Alkohol, Kleinkriminalität, Society-Parties und düsteren Erinnerungen. Jegliche Gefühle, Werte, Ziele scheinen in ihm abgetötet. Man fragt sich, ob es irgendwelche Gemeinsamkeiten zwischen diesen Wesen und Chico gibt. "Einige Leute glauben das", bestätigt er. "Vielleicht ist es dieses Gefühl, nicht dort hinzugehören, wo er lebt, diese Entfremdung — so empfinde ich auch manchmal. Schon als Kind verfiel ich gelegentlich in so eine träumerische Abwesenheit. Das ist auch heute noch ab und zu so". Durch seine Abstraktion, seine Universalität, hinter der die brasilianische Kulisse kaum noch zu erkennen ist, hat es *Der Gejagte* vielleicht leichter als Chicós Lieder, hierzulande auf Interesse zu stoßen. Im besten Fall gelingt es dem Buch, die Tür so weit aufzustoßen, daß die Musik wie von selbst mit hindurchströmt.

\* \* \*

**“...es gibt keine Tatsachen, es gibt nur Geschichten”**

*Knud von Harbou*  
BuchJournal, outono de 1994

*Annäherung an die brasilianische Literatur.*

Wie kann man sich überhaupt diesem Riesenland mit seinen 150 Millionen Einwohnern und seine Literatur nähren? In unseren Köpfen spuken die Klischees vom traumhaften Rio de Janeiro, Karneval, Samba und Sonne. Doch die Sprache der Literatur ist eine andere. Allenfalls an ihrer Oberfläche ist sie mit diesen Impressionen deckungsgleich und erst recht gilt dies nicht für die großen zeitgenössischen Romane.

In Europa gab es nie einen Trend zur brasilianischen Literatur, vergleichbar mit dem anhaltenden Interesse an den hispanischen Romanen. Zu "fremd" ist vielleicht die Prosa der nördlichen Regionen, Handlungen, die in dem Sertão, einem kargen, steppenartigen Buschgebiet spielen. Oder auch die dumpfe, träg ahndlungsarme Prosa von Autoren, die im Amazonasgebiet beheimatet sind. Näher liegen uns sicher Romane, die in den Metropolen

angesiedelt sind mit all ihren Zivilisationskrankheiten, wie wir sie in Europa ebensogut kennen. Immerhin: Fast alle brasilianischen Autoren der Jahrgänge nach 1945 wurden ins Deutsche übersetzt. Ein mutiges Unterfangen der Verlage, denn nur selten rechnen sich die Auflagen wegen ihrer hohen Übersetzungskosten. 10 000 verkaufte Exemplare gelten schon als Erfolg, darüberhinaus behaupten sich Autoren wie Jorge Amado, Rubem Fonseca und João Ubaldo Ribeiro.

Wie also sich Brasilian nähern? Als klassischer Einstieg gilt nach wie vor ob seiner zeitlos gültigen Betrachtungen Stefan Zweigs *Brasilien* aus dem Jahr 1941, geschrieben ein Jahr bevor er sich aus Verzweiflung über Krieg und Vertreibung aus Europa in Petropolis, einem kleinen Städtchen in den Bergen nördlich von Rio de Janeiro, das Leben nahm. Gleichsam als Soziologe nähert er sich tastend und einfühlsam Geschichte, Gesellschaft und Geographie. Zweig überwältigt seine Leser mit unnachahmlicher Liebenswürdigkeit, die so gut mit dem freundlichen, fröhlichen Menschentyps des Brasilianers korrespondiert.

Wer sich darüberhinaus vertiefen möchte in die Entstehung und Entwicklung der brasilianischen Gesellschaft, sollte die zwei Bände des bedeutenden Kulturanthropologen Gilberto Freyre studieren. Freyres Werk *Casa grande e senzala (Herrenhaus und Sklavenhütte)*, deutsche 1965) aus dem Jahr 1933 schildert, wie sich die westafrikanischen Negersklaven in Brasilien sowohl den ursprünglichen Indios als auch den portugiesischen Kolonisatoren gegenüber behaupten konnten. Nicht in ihnen, sondern in der Sklavenhaltergesellschaft sei die Unterentwicklung der brasilianischen Gesellschaft angelegt gewesen. Umgreifend schildert Freyre Integration und Einfluß der schwarzen Volkskultur auf den Kulturwandel Brasiliens und liefert damit eine wichtige Erklärung für die im groß und ganzen funktionierende, "ethnische Demokratie" Brasiliens, in der es weder Rassenhaß noch Rassenkampf gibt.

Auch der drei Jahre später erschienene Folgeband *Das Land in der Stadt* erwies sich als epochemachend. Freyre untersucht darin die Urbanisierung Brasiliens im 18. und 19. Jahrhundert. Das Interesse der Kolonialmacht Portugal wendet sich von den agrarischen Ressourcen hin zu den Bodenschätzen. Einher geht eine Re-Europäisierung, die anschaulich am Herrenhaus als Modell für die Beschreibung des Wandels der Kultur- und Lebensformen demonstriert wird.

Ergänzend kann man für die Entstehungsgeschichte Brasiliens die 1860 verfaßte und 1987 wiederaufgelegte *Geschichte Brasiliens* von Heinrich Handelsmann nach wie vor in die Hand nehmen und staunen, wie abschließend die deutsche Historiographie mit ihren Gegenständen verfuhr.

Bleiben wir bei den Klassikern. Nirgends erlangte in der brasilianischen Literaturgeschichte der Versuch einer Bestimmung nationaler Identität solche Bedeutung wie in dem romanhaften Essay Euclides da Cunhas *Krieg im Sertão* aus dem Jahre 1902, jetzt

erstmal bei Suhrkamp auf deutsch. *Os Sertões* ist, "ein Abenteuerroman, eine anthropologische Abhandlung und seine Lektion in Sachen Moral" (Vargas Llosa) vor dem Hintergrund einer religiös-separatistischen Bewegung im Hinterland von Bahia, die Kirche und Staat Ende letzten Jahrhunderts blutig unterdrückten. In diesem als "Bibel brasilianischer Identität" bezeichneten reportageartigen Roman werden die Geographie, historisch-soziale Determinanten des Konflikts und die dramatischen Schilderungen dieses Guerillakampf-Vorläufers in einer nach wie vor aktuellen Weise verschränkt. Der Aufstand als Konsequenz von Elend und Rückständigkeit des Sertões, in dem die Hälfte aller unter der Armutsgrenze lebenden Brasilianer auch heute noch ihr Leben fristen.

Dieser Roman hat die gesamte sogenannte regionalistische Literatur, d. h. besonders die Literatur des Nordostens Brasiliens bis hin zum Werk von João Guimarães Rosa beeinflusst. So gilt denn auch Rosas epischer Roman, *Grande sertão* aus dem Jahr 1956, die deutsche Übersetzung erfolgte 1964, als Inbegriff der Literatur der unzugänglichen Buschsteppen des Nordostens, in dem sich viel mehr an brasilianischer Geschichte abspielt, als beispielsweise im Süden. Der Held und gleichzeitige Ich-Erzähler des Romans lebt im Sertão, einst als Gesetzloser, ein Jagunço, und nun als ergrauter Fazendeiro. Er erzählt einem Besucher monologisch von seiner Jugend, dem Banditendasein, den Begegnungen mit Kopfgängern, Viehtreibern, Großgrundbesitzern. Thematisch ganz ähnlich, nur zu kurzen Erzählungen verdichtet, nennt Guimarães Rosa sein letztes Werk *Tutaméia*, was bedeuten soll Kleinigkeit, Geschwätz.

Das Motto, das João Ubaldo Ribeiro seinem wiederaufgelegten gewaltigen Roman *Brasilien, Brasilien* voranstellt: "Das Geheimnis der Wahrheit ist, es gibt keine Tatsache, es gibt nur Geschichten", gilt im Grunde für die gesamte brasilianische Literatur. Auch dieser Roman kreist um die Entstehung brasilianischer Identität. Der Bahianer Ribeiro durchmißt wie in einer Traumwelt aus Alltäglichkeiten die Geschichte seines Landes über Generationen hinweg. Buntschillernde Facetten, die in ihrer Widersprüchlichkeit so typisch und bestimmend für den Nationalcharakter Brasiliens sind. Ribeiro ist hierzulande bekannt geworden durch seinen *Sargento Getúlio* und seine hinreißenden Kolumnen über das Leben in Berlin kurz nach der Wende. Jetzt legt er mit *Das Lächeln der Eidechse* einen beklemmenden Roman vor, der gleichwohl seinen ihm eigenen Grundtenor voll sarkastischer Komik durchgängig beibehält. Thema ist die Gentechnologie: Wer entscheidet und in welchem Interesse, wie sich Leben entwickeln soll. Die Handlung spielt vor dem Hintergrund einer Kirche, die hilflos auf solche Fragen reagiert (Was soll man von einer richtig lächelnden Eidechse halten?), skrupellosen Politikern, Mächtigen, die nach ihrem Gutdünken bestimmen können und einer unkalkulierbaren Gentechnik.

Immer wieder drückt sich als Leitmotiv der Literatur die Suche nach der Identität unter wechselnden Bezugsrahmen aus. Ob es sich um Sérgio Buarque de Holanda [sic] (*Die*

*Wurzeln Brasiliens*), Maria Alice Barroso (*Sag mir seinen Namen, und ich töte ihn*), einen Roman über vier Generationen einer Sippe, Ana Miranda (*Höllengraub*), ein szenenreiches Tableau der bahianischen Kolonialgeschichte handelt oder um Antonio Callaco [sic] (*Quarup*), den Roman einer Selbstfindung anhand einer gescheiterten Indianermission im Xingugebiet, der für das heutige Brasilien, für seine gesellschaftlichen Widersprüchlichkeiten steht oder anders gesagt, den Menschen an der allgegenwärtigen Barriere Brasiliens, der Natur, sei es die Sierra oder der Urwald, scheitern läßt.

So der wiederaufgelegte Roman Oswaldo França Juniors (*Jorge, der Brasilianer*), einer abenteuerlichen Hindernisfahrt mit dem Lastwagen durchs Innere dieses Reiselandes, oder Callados *Expedition Montaigne*, worin ein Journalist auf einer Expedition durch das Amazonasgebiet die Indianerstämme zu einer Revolution gegen die Weißen aufrufen will.

Zuweilen wurde diese Literatur des "Regionalismus" abgegrenzt von der des "Universalismus". Probleme der Metroplien wie Vereinsamung, strukturelle Gewalt, Beziehungsstörungen sind weltweit zu finden. Zeugnis davon geben nicht nur preisgekrönte hochpolitische Romane der 70er Jahre (z. B. Ivan Ângelos *Das Fest*) oder Ignácio de Loyola Brandãos *Null*, beides Werke am Übergang von härtester Repression der Diktatur Medicis zur sich abzeichnenden Lockerung unter Diktator Seisel [sic]), sondern auch die Neuerscheinungen.

Etwa Lya Lufts Frauen- und Familiendrama *Die Frau auf der Klippe*, des populären Sängers Chico Buarque *Der Gejagte*, worin ein Mann gejagt wird, ohne zu wissen warum und der sich immer mehr in der Gewalt verstrickt. Oder auch Lygia Fagundes Telles' Roman *Nackte Stunden*, in dem eine alternde Schauspielerin inmitten des gigantischen São Paulo sich ihre eigenen Illusionen gegen eine triste Wirklichkeit schafft, ähnlich der Großstadtkrimi Caio Fernando Abreus *Was geschah mit Dulce Vega?*, des im deutschen Sprachraum als einziger auf Brasilien spezialisierten Verlages, der Edition diá in Berlin.

Beide für Brasilien so symptomatische Positionen, die Identitätsfindung wie auch die gesellschaftliche Auseinandersetzung verbindet der Anthropologe und Kultursoziologe Darcy Ribeiro mit seiner fingierten, "listig erlogenen" Autobiographie *Migo*. Das Leben erscheint darin als Maskenspiel: "Nichts wissen wir von uns selbst, und noch weniger von sonst jemandem. Wenn ich die Wirkung meiner Maske auf die anderen sehe, lache ich über sie. Die armen Teufel nehmen mich ernst und lieben mich oder hassen mich nach dem Anschein, den ich ihnen vorzeige".

Das Vexierspiel des Darcy Ribeiro scheint der Inbegriff des Verstehens der Brasilianer von sich selbst wie auch von der Umwelt zu sein.

\* \* \*

## Rio radikal

Peter Hetzel

Marie Claire (edição alemã), outubro de 1994

[Legenda:] Brasilianisches Allroundgenie: Chico Buarque

*Brasilien ist das Leitthema der 46. Frankfurter Buchmesse. Zu den spannendsten Autoren dieses Landes zählt das Multitalent Chico Buarque. In seinem Debütroman Der Gejagte nimmt er den Leser mit auf eine surreale Odyssee durch Rio — Mord und Juwelenraub inklusive*

Das Repertoire des 50jährigen Chico Buarque aus Rio de Janeiro ist vielseitig: Es reicht von Liebesliedern über Protestsongs bis hin zu folkloristischen Hits für den heißen Karneval seiner Heimatstadt. *Bye Bye, Brazil* [sic] dürfte hierzulande ebenso bekannt sein wie *A banda* das in 16 Sprachen übersetzt wurde und sogar zum Programm der Band of Irish Guards im Londoner Buckingham Palast gehört.

Nun legt Francisco (Chico) Buarque mit dem Roman *Der Gejagte* (Hanser Verlag) sein literarisches Debüt vor. In seinem Roman beschreibt er aus der Perspektive eines namenlosen Erzählers eine surreale Odyssee durch Rio. Wie menschliches Treibgut wird der Mann durch die unwirklich reale Stadt getrieben. Er geht zur Party seiner neureichen Schweter, stiehlt ihre Juwelen, besucht die alte Farm seiner Familie, die nun von Stadtguerilleros bewirtschaftet wird, um schließlich in einen Mord verwickelt zu werden. Die Straßen der Stadt scheinen von latenter Gewalt und Tod erfüllt. Während sich die kokainschnupfende High-Society in ihren gutbewachten Refugien sicher fühlt, regiert in den Favelas, den Elendsvierteln der Stadt, der Tod. So erobert sich der Erzähler und Antiheld eine neutrale Welt zwischen diesen beiden Polen, um aus der Distanz das morbide, jedoch stets auch liebevolle Porträt seiner Heimatstadt zu zeichnen. "Jeder, der Rio einmal besucht hat, wird die Plätze, Straßen und Häuser, selbst die Busse wiedererkennen. So beschreibe ich einen Teil meines Lebens, sagt Chico Buarque. Aber dennoch handelt es sich nicht um einen autobiographischen Roman. Buarque verzichtete bewußt auf alle Klischees, die Mitteleuropäer allzugern mit Brasilien verbinden. Der gejagte Mensch wird in diesem melancholischen Werk in eine Metropole hineinprojiziert, die ihre Lebenskraft aus dem eigenen Chaos und brutalen Extremen bezieht. Der französische *roman noir* dürfte bei dieser unterkühlt inszenierten Handlung Pate gestanden haben, und so stellen sich beim Lesen nicht heiße Samba-Rhythmen ein, sondern eher der brillante Sound eines Miles Davis.

Tatsächlich ist Chico Buarque die Quadratur des Kreises gelungen. Er schreibt realistisch und unnachamlich lakonisch, dennoch ist sein Roman auch von der Poesie des brasilianischen Alltags durchdrungen. Als Liedermacher hat er seit 1990 keinen Song mehr

komponiert. Diese selbstaufgelegte Enthaltensamkeit wird die Europatournee und seine neue CD *Paratados* [sic] beenden, die zur 46. Frankfurter Buchmesse erscheint. Anfang Oktober lautet das literarische Leitthema der weltgrößten Büchermesse: Brasilien. Dreißig Jahre lang ist es Chico Buarque gelungen, sein Leben als künstlerisches Gesamtkunstwerk zu komponieren. Er hat geschrieben und gesungen und Fußball gespielt. "Nun", so sagt er, "muß ich meine musikalischen Wurzeln wiederfinden. Ich habe mich zu lange von meinen Liedern entfernt".

\* \* \*

## Alptraum ohne Ort

Karin Zintz

Stuttgart, Stuttgart Nachrichten, 19 de setembro de 1994

Chico Buarque ist in seiner Heimat Brasilien so bekannt wie Bebeto, der Fußballer, oder Gilberto Gil, der Sänger. Und obwohl Buarque in ganz Lateinamerika vor allem als politisch engagierter Musiker und Liedermacher zum Star geworden ist, hält er nun als Autor Einzug in die deutsche Kulturszene. *Der Gejagte* [*Estorvo*] ist ein Roman, der Brasilien nicht als touristische Kulisse nutzt, sondern als namenloses Land zeigt, in dem Gewalt und Angst an jeder Straßenecke selbstverständlich sind.

Ein verfolgter Mann schildert in *Der Gejagte* seine Flucht. Warum er um sein Leben fürchtet, bleibt ebenso unklar wie die Identität der Verfolger. Wird er überhaupt wirklich gejagt? Oder lebt er nur in einem paranoiden Alptraum, ausgelöst durch Einsamkeit und die alltägliche rücksichtslose Brutalität seiner Umwelt? Abrupt läßt Chico Buarque seinen Ich-Erzähler in ein Inferno taumeln. Abgehackt, rhythmisch, fast rap-artig ist die Sprache. Die Flucht führt zu den abgeschirmten Villen der Superreichen oder zu einem verlassenem Sommersitz, der von zwielichtigen Typen belagert wird. Der Weg wird in Bussen bewältigt, von denen Kinder dumpf überrollt werden — niemand reagiert, es ist normal.

Der Gejagte selbst handelt scheinbar rational, um zu entkommen. Wie alle anderen Figuren hat er keinen Namen. Er hat eine Ex-Frau, einen Freund, den er seit Jahren nicht gesehen hat, eine Schwester in der High-Society, eine Mutter, die ihm die Tür nicht öffnet. Er beobachtet teilnahmslos das Geschehen, rettet seine Haut — ohne Klagen, ohne Erklärung.

Gerade durch diese Kaltblütigkeit in einer verzweiferten Situation, die Gewöhnung an den Untergang, fasziniert *Der Gejagte*. Chico Buarque, der in den 70er Jahren selbst von den brasilianischen Obristen verfolgt wurde und im Exil in Italien lebte, schildert abgestumpfte Menschen in einem Land ohne Zukunft. Und überzeugt mit seinem spannenden Thriller mehr

als durch das Moralisieren, mit dem andere Autoren ihre Protagonisten unter einer regellosen und egoistischen Welt leiden lassen.

*Chico Buarque: Der Gejagte. Roman. Hanser Verlag, München, 144 Seiten. 29,80 Mark.*

## Hecho tropical

Roberto Bravo

México, *Revista de libro*, janeiro de 1993

La casa de nuestro padre estaba llena de murciélagos/ pendientes, como luminarias, de las viejas vigas/ que sustentaban el tejado amenazado por las lluvias./ (Estos hijos nos chupan la sangre), suspiraba mi padre./ ¿Qué hombre tirará la primera piedra a ese mamífero/ que como él, se nutre de la vida de otros bichos (...) al morir, nuestro padre nos dejó (a mis ocho hermanos y a mí)/ su casa donde de noche llovía por las tejas rotas./ Levantamos la hipoteca y conservamos los murciélagos." Versos de Ledo Ivo que revelan una preocupación lacerante por lo que estaba sucediendo en Brasil. Esta tribulación por lo que ocurría en su patria la compartieron también João Cabral de Melo [sic], José Paulo Moreira de fonseca y Fernando Ferreira de Loanda quienes se pueden contar como los más destacados poetas de la generación que antecede a Chico Buarque y que junto con los modernistas de los treinta (Carlos Drummond de Andrade y Vinicius de Moraes: Chico rescata en sus caciones la ironía del primero y la emotividad de Vinicius) y un contexto cultural enriquecido por el cuestionamiento constante de la realidad social que prevaleció en los años sesentas y principios de los setentas, fueron las fuentes inmediatas de las letras de Buarque. Las actividades de su padre — historiador de filiación democrática — deben consignarse también como una influencia de peso, ya como intelectual prestigiado o como anfitrión de artistas y escritores.

"Mis obras corresponden al momento en que fueron escritas", contesta Chico Buarque en una entrevista de 1978 (*Ciertas palabras con Chico Buarque*, Testimonios, Video Consejo, CNCA) al referirse a su obra musical, canciones siempre comprometidas, llenas de una realidad amarga: ironía que se permitió aquél a quien golpearon en 1964 cuando los militares dieron cuartelazo en Brasil y él, estudiante de arquitectura, se involucraba en política universitaria. "Apesar de ti", "Hecho tropical", "Cáliz", obras maestras de la música popular brasileña, son testimonio de dignidad y solidaridad hacia un pueblo reprimido por el totalitarismo militar.

Francisco (Chico) Buarque es presentado ahora como autor de novelas: *Fazenda modelo*, primer volumen que no hemos leído, y *Estorbo*, que tiene apenas año y medio de haber sido publicada en portugués.

El protagonista de *Estorbo*, auténtico representante de lo que Buarque llama una clase media inmoral — la que trata de conservar una vida cómoda a cualquier costo — realiza un viaje hacia sí mismo a través de una pesadilla paranoide en donde despedido como marido por una esposa autosuficiente, sin trabajo (vive del dinero que le da una hermana casada con un potentado y de lo poco que obtiene de su madre anciana a la que restan mínimos vínculos

con la realidad y los hijos), huye de su perseguidor buscando refugio en una vila — herencia del padre — alejada de la ciudad. Al llegar a la residencia la encuentra ocupada por delincuentes que lo corren. Vuelve a la ciudad, busca a su esposa, de ésta logra desprecio y una maleta con ropa. Cargando la petaca va del departamento de la madre al de un amigo hasta llegar finalmente a la casa de su hermana a quien le roba joyas mientras ocurre una fiesta. Vuelve a la villa, los delincuentes lo golpean y le quitan las alhajas. Regresa a la casa de la hermana, quien en ese momento está de viaje. Su cuñado lo pone en manos de un jefe de policía que realiza la pesquisa por el robo, recupera las joyas, y ejecuta a los delincuentes dejando la casa de campo libre de ellos. Al final, en un delirio persecutorio el protagonista es interceptado y le clavan un cuchillo en el vientre. Herido, sube a un autobús con rumbo a la ciudad. Acomodado en su asiento piensa: "Llamaré a mi madre, necesito tumbarme en un rincón, tomar un baño, lavarme la cabeza. Cuando mi hermana llegue de viaje, de buen grado me adelantará seis meses del alquiler de un apartamento. Si mamá no lo coge [el teléfono], iré a casa de mi amigo; a él no le importará que me hospede allí hasta la vuelta de mi hermana. Si resultara que mi amigo ha muerto, llamaré a la puerta de mi ex-mujer (...) Puede que abra un poco la puerta y ponga firme el pie detrás. Pero cuando vea la mancha viva en mi camisa [por la herida], tal vez haga una mueca y me deje pasar."

Narrada en una alucinante primera persona del presente, la acción de la novela transcurre como la música de Chico: sin violentar la melodía, sin violentar el lenguaje, con ese tono de nostalgia por un futuro pleno que tienen sus canciones y un ritmo que en ningún momento abandona el suspenso logrado desde el principio. La novela es intensa en todas sus páginas; no obstante, la escena donde el protagonista se acerca al departamento en el que cree que vive su amigo y presencia la detención de un presunto asesino, el dolor expresado por la madre del sospechoso, las reflexiones del narrador, la crudeza con que se hacen los acercamientos a los personajes que intervienen, así como la visión del conjunto que se proporciona, hacen de ésta un momento sobresaliente del libro, comparable únicamente con las mejores escenas del cine italiano neorrealista.

Rubem Fonseca, quien ha planteado en sus textos la violencia inconsciente que está usando en Brasil la clase pudiente y el vandalismo de los delincuentes que ha producido la pobreza, es el antecedente narrativo inmediato de *Estorbo*. Buarque, sin embargo, usa como personaje entre estos dos niveles sociales a un ciudadano (así le llama) que no es lo uno ni lo otro, sino alguien incapaz de comprometer-se, de amar, y que enajenado por no perder su conveniencia; una especie de *españolito* de Antonio Machado que no tiene ayer ni futuro.

No obstante su fino, frío y dramático antecedente (no hemos encontrado mejores adjetivos para la obra de Fonseca) Buarque usa en *Estorbo* símbolos que estrechan a la novela con sus canciones. Una madre (patria) que perdió su instinto natural y no atiende el llamado de sus hijos; un padre (gobierno) ausente que deja en herencia una casa poblada de

delincuentes; un rico que se preocupa por divertirse (el narrador se burla de él al describir la casa que habita) y que quiere para sí la herencia porque últimamente no ha hecho buenos negocios; un policía al servicio de los acaudalados; el amigo que no se localiza es la crítica que cuestiona y encuentra valores en la riqueza artística, y un protagonista que como un mendigo busca asilo a través de la misericordia.

En la entrevista ya mencionada, al referirse a la música brasileña Vinicius de Moraes dijo que en el hermoso horizonte que es la música popular de su país la obra de Chico Buarque era una montaña. Después de leer *Estorbo* ubicamos a Francisco (Chico) Buarque al lado de Euclides de [sic] Cunha, Mario [sic] de Andrade, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade (como poeta y narrador), Jorge Amado (en sus aciertos), Clarice Lispector y Rubem Fonseca. Es decir, entre lo mejor de la literatura de nuestro continente.

\* \* \*

## **Brasil en sueño: una novela del cantautor brasileño Chico Buarque**

d

*Gilda Oswaldo Cruz*

Madri, *El observador: libros*, 25 de fevereiro de 1993

Entre las perplejidades suscitadas por la lectura de la novela de Chico Buarque, la primera viene motivada por su título. En una reciente entrevista el autor declaró que su pretensión en *Estorbo* era simplemente hacer un ejercicio de lenguaje, como si en literatura la opción por un lenguaje pudiera ser un acto inocente. De todos modos, en este libro, que no se parece a nada escrito anteriormente en Brasil, las imágenes, como en un sueño, permiten segundas, terceras y más lecturas, empezando por el título.

Roberto Schwarz, una de las cabezas pensantes más influyentes hoy en Brasil, crítico literario y estudioso de Machado de Assis, considera que el pesimismo existente en muchos de los intelectuales y artistas brasileños refleja la mala conciencia de una clase media atónita e impotente delante de la aguda cuestión social que hace siglos permanece sin solución en aquel país. Así pues, una de las posibles interpretaciones del título sería el malestar del protagonista narrador, un varón sin nombre de la clase media alta brasileña, y que no está a gusto en ningún sitio, ni solo en su piso, donde se siente observado y amenazado por un visitante desconocido, ni con sus familiares, ni con los marginados y bandidos con los que se realciona en el curso de una extraña peregrinación circular.

La escueta trama de la novela se resume en las peripecias de ese hombre que huye de su casa para escapar del imaginario perseguidor y vuelve a los lugares y a las personas que son el centro de su existencia. Primero su hermana, de quien depende material y emocionalmente,

y que vive en una especie de pirámide de cristal en una exclusiva urbanización fuertemente protegida por agentes armados. Luego su ex-mujer, con la que tiene un encuentro frustrante y de quien se venga, transformando el piso que antes compartieron en un charco inmundo. El narrador piensa visitar a su madre, una vieja señora inalcanzable, pero no lo logra. Ella contesta a sus llamadas de manera peculiar: descuelga el teléfono pero no habla. Y, por último, el viejo amigo de los tiempos de adolescencia, que quizá haya sido asesinado en circunstancias ambiguas por homosexual.

Un papel importante tiene en el relato la finca paradisiaca de su infancia, abandonada hace mucho tiempo por la familia del narrador y que se ha convertido en un antro siniestro en el que viven precariamente niños y niñas abandonados, cuidados por un viejo obscuro, listo y a su manera bondadoso, que parece haber estado allí desde siempre. En la finca vive acampada también una banda de criminales y traficantes de droga, además de una misteriosa raza de deformados que se dedican a plantar marihuana.

El antihéroe carioca — la acción ocurre tácitamente en Rio de Janeiro y sus alrededores — toca los distintos puntos de su trayectoria y narra lo que hace y ve. Éste es un relato de una cámara-ojo que participa en la acción. El ojo implacable, insomne y vigilante del narrador es el vínculo que permite mantener a lo largo del relato un mismo lenguaje, soberbiamente sostenido y controlado, y que proporciona unidad a la secuencia de segmentos aparentemente aislados.

El antihéroe que narra impasiblemente sus peripecias es un personaje tragicómico al estilo de Buster Keaton. Ha de transcurrir cierto tiempo para que el lector empiece a disfrutar de sus hallazgos en clave de puro humor negro. Finalmente el nuevo Ulises, en vez de volver experimentado y glorioso de su viaje iniciático, regresa herido por un cuchillazo en el pecho para seguir viviendo en la perturbación, el estupor, el torbelino de su patria desfigurada y de sus amores imposibles.

Según Flaubert, las ideas de un autor deben estar en su libro como Dios en la creación: presentes en todas partes, pero invisibles. Chico Buarque evidencia en su narración una total maestría en el tratamiento novelístico de sus ideas, que sólo se manifiestan a través de una lectura atenta. *Estorbo*, cual un diamante, es una piedra dura con múltiples facetas y como tal requiere esfuerzo y argucia por parte del lector. Éste, a su vez, se verá recompensado con el brillo singular emitido por ese texto económico, preciso, de gran riqueza poética e notable originalidad.

Lo que parece decirnos Chico Buarque es que en una sociedad enferma y moralmente ilegítima no hay inocentes. Todos están corrompidos y todos se sienten a la vez culpables y perseguidos, tanto los que disfrutaban de fiestas lujosas al borde de las piscinas, con whisky y *champagne* servidos por camareros de guantes blancos, como los niños explotados en la antigua finca por el viejo licencioso. Definitiva y más impactante que mil fotos resulta la

imagen instantánea en la finca de una niña con la melena rizada, semi-desnuda, vistiendo sólo una camiseta estampada con la foto de un diputado. En la novela de Buarque, sin embargo, a pesar de que las relaciones personales sean tan perversas, explotadoras y sin esperanza como las relaciones de clase, la ternura y la gracia siguen siendo posibles.

Si intentáramos identificar posibles precursores de *Estorbo* tendríamos que buscarlos en el campo de la poseía. Su estilo despojado, limpio de convenciones narrativas y fecundo en imágenes y originales metáforas nos remite a la trayectoria poética de su autor en cuanto compositor. Reconocemos, además de la influencia de Machado de Assis, la de Carlos Drummond de Andrade y Manuel Bandeira, poetas brasileños admirados por su vertiente humorística. Por otra parte, la visión del mundo de Chico Buarque parece haberse nutrido de otros sustentos además de los literarios. Si consideramos la extrema visualidad de su texto es fácil concluir que se ha formado en el cine, sin renegar de pasadas deudas con los tebeos. Otra fuente de influencia, además de la narrativa policíaca, parece ser el psicoanálisis, patente en el virtuosismo con que Chico Buarque crea situaciones de carácter onírico, y también en la sabia naturalidad con que sugiere el erotismo de los sentimientos del héroe por su hermana. Tampoco es posible ignorar en la visión lúcidamente emocionada, desencantada y profunda que tiene el autor de Brasil, la influencia de su padre, Sergio [sic] Buarque de Holanda, figura destacada de la sociología brasileña.

Para terminar no nos resistimos a citar una de las escenas más perturbadoras de la novela, en la cual el protagonista comete un incesto metafórico con su hermana, metiéndose en su vestidor para robarle las joyas... "rozo camisones, velos, vestidos, balances, mangas de seda. Aquel domingo un zapatero me llenó los ojos: botas, mocasines, escaarpines, cantidad de modelos de todos los colores... En un rincón hay un estante repleto de cajas que fui abriendo, encontrando más zapatos, aún vírgenes. Después abrí una caja redonda tipo sombrerera y dentro de ella había otra caja, también redonda, y de dentro salió otra, y otra más, como una muñeca rusa. Dentro de la última sombrerera encontré un bolso de ante color claro. Metí la mano y toqué las joyas de mi hermana.. había como una transpiración en aquellas piedras y mi mano captó en seguida su naturaleza".

\* \* \*

## **El derrumbe: la revelación de Chico Buarque como novelista**

*Ramón de España*  
Barcelona, *El país*, 21 de noviembre de 1992

Esta es la historia de un derrumbe general y de un derrumbe particular. El derrumbe general es el de un país (Brasil, aunque podría ser cualquier otro) en el que nada funciona, la justicia social es una entelequia en la que nadie piensa, todo el mundo va a la suya, ricos y pobres están enzarzados en una lucha sin cuartel y conceptos como solidaridad, humanidad o amor hace años que ha pasado a mejor vida. El derrumbe particular es el de un hombre perplejo ante lo que sucede a su alrededor, un hombre cuya existencia se parece más a una pesadilla etílica que a lo que solemos entender por una vida normal. Ambos derrumbes, íntimamente relacionados, constituyen la base de *Estorbo*, una novela dura, desesperanzada y de lectura nada gratificante que, curiosamente, se ha convertido en todo un "best seller" en su país de origen.

Semejante éxito resulta tan economiable como incomprensible. ¿Se trata de una muestra de lucidez por parte de los brasileños o de un acto de masoquismo? Uno se inclina por la primera opción, pues resulta esperanzador que un pueblo se desenganche de los culebrones para asomarse a un texto de esos que miran al horror de frente y dejan al lector con un inevitable mal sabor de boca. Su autor, Chico Buarque, no se ha tomado la molestia de dejar ni un resquicio de esperanza, y su texto ofrece una imagen bastante negra de la sociedad actual y los hombres que la sufren.

*Estorbo* transcurre durante unos pocos días en la vida de un tipo que está, moral y económicamente hablando, en las últimas. No se nos explican los motivos concretos de su situación y sólo se nos permite asistir a los paseos sin motivo ni destino de este hombre al que un buen día se le empezaron a torcer las cosas. Sabemos que su mujer le abandonó, que su madre está medio ida y se pasa el día leyendo revistas de modas, que su hermana es una burguesa a la que sablea de vez en cuando, que su familia tuvo en tiempos una hacienda que ahora es pasto de menesterosos y delincuentes. Ese es el escenario físico y humano por el que se mueve nuestro hombre, yendo de un sitio a otro, sin encontrar jamás algo parecido al consuelo o la redención.

El estilo narrativo de *Estorbo*, centrado en una primera persona obsesiva que pasa por encima de grandes conceptos y se concentra en detalles pequeños, resulta de una gran eficacia. Desde la primera página el lector se encuentra dentro de la mente carcomida del narrador y no puede hacer otra cosa que seguirle en su absurdo peregrinar. Aunque no se nos dice, todo parece indicar que ese narrador es un alcohólico para el que la realidad y la ficción cada vez son más difíciles de distinguir. La ciudad en la que vive tampoco puede echarle una mano al respecto, pues los acontecimientos que en ella suceden, y que nuestro hombre registra con su mirada perpleja, están teñidos de una irrealidad que los convierte en pesadillas.

*Estorbo* constituye, de hecho, una oblicua aproximación a los horrores de la existencia en una sociedad en constante descomposición. Chico Buarque podría haber optado por una

visión social y realista de las cosas, pero ha preferido afrontar el tema desde una perspectiva casi alucinatoria que convierte el texto en una excelente rareza de la literatura contemporánea en general y de la brasileña en particular. Su éxito me resulta incomprensible (es como si los maltratados habitantes de la India hubieran acudido en massa a ver *Salaam Bombay* en vez de seguir consumiendo sus alienantes películas musicales de amor y lujo), pero es un buen signo. Demuestra que la gente aún tiene ganas de leer historias sobre seres humanos, aunque no se le ofrezca alternativa alguna al panorama de horror y desolación moral que se le muestra.

\* \* \*

### ***Estorbo, Chico Buarque***

*Beatriz Hernanz*

Madri, *ABC literario*, 4 de dezembro de 1992

Toda vida humana es un movimiento en la penumbra. Es un gran insomnio, una indagación. La búsqueda para el protagonista de *Estorbo* es instintiva, pasiva, alucinatoria. Sólo tiene la posibilidad real de la verdadera desilusión. Toda la novela es el anochecer de su conciencia, nunca segura de lo que es, de lo que se supone que es: un estorbo. *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, muestra la visión desolada de un hombre en un México irreal y terrible. Chico Buarque también nos ofrece el vagabundeo de un ser descolgado en una ciudad brasileña real y alucinada. Al final, el sueño que promete lo posible se entromete en la propia vida e y delega en ella la solución.

Publicada en Brasil en el verano de 1991, *Estorbo* ha tenido una gran aceptación en su país, por lo que se ha traducido a otros diez idiomas. Chico Buarque es bien conocido por su actividad como cantante y compositor, así como por una labor de compromiso político con la realidad de su país: Brasil. Aunque esta no es su primera incursión en el mundo de la literatura — ha publicado con anterioridad otra novela, *Fazenda modelo* (1974), así como ha escrito cuatro obras de teatro, poemas y un libro para niños —, posiblemente para el lector español resulte sorprendente esta nueva faceta creativa.

Al recorrer las páginas de *Estorbo* encontramos la coherencia del músico comprometido políticamente, pues el trasfondo de la novela es, en líneas generales, una prolongación de esa conciencia de la realidad social de Brasil, que, por otro lado, también puede ser aplicable a la realidad de cualquier país.

Pero Chico Buarque no alecciona, no denuncia, no escribe una literatura "comprometida" al uso y desuso. Eso es lo que hace interesante la lectura de estas páginas.

Simplemente, nos muestra, a través de una parábola casi cinematográfica, pero llena de abstracción, una ciudad, mar de asfalto y seguro naufragio, su maraña social, unos personajes. Nada ni nadie tiene nombre, ni siquiera el narrador/protagonista.

Sólo la finca familiar, abandonada cinco años atrás, es "nombrada": Posto Brialuz. La cancela quedó abierta, y nadie vino a cerrarla. Ahora esa tierra está invadida por todo un submundo de marginales, de lumpen, de niños delincuentes. Visita el protagonista esa finca, reiteradamente, avanzando la acción, complicándola. También se repiten los demás escenarios en los que transcurre la narración: autobuses, calles, apartamentos, la mansión de su hermana, irónicamente descrita, y que a veces nos trae a la memoria *Un mundo para Julius*, de Brice Echenique.

Los personajes presentes en este relato no son seres individuales y concretos, son tipos, abstracciones, categorías: la madre, la hermana, el amigo, la ex mujer, en su mundo de referencias familiares. Lo mismo sucede con la galería de marginación y delincuencia, de brutalidad y muerte. Esa alucinación circular, como un infierno imaginado por Borges, dentro de una mente kafkiana, impregna la capacidad transgresora, picaresco-nihilista del narrador protagonista, desclasado y automarginado, acentuando el carácter simbólico, genérico y cerrado de la narración.

\* \* \*

## Un post existencialista que viene de Brasil

*Mariano Antolín Rato*

Madri, *El mundo*, 14 de noviembre de 1992

Además de en Italia, que fue donde se acuñó el término, hubo poetas a los que se llamó novísimos, al menos que yo sepa, en España y en Brasil. La diferencia de los novísimos brasileños con respecto a los europeos, es que fundamentalmente compusieron canciones, y las cantaron. Canciones sobre amores y desamores, y sobre la ruina y desgracias de su pueblo que, a veces, estaban llenas de connotaciones políticas, y que ya forman parte de lo mejor de la música popular brasileña de todos los tiempos. Entre ellos, destacan Caetano Veloso, sobre todo, y Chico Buarque.

Pues bien, Chico Buarque publicó el año pasado una novela que ahora se traduce en España con el título de *Estorbo*. No, que nadie espere encontrar en ella elementos parecidos a los de sus canciones, pues estamos ante una narración poco colorista, de escaso ritmo y con ningún cambio de tempo. Una novela sólida, seca, casi desgarrada, y un tanto

decepcionante, sobre todo después de su arranque en clave kafkiana que hace esperar momentos que no se llegan a producir.

Está narrada en primera persona por un individuo desarraigado, un tanto paranoico y maniático que, por algunos de los acontecimientos en que se ve mezclado, pertenece a una cierta alta burguesía brasileña de la que, por razones que no se especifican, se ha apartado. A raíz de la llamada a la puerta de su casa de un desconocido que le hace perder los estribos, este personaje inicia una fuga que le llevará, además de a las casas de algunos familiares suyos ricos, a un submundo donde padece unas cuantas vejaciones, aparentemente inmotivadas.

La referencia bastante inmediata de este personaje la constituyen — o eso me ha parecido — el Mersault de *Es extranjero*, o el Roquetín de *La náusea*. Claro que en tono muy menor y sin las connotaciones que los protagonistas de las novelas de Camus y de Sartre tenían en aquella Europa de después de la Segunda Guerra Mundial. En este libro permanecen algunas de sus características. La falta de motivación, por ejemplo, o el desengaño ante el mundo que les toca vivir, aparte del desapego con respecto a los propios sentimientos. Sobre todo, la ausencia de una solución posible a cualquier problema.

Sin embargo, eso queda diluido en un ambiente que, al menos para mí que no conozco directamente Brasil — sí su música, y bastante de su literatura — nunca llega a constituir un entramado visible o imaginable. Es posible que ciertas referencias muy concretas a lugares y personas contengan claves que se me escapan, y que el personaje representa algo muy reconocible en su país. La novela no llega a despegar nunca del todo. Hay atisbos, sin duda, momentos brillantes, pero el conjunto queda un tanto inerte. A la mitad del libro, uno tiene la impresión de que le están contando algo ya sabido por las páginas anteriores. Impresión que se confirma al llegar a un final que podría ser el comienzo.

## Fertile abyss of anarchy

Natasha Fairweather

Londres, *The Times*, 23 de janeiro de 1993

While critics carp at the paucity of talented new British writers, it may be some consolation to know that elsewhere in the world wonderful first novels are still being written. The gross social iniquities and political anarchy of Central and South America has proved to be a fruitful breeding ground for novelists in recent years. And two very promising new writers have just emerged from this tradition.

Francisco Goldman writes of his mixed race protagonist: "After all, he is half-Guatemalan... It can mean nothing or it can mean whatever he decides to make of it. This is the nature of the bicultural opportunity". Goldman should know. Of mixed Guatemalan and Jewish-American origin himself, he has dramatized the bicultural experience and successfully fused two literary heritages in this dense, lyrical and astonishingly accomplished first novel.

*The long night of white chickens* is part detective story, part love story. Largely written in the first person, it tells of Roger Graetz, an underachieving barman in New York who returns to Guatemala in the mid-Eighties at the height of the military's reign of terror to investigate the murder of his beloved Flor de Mayo. Flor, a Guatemalan Indian orphan, was sent to America to work as a maid for Roger's loveless family when he was still a child. Given an education by Roger's egalitarian father, Flor makes it to college and seems destined for greatness. But then she takes the perverse decision to return to Guatemala to run an orphanage.

One night somebody slits Flor's throat. And Roger, discovering a purpose in life for the first time, determines to find out whether there is any truth in the allegations that Flor has been illegally selling Indian babies — sometimes for spare anatomical parts — to the west.

By way or a meandering narrative, Guatemala is transformed from the "Empire of Beautiful Nostalgia", as Roger's aristocratic Guatemalan mother sentimentally recalls it, to a brutal but compelling land in which Indians are massacred as a nation of policy and paranoia or well-founded fear envelops everything. At times Roger's first-person narrative is addressed to Flor. At others the author writes in the third person or speaks directly to the reader, as the story shifts forwards and backwards chronologically. Economical, condensed passages full of suspense are interspersed with slow, digressive, impressionistic sections. So that when Roger's investigation into Flor's murder ends inconclusively it doesn't seem to matter.

I do not know whether English is Francisco Goldman's first language, but the writing combines a precise, sometimes stilted, form of expression which recalls Joseph Conrad, with a striking lyricism and humour. "Then the uproar of the morning's first mufflerless buses, and

ambulant street vendors crying out like professional mourners "Avogaaaados" — as if every avocado in Guatemala died yesterday". This is a remarkable début".

By contrast, *Turbulence*[*Estorvo*], Chico Buarque's first novel, is both a smaller scale and less conventional undertaking, although it is not entirely fair to compare the two, since *Turbulence* is published here in translation. Buarque is a well-known singer, song maker and general avant-garde cultural activist in his native Brazil. He has now turned his talents to novel writing.

Written in the first person with a faceless, nameless, aimless narrator, *Turbulence* is set in an anonymous city, probably Rio. Our protagonist is suffering from a severe sense of dislocation. He has abandoned the privileged class of his birth (...) for a life among the underclasses of the street. With no visible means of support, he drifts between financially indulgent relatives and crime, between the confusion of sobriety and the relative clarity which comes with drink.

The protagonist's casual theft of his sister's jewelry during the course of one of her parties — a gesture swift like a reflex: "An act so silent and obscure that not even I witness it" — has repercussions. When the greatest fear of the Third World rich is faced with an armed robbery by the enraged and dispossessed, his sister looks for her jewels. Unable to find them she is hideously tortured. But our increasingly alienated protagonist is unable to respond.

Without being overtly political, Buarque subtly makes his point about social iniquity. The staccato quality of the prose, in which short sentences are piled on top of one another sometimes as non sequiturs, effectively conveys the disorientation of a society poised on the abyss of anarchy.

\* \* \*

## Speaking Desperanto

Gerald Howard

Nova Iorque, *New York Times Books Review*, 5 de maio de 1993

Those of us who are overread and undertraveled console ourselves against our stationary condition with the notion that the books we read offer privileged vistas into the inner lives of countries and cultures we may never visit. *Turbulence* [*Estorvo*] an intense, mordant and unnerving first novel by the popular Brazilian folk singer Chico Buarque, significantly rearranged this literary tourist's mental map of the Latin American soul, surely in the direction of accuracy. For instead of the lush, fantastic minds capes of magic realism, strewn with miracles and paradoxes and fevered sensuality, *Turbulence* offers a bracing

corrective: a vision of the spiritual death-in-life that awaits the citizens of every postindustrial society, north or south, and of the ongoing, low-grade apocalypse that is the social terrain of the postmodern city. It is not a nice place to visit, and there's a good chance you are already living there.

In literary terms, we've been here before many times: the country of alienation and affectlessness, the unreal city. Our unnamed narrator is a scion of the upper class, a dropout and *luftmensch* who subsists on handouts from his rich sister. He is set in motion by an early morning visit from a man he takes to be a private investigator — "Through the spy hole in reverse, he sees me as a concave man", the narrator observes, correctly intuiting his own hollowness.

What follows is a dreamlike and increasingly incongruous and violent walkabout in which the narrator functions as a human fault line between the two Brazils: the affluent class, decadent and edgy and ready to purchase all the "security" it can no longer feel; and the desperate denizens of the slums and the outlying shantytowns. Crime has become the sole language of communication between these two worlds.

Implied by little except coincidence and whim, he yo-yos between brittle parties at his sister's extravagant condominium, the luxury boutique of his estranged wife and the suburban farm of his childhood, now swarming with a frightening horde of migrant workers and menacing young thugs. The effect is rather like a split-screen showing of classic-period Antonioni (*L'avventura*, *The red desert*, *Blow-up*) on one side and Hector Babenco's *Pixote* on the other.

Like so many of the dissociated antiheroes of modern literature — Peter Handke's, for example, or Walker Percy's — Chico Buarque's narrator proves a precise and original observer of the world he sleepwalks through, even as his slip-sliding sense of time and memory becomes more acute. We glimpse just enough emotional wreckage left in his passive wake to lend him some novelistic ballast: a rueful abortion his wife has performed in revenge for his indifference to her pregnancy, and a lapsed friendship with a brilliant eccentric polymath who has encouraged his (unspecified) artistic pursuits.

His detachment, moreover, yields an oddly fresh angle of vision and many poetic coinages. His sister places a check by his plat "as if dealing a good card". Juxtaposed with a high-tech condo, a garden looks as if it "is studying architecture". An aging apartment is captured in the phrase "a dingy and honest building that has come to an agreement with time". Such gems of description and an appealing overall tone of laconic bemusement — both much to the credit of the translator, Peter Bush — keep *Turbulence* well away from the vicinity of existentialist cliché and nihilism-by-numbers.

But the death of God is in the details, and these startle by their dismaying familiarity. A boy with a shaven head is lost in the digital violence of a video game while his younger sister disappears into the space of her Walkman. One pack of threatening adolescents on red motorbikes surrounds a house; another pack, of television journalists, swarms about the scene of a murder like a plague of locusts. Everywhere can be seen the totems of surveillance and security: the checkpoint, the television monitor, the walky-talky, the semiautomatic. The technological intrusion and illusion with which the citizens of our era seek safety and entertainment (while virtually guaranteeing isolation and anomie) is now planetary. So much for magic realism.

*Turbulence* does have a plot, albeit one assembled serendipitously. As the peripatetic narrator says, "A man without commitments carrying a suitcase is wadded to the fate on his suitcase". With a flip nonchalance, he absconds with a cache of valuable jewelry from his sister's closet. He exchanges it for a suitcase full of marijuana with the thugs squatting on his family's farm. His attempts to dispose of the suitcase eventuate in some Buster Keaton-esque misadventures, while his exchange of the jewelry leads in some direct (if murkily connected) way to the rape of his sister and the terrorizing of his brother-in-law in the kind of vicious, thank-God-that-wasn't-us incident that dots the evening news. This climaxes in the book's only misstep, a violent denouement, complete with a trandily dressed chief of police with a ponytail, that has too much of the arty ellipticity and synthetic "atmosphere" of a *Miami Vice* episode for aesthetic comfort.

This does not diminish *Turbulence's* disturbing effect on the reader or negate its sober social and spiritual implications. Early in the book, the narrator says that his friend had, among his many projects, "invented ... a language called Desperanto" — a brilliant and telling pun. Esperanto, of course, was a wholly invented language of the early 20th Century, meant to serve as the lingua franca of a unified planet at peace. *Turbulence* testifies unmistakably to a world growing even more unified, all right, but in its worst rather than best aspects.

As the landscape of our civilization darkens, Desperanto may well become our international literary tongue.

## Come Ulisse ma in sogno

Mario Baudino

Roma, *La stampa*, 14 de maio de 1992

Un uomo, sospeso tra Ulisse e Nessuno, vagola senza scopo per una città che potrebbe essere Rio de Janeiro. Sta fuggendo, un ospite misterioso che ha suonato alla sua porta lo ha spaventato o appena inquietato, lo ha costretto a muovere i primi passi in un'Odissea di sogno, senza fine né possibilità di risveglio. È la trama di *Disturbo*, il romanzo di Chico Buarque de Hollanda [sic] che Mondadori sta mandando in libreria in questi giorni.

Il musicista posa la chitarra e si siede al computer, ma il suo libro conserva nella scansione una musica inconfondibile. Undici capitoli, come undici lunghe cantate, segnano altrettanti incontri o episodi nella città sterminata e miserabile, dove anche la ricchezza e il lusso sembrano portare i segni della decomposizione. Ci sono le favelas, i bambini abbandonati e feroci, i malavitosi e i ladruncoli, gli assassini e i popolani che fanno la loro recita davanti alle telecamere, il traffico convulso, le case cadenti, la televisione dovunque.

Chico Buarque sceglie in modo esplicito il modello del viaggio odisseo nella città, paga il suo tributo all'*Ulisse* de Joyce, ma anche ne sottolinea gli aspetti di "discesa agli inferi": e la sua Rio de Janeiro è un inferno davvero, almeno nel senso di ciò che sta sotto e va rivelato, liberando dallo schermo superficiale che traveste e nasconde. Per questo il viaggiatore descrive la sua esperienza come quella dei sogni: i personaggi appaiono e svaniscono, mutano le loro forme, agiscono in modo paradossale e simbolico anche se conservano tutta la loro carica di realtà.

Buarque ama il linguaggio parlato, le battute fulminanti o vagamente da cabaret. "Non conosco molta gente in giacca e cravatta, e tanto meno con i capelli lunghi sulle spalle", esordisce, quasi a presentare il suo personaggio di ironico sradicato. E dissemina il libro di aforismi che paiono presi dalle sue canzoni. Come questo: "Le poche persone che sopportano la poesia non sopportano il francese"

\* \* \*

## Fuochi fatui a Rio

Irene Bignardi

Roma, *La Repubblica*, 1 de julho de 1992

*Chico Buarque de Hollanda [sic], idolo della canzone brasiliana, racconta in un romanzo la condizione del suo paese*

Per chi non conoscesse il passato di Francisco "Chico" Buarque de Hollanda — per chi lo ricordasse solo come uno dei nomi della "música contro" degli anni della dittatura militare in Brasile o per chi si affidasse ciecamente al breve profilo biografico riportato dalla quarta copertina — il suo romanzo che viene pubblicato in questi giorni da Mondadori potrebbe sembrare una delle tante operazioni editoriali furbe.

Come i manuali di aerobica affidati alla diva non più sulla cresta dell'onda o il libro di cucina dell'ex arbitro di calcio. Nonostante il passato e il presente spettacolare di Chico Buarque, idolo della canzone brasiliana, premiato da innumerevoli dischi di platino e d'oro, autore di canzoni celeberrime e amatissime, cantante da grandi platee entusiaste e devote, le cose stanno molto diversamente.

*Disturbo* (pagg. 119, lire 28.000) è il libro di un personaggio — e di un ingegno — molto singolare, che con la cultura e la letteratura ha avuto sempre domestichezza, e che è stato un protagonista della vita culturale brasiliana di questi anni anche se nei modi e nei ruoli indefinibili, di confine e poco accademici, che contraddistinguono da sempre l'ambiente carioca. Suo padre, Sergio Buarque de Hollanda [sic], è stato uno dei nomi di punta del movimento modernista brasiliano ed è uno storico importante (e quando è stato inviato a Roma con un incarico universitario, Chico Buarque ragazzino ha avuto occasione di conoscere bene il nostro paese, dove è tornato poi spesso durante gli anni difficili della dittatura).

E accanto alle canzoni — da *Tanto amar a Rosa dos ventos* a *Que sera que sera* [sic] —, quelle canzoni che in codice ma non troppo hanno espresso la voglia di ribellione e di libertà di una generazione di cariocas, Chico Buarque nel corso degli anni ha prodotto tanto lavoro letterario da diventare persino oggetto di testi di laurea (quello in cui mi sono imbattuta per caso, trecento pagine, opera di una giovane produttrice di Telemontecarlo, Stefania Bucciarelli, si occupa esclusivamente del suo teatro).

Nel corso degli ultimi quindici anni, da quando in Brasile si profila un'apertura e le sue grandi tournée per un po' conoscono una battuta d'arresto, Chico ha scritto un romanzo, *Fazendo modelo*, una commedia teatrale, *Gota d'acqua* [sic], molta musica per film — da quella di *Dona flor e i suoi due mariti* a *Bye Bye Brasil*, la colonna sonora di un balletto, *O grande chico mistico* [sic], e, trascurando le cose minori, l'*Opera do Malandro*, una sua rivisitazione ambientata nel Brasile di Getulio Vargas della brechtiana *Opera da tre soldi* che è diventata poi anche un film diretto da Ruy Guerra.

Per dirla più esplicitamente: il risvolto di copertina di *Disturbo* (che è stato tradotto da Vittoria Martinetto con la collaborazione dello stesso Chico Buarque e di Lorenzo Mammi) non solo è laconico, ma accredita un errore: che il romanzo costituisca l'esordio di Chico Buarque nella narrativa.

Mentre basta aprire la prima pagina per capire che Chico è una vecchia volpe, che la scrittura — in forma di versi per le canzoni, di testi per il teatro, di racconto — è il suo territorio quanto la musica. Anche se, per la scrittura del suo romanzo, ha optato per un linguaggio molto meno accattivante di quello scelto per le sue canzoni, una prosa oggettiva, paratattica, ossessiva, ritmata in periodi brevi, tutta giocata al presente, tanto spoglia da essere a volte volutamente poco seducente.

*Disturbo* è la cronaca di una paranoia. La racconta in prima persona, con la precisione oggettiva e la capacità elencatoria dei folli, un narratore — protagonista di cui, a poco a poco, scopriremo che appartiene a una famiglia della grande borghesia carioca, che è stato sposato — e innamorato pazzo — di una moglie che no lo vuole più, che è pronto ad accettare tutto in maniera passiva, che non fa nulla per vivere, che forse non ha molta voglia di vivere ma che certo ha anche paura di morire e che soprattutto ha paura, una grandissima paura, della faccia che compare, deformata dall'occhio di pesce dello spioncino, dall'altra parte della porta che lo difende dagli incerti della vita a Rio de Janeiro.

In un breve e vorticoso giro di ore, di notti, di giorni, da quando, come un allarme, un misterioso visitatore suona il campanello che innesca la paranoia e il senso de persecuzione del protagonista a quando, con perfetta circolarità, ferito a morte questi si prepara a suonare ai campanelli della sua sparsa famiglia — la sorella ricca, la mamma agorafobica, l'ex moglie così imborghesita — per chiedere aiuto, Chico Buarque e il suo io narrante ci accompagnano attraverso Rio e dintorni secondo gli itinerari imprevedibili e strani che dettano la paura e la nostalgia. È un'odissea un po' picaresca un po' esistenziale — quattro giorni di fuga non si sa da chi, non si sa perché, o forse il perché è solo la profonda incapacità di adeguarsi alla umana condizione del Brasile di oggi, ai sogni sventuti all'arroganza dei ricchi, alla crudeltà degli irregolari, all'impotenza di chi pensa.

La casa di famiglia fuori città — il podere, come ci tiene a tradurre Chico Buarque — è occupata da una banda di squatters malavitosi. L'ex moglie con cui il protagonista ha diviso passione (fisica) e speranze (ideali) fa la commessa e in una boutique e lo tratta come un fratello un po' pazzo, ma non vuole più trovarselo attorno. La sorella miliardaria per matrimonio, attratta dal fratello in maniera quasi incestuosa, passivamente tollerante nei confronti delle sue follie, prima, durante un grande festone tra ricchi cafoni nella sua casa che assomiglia a una piramide di vetro, viene derubata da lui di tutti i gioielli di famiglia, poi finisce per esser vittima di un' avventura molto peggiore.

Nella follia nichilista [sic] di questa fuga, i gioielli saranno sventuti a una banda di spacciatori che li pagheranno con una valigia di marijuana, e la valigia di marijuana sarà trascinata in giro per la città finché finirà sparsa sul pianerottolo della casa di un amico. La madre non aprirà mai la porta e lui, il protagonista senza nome, si trascinerà — e ci trascina — attraverso il degrado metropolitano di quella che è — senza che mai venga detto — Rio de

Janeiro, tra violenze poliziesche e ricchezze spropositate, tra miserie e speranze infrante, tra fantasticherie e realismo, fino alla conclusione che, con la sua inutile crudeltà, con il retroterra di fredda disperazione del racconto, rimanda stranamente alla morte del console in *Sotto il vulcano*.

\* \* \*

## La novità letteraria della stagione

*Emanuelea Cardamone*

Roma, *Nostro verde*, 25 de maio de 1992

*Disturbo*, romanzo che ha segnato l'esordio letterario dello scrittore-musicista brasiliano Francisco Buarque è una delle novità più affascinanti ed insolite presentate dalla Mondadori al Salone del Libro '92 di Torino.

Tale romanzo, debuttò nella narrativa del Buarque che per altro aveva già conquistato in Italia grande popolarità nelle vesti di musicista, è stato il caso letterario della scorsa stagione ed ha riscosso grande successo in tutto il mondo grazie soprattutto alle indiscutibili doti di innovatività e di originalità della narrazione.

Il racconto si dipana lungo le fila di un allucinante viaggio del protagonista iniziato per fuggire da un misterioso quanto fantomatico interlocutore presentatosi davanti alla sua porta di casa. Costretto da una sorta di forza ossessiva ed indeterminata ad un vagabondaggio senza meta fra le macerie della città per sfuggire a nemici inesistenti, per raggiungere amici improbabili e lontani ai quali è unito soltanto da un vago ricordo e familiari coi quali non ha alcun legame affettivo né qualcosa in comune, il protagonista viene trascinato inconsapevolmente tra il sogno e la realtà in una girandola vorticoso di avventure surreali.

Capitano sempre per caso nel mezzo di una festa a casa della sorella le ruba quasi involontariamente i gioielli che poi venderà a degli spacciatori in cambio di una valigia piena di marijuana.

Questo itinerario alla contemporanea ricerca e non-ricerca di qualcosa di indeterminato e di persone che possiamo conoscere ed osservare soltanto mediante gli instantanei ed improvvisi flussi di memoria del protagonista è guidato dalla sua cieca volontà di sbarazzarsi della valigia, che tenterà di lasciare prima alla madre e poi all'amico misterioso.

Misteriosi comunque non solo i personaggi che gli ruotano intorno, ma anche lo stesso protagonista del quale non sappiamo né il nome né altro se non quel poco che lascia trasparire dai ricordi passati e dalla ossessiva e minuziosa descrizione di tutto ciò che fa, tutto

ciò che vede e tutto ciò che pensa: sarà forse perché persino lui non sa chi è e questo viaggio-sogno è volto alla ricerca di se stesso?

\* \* \*

## Chico Buarque dal samba alla letteratura

Maria Laura Giulietti  
Roma, *Il tempo*, 26 de maio de 1992

Francisco Buarque de Hollanda, quasi trecento canzoni alle spalle e una popolarità internazionale, uno dei portavoce più interessanti della musica brasiliana ("noi della seconda generazione", come dice pudicamente), ha pubblicato il suo primo libro, *Disturbo*, a quarantasette anni compiuti. Un sogno che si avvera e che parte da lontano. In una intervista di qualche tempo addietro, infatti, Chico, con questo diminutivo è certo più famoso, raccontava di come, da bambino, aveva pensato al suo futuro [sic] di letterato. E lo ribadisce oggi, con sicurezza: "C'era la forte influenza di mio padre e una casa piena di libri; ho iniziato un po' come tutti, scrivendo per i giornali della scuola e pensavo che quello sarebbe stato il mio destino. Poi è arrivata la musica. È la musica che mi ha trascinato, io non l'ho scelta, è stata lei a scegliere me, mi sono lasciato portare questo sì, e mi ha dato anche molto piacere, ma l'idea di scrivere un libro è rimasta".

Per realizzare questo libro, Chico ha sacrificato la sua carriera di musicista per tredici lunghi mesi, abbandonando completamente la composizione ("Non ho ascoltato musica, non ho mai preso in mano la chitarra, scrivevo e basta, ogni giorno per molte ore. Sentivo di non poter assolutamente mischiare le due cose, mi era innaturale, tanto è vero che oggi faccio molta fatica a tornare a lavorare sulle canzoni, con parecchio dolore della mia casa discografica...") e seguendo un suo metodo personale: "Ho cominciato un po' per caso, iniziando a scrivere il libro dalla metà, quando poi ho capito cosa stava succedendo, che il lavoro aveva preso una sua vita. Mi sono fermato per pensare bene. Ho preparato una scaletta, mi sono organizzato, non avevo una vera esperienza letteraria, seguivo piuttosto le parole, ero alla ricerca di un linguaggio mio personale e questo mi ha aperto la strada. La musica è più intuitiva, non è un vero lavoro, è ispirazione immediata, scrivere è più duro, è un lavoro solitario, privato, notturno; ho avuto momenti bellissimi ma anche difficili".

E in realtà *Disturbo* è un libro dai ritmi musicali, con una andatura movimentata, undici capitoli serrati, un uomo in una città che non viene citata ma che è Rio de Janeiro, in un perdersi nel dolore del degrado urbano e umano che la rende internazionale, Londra come New York o Berlino non autobiografico eppure intimo, a volte violento, con i personaggi che

appaiono e scompaiono come in un inferno dantesco. "Mi sono molto lasciato andare, ho seguito il cammino delle parole, la storia è passata, come dire, in secondo piano, ho corretto e rielaborato il libro fino a non poterne più. Ancora oggi, che sono qui a parlarne, ne sono completamente avvinto come se dovessi ancora lavorarci sopra. Ricordo che quando l'ho consegnato al mio editore ho pensato: vediamo ora cosa succede, no ero sicuro fino in fondo che sarebbe arrivato alla gente".

Invece *Disturbo* non solo è stato pubblicato ma verrà anche tradotto in dodici paesi, a partire dall'Italia (verrà edito da Mondadori) e proseguendo con Francia e Inghilterra. In Brasile ha superato le centomila copie ("É un successo, se solo si pensa a quanto analfabetismo c'è nel mio paese, a quanto poco si legge. Mi rendo conto di non poter arrivare a tutti, ma soltanto a un certo tipo di persone, magari agli intellettuali, non è certo come per la musica. In questo senso so di scrivere più per me stesso"). C'è grande curiosità anche qui in Europa. E il Brasile? Oggi che non c'è più la dittatura un artista che da sempre ha fatto scelte precise dovrebbe sentirsi più felice. "É un paese con una crisi economica e sociale più grave che mai, ma almeno abbiamo la democrazia, è già qualcosa. La democrazia si deve imparare a conoscerla e bisogna avere pazienza. Molte speranze si sono perse, la povertà è immensa, non ci sono risposte immediate. Forse il libro parla anche di questo".

\* \* \*

### ***Disturbo, anzi distruzione***

*Giuseppe Piacentino*

Roma, *Il giornale*, 19 de julho de 1992

Questo romanzo, che ha venduto in Brasile centotrentamila copie, arriva accompagnato da una curiosità ma fortunatamente non si esaurisce in essa. La curiosità è che *Disturbo* lo ha scritto un cantautore di meritata fama internazionale, quel Francisco "Chico" Buarque de Hollanda [sic] che a metà degli anni Sessanta diventò molto popolare anche da noi. Era arrivato con la sua faccia da bravo ragazzo, gli occhi verdi, la riservatezza dei timidi, e aveva regalato a Mina una canzone che sarebbe stata gettonatissima, *La banda*. Da allora ad oggi ha composto brani bellissimi, ha scritto per il teatro, ha curato sceneggiature, ha fatto attività politica. Il fato che adesso lo troviamo, quarantottenne, al suo esordio narrativo non ha nulla a che vedere con le innumerevoli e scriteriate ambizioni editoriali degli uomini di palcoscenico. Chico Buarque ha raccontato di essersi sempre considerato uno scrittore potenziale e di aver dato sbocco alla propria "vena" in occasione di una crisi espressiva come autore musicale.

Con *Disturbo* esce finalmente allo scoperto quanto sinora era dissimulato nella quietezza del timbro vocale, che aveva accostato Chico Buarque a "bossanovisti" come Jobim e Vinicius de Moraes mettendolo agli antipodi del febbrile movimento tropicalista. La "voce" del Buarque narratore è dura e scabra; il romanzo parla dei comportamenti di un uomo — meno dei pensieri, per nulla dei sentimenti — e questa scelta dipende da una intenzione ben precisa: in un mondo privo di senso morale, malato, il protagonista non può muoversi che seguendo un vago istinto di sopravvivenza. La città dove la storia è ambientata, e che potrebbe essere Rio così come qualsiasi altra metropoli degradata, si specchia con esattezza nell'io narrante, un uomo che vi fa naufragio dopo che un'imprecisata minaccia (forse di morte) lo ha costretto ad allontanarsi precipitosamente da casa.

Dal momento della fuga l'uomo incomincia un tormentoso vagabondaggio durante il quale i contatti con le "persone care" sono dettati unicamente da un rudimentale tentativo di tirare avanti, anziché dagli affetti. Con la vecchia madre il rapporto non esiste: con la sorella — una donna ricca che vive nel lusso di una zona residenziale — il legame si traduce in richieste di denaro; la ex moglie, con la quale ha vissuto quattro anni di spento matrimonio, si ritrae inorridita davanti alle apparizioni di quest'uomo avviato allo sfacelo. Tra i rifugi che il protagonista cerca di assicurarsi, la vecchia casa di campagna, dopo i trascorsi felici, è in pieno abbandono e quel che è peggio, trafficata di malviventi.

Durante un ricevimento organizzato dalla sorella nel suo appartamento, il protagonista s'introduce nel guarda-robba sapendo che in una scatola sono custoditi i gioielli. Cerca poi di ottenere qualcosa portando l'intero bottino ad una gang e tutto quel che rimedia è una valigia piena di marijuana della quale non saprà che fare. L'epilogo fa seguito ad una indagine di polizia riguardante una sanguinosa visita di delinquenti alla sorella. Ma, prima del finale, la storia si è via via arricchita di personaggi chiamati a far da cassa di risonanza del degrado: bambini senza più innocenza, un vecchio maniaco, soggetti da cronaca nera, gente del bel mondo e senza scrupoli.

Di esseri che si distruggono sono pieni la letteratura e il cinema (ad esempio l'"eroe" del film di Antonioni *Professione reporter*, anch'egli coinvolto senza motivo apparente in un traffico illecito). Tuttavia, la qualità della scrittura di Chico Buarque si colloca ad un livello sufficiente ad aggirare l'ostacolo dei riferimenti scontati e della banalità. L'autore, inoltre, evita di prendere partito pro o contro il personaggio, non lo ammanta di fascino né lo deplora, ma si limita a fargli percorrere un certo cammino come a volte fanno i bambini pungolando una formica o uno scarafaggio. Con questo non si vuol dire che Chico Buarque sia uno scrittore a sangue freddo, ma che ad imporsi come forza trainante di *Disturbo* è certamente la lucidità. Resta solo da chiarire cosa siano gli "almendri" di cui si parla a pagina 34: forse un'italianizzazione dello spagnolo *almendros*, cioè "mandorli"?

\* \* \*

## **Come Ulisse nei ghetti di Rio: un uomo in fuga sullo sfondo di una città spettrale**

Vittorio Spiga

Roma, *Il resto del Carlino*, 24 de maio de 1992

*Estorvo*, nella lingua portoghese quindi brasiliana, non vuol dire solo *Disturbo*, come è intitolato il romanzo di Chico Buarque nella raffinata traduzione italiana di Vittoria Martinello (con la collaborazione dello stesso autore e di Lorenzo Mammi; Mondadori, pagine 119, lire 28.000); vuol dire anche "trappola" e "stupore", "torpore" e "turbamento". E infatti il protagonista di questo straordinario "caso letterario" è come un viaggiatore che preso in una "trappola" (del destino? degli uomini?) corre lungo un percorso cieco, provando un malcelato "stupore" e "turbamento" per ciò che gli capita in una città senza nome, sospinto ovunque da inseguitori sconosciuti: a poco a poco la sua vitalità, come un insetto soffocato da una campana di vetro (Rio de Janeiro?), si trasforma in un torpore da cui non sa riprendersi.

Un protagonista senza nome per nome per non farsi riconoscere in un ambiente ostile, ma dal quale non può non essere irretito, affascinato. Come non pensare a Ulisse quando sceglie di presentarsi come il signor Nessuno a Polifemo che lo minaccia? Anche il protagonista senza nome di *Disturbo*, come Ulisse, vagola in un territorio sconosciuto; si aggira fra "cubi, prismi, piramidi, circhi, igloo, conchiglie, e non c'è segno di vita", come scrive Chico Buarque.

C'è, dunque, un senso di inquietudine in ogni pagina del romanzo, in ogni parola scelta, come di una colpa che la memoria non riesce a ricordare con precisione da entomologo da Buarque. C'è dunque Kafka e Camus, *Il processo* e *O estrangeiro*, e tutta la letteratura esistenzialista del nostro secolo. I nemici che inseguono il signor Nessuno sono i "mostri della ragione" di Goya, e il suo vagare nel degrado metropolitano è un viaggio alla deriva dentro se stesso. Nel raffinatissimo, paradossale e metaforico romanzo di Chico Buarque ci sono, nel sottotesto, i grandi scrittori ma anche i pittori dell'angoscia come Bacon, e registi come Buñuel, Antonioni e Fellini.

## *Estorvo*

Marcelo Coelho

São Paulo, *Folha de São Paulo: Ilustrada*, 3 de agosto de 1991

(In: *Gosto se discute*. São Paulo, Ática, 1992)

É um belo livro, esse *Estorvo* de Chico Buarque. Como o título sugere, está longe de ser uma leitura fácil. Muito bem escrito, palavra por palavra, exige uma atenção constante do leitor; tem umas cento e cinquenta páginas que parecem mais e, diga-se a verdade, corre o risco de aborrecer os desprevenidos.

Começo pelos elogios, falarei em seguida dos defeitos, concluirei pelos problemas que o livro indica.

O que impressiona, antes de tudo, é a extrema precisão da linguagem. Não há descrição que não seja exata, perfeita, acabada em si mesma; para isto não basta "escrever bem"; é preciso uma acuidade intelectual, um poder de observação, que Chico Buarque revela ter à maravilha.

Alguns exemplos. De noite, no sítio, o narrador ouve música: esta ocupa todos os espaços, "com a substância que a música no escuro tem". Ou está na praia, e vê o mar "vomitando o mar". Uma vaca pisca devagarinho: "sua pálpebra de quando em quando lambe o olho". Esse uso impróprio e feliz dos verbos ("vomita", "lambe"), salvo engano, é uma figura de linguagem que atende pelo nome de catacrese, e aparece em quase todos os pontos do livro, com efeitos excelentes.

Outra coisa especialmente bem-sucedida é o emprego de termos coloquiais. De certo modo, a coloquialidade é algo a ser reinventado de tempos em tempos; exige a atenção para novas formas de falar, para palavras que, inconscientemente, o autor expulsa de seu vocabulário quando escreve. Chico Buarque não. Assim, uma menina está ouvindo seu *walkman* e, de repente, diz o narrador, "aperta o *stop*". Veja-se a exatidão desta cena: "um grupo de moças que saem da dança se abanando, soprando o decote de suas blusas pretas". Neste caso, é tanto a visão límpida das coisas — o realismo, afinal — quanto a precisão do vocabulário que nos revela a presença de um escritor que conhece seu ofício.

Passemos aos defeitos. Alcion Leite Neto e Roberto Ventura, na "Ilustrada" da outra semana, detectaram-nos com agudez. Ventura diz que "falta algo no enredo e fica uma sensação de vazio no final da leitura". Leite Neto aponta um enredo policial "artificial". É verdade. A história, o "romance" não decolam, e *Estorvo* vale mais pelo que descreve do que pelo que narra.

Mas aqui entramos nos problemas que o livro levanta. Antes, é preciso entender melhor o que ele significa. E a análise exigirá alguma paciência do leitor.

Ajuda pensar nas velhas músicas de Chico Buarque. Em meados dos anos 60 — depois do golpe de 64, desse desastre para a civilização brasileira —, Chico Buarque, vindo de uma elite de quatro costados, rapaz finíssimo, surge como compositor popular. Mais do que qualquer outro, representa uma utopia que o golpe acabava de destruir: o da identidade "cultural" entre uma classe dominante esclarecida, honesta, bem-educada, e um "povo" rico de suas próprias sutilezas e tradições, fiel a si mesmo. Chico Buarque reatou com Noel Rosa, com o samba; também com a marcha-rancho, a modinha, a valsa brasileira; com o Brasil, enfim, no que tem ou no que tinha de mais delicado, de mais simples, de mais digno e idealizadamente "popular".

O Brasil de *A banda*, de *Gente humilde*, de *Valsinha*, de *Rita*, era mais o Brasil do "subúrbio" do que o Brasil da "periferia". Estranhamente, encontram-se nas músicas de Chico Buarque palavras como "amada", "felicidade", "moça"... Nada de "moderno", portanto.

Trata-se de referências a um mundo "popular", antes de o "popular" ter entrado em delírio, na demência irreconhecível que é a mistura das seitas protestantes com o videogame, dos *skinheads* com Leandro e Leonardo, do samba com Tartarugas-Ninja, da esfiha com relógios Cartier falsificados. O "popular" das primeiras músicas de Chico Buarque era do arroz com feijão, da pinga, do barraco cuja porta-era-sem-trinco, do realejo, do tamborim e do violão. Este era um mundo reconhecível e, *a posteriori*, respeitável pela elite.

Tomem-se, nas músicas de Chico Buarque, duas traições e duas passagens. Duas traições: a primeira, de *Quem te viu, quem te vê*, é do tipo tradicional; a moça era uma cabrocha, que dançava na pista, e hoje entregou-se ao "café-society", organiza chás dançantes. Era uma traição de "status", numa sociedade que se dividia entre "finos" e "populares". A segunda traição é mais irrecuperável, mais histórica, mais fatal: em *Essa moça tá diferente*, ela quer ser "moderna", "tá decidida a se supermodernizar", esqueceu-se das rosas e dos violões. Desta segunda traição — o "moderno" suplantando o "popular" — desconfio que Chico Buarque nunca se recuperou.

Duas passagens: a de *A banda*, que passa e transfigura o cotidiano, conferindo uma unanimidade folclórica e pura para cada pessoa que estava perdida nela mesma. E a de *Vai passar*, música que se contorce de tensão e alegria esgazeada, referindo-se sarcasticamente aos "sambas imortais"; brutal, quase vingativa quando fala de "barões famintos, napoleões retintos e pigmeus do bulevar". Nesse momento, Chico Buarque se dirige explicitamente à classe média de esquerda; o "povo" propriamente dito está enlouquecido.

Se, nos países socialistas, a esquerda traiu o povo, o desespero com relação ao Brasil é inverso. De certo modo, o povo traiu a esquerda; o desespero, o rancor de Chico Buarque a partir dos anos 70, a referência não mais utópica, mas irônica, de suas canções depois dessa época significam, acima de tudo, a derrota que se abateu sobre um país que não se reconhece mais a si mesmo.

Voltando a *Estorvo*. O narrador é de boa família, sua irmã mora num condomínio de milionários cercado de seguranças. Mas ele não tem eira nem beira: a boêmia da batucada e da cerveja cede lugar, aqui, a uma solidão completa. O narrador simplesmente não sabe para onde ir, o sítio de sua família esta ocupado por traficantes, enquanto o "povo" se entrega de corpo e alma à criminalidade, à estupidez ou ao silêncio. A aliança entre a elite e a classe baixa, pelo samba e pela utopia, se mostra impossível. O mundo do narrador é estranho, deformado — os raros nomes próprios que aparecem no livro, como Azéa, Osbênio, Clair, são caricaturas tensas da brasilidade popular.

Chico Buarque trata de um mundo de traficantes e cartões de crédito, de cercas eletrificadas, de seguranças e relógios digitais, onde a defesa exacerbada da propriedade individual terminou afastando de si outra característica buguesa [sic], a da liberdade da pessoa enclausurada, esta, com medo de assaltos e seqüestros. Um "boêmio", como é o narrador, não encontra lugar nessa sociedade; vive um exílio que é aqui mesmo. Uma fuga interminável, estranha, irreal, compõe o romance.

Mas é um romance? Dizem que não. Seria diferente, por exemplo, se o livro contasse a evolução da personagem principal até o ponto lamentável em que o encontramos no começo da narrativa. Não há uma "transformação" desse tipo. O tempo da narração é sempre o presente — "abro a porta", "vejo o fulano", etc., o que aliás dá um tom cansativo à coisa.

Gore Vidal, quando esteve no Brasil, espantou-se com a quantidade de temas à disposição de eventuais romancistas. Para nós, brasileiros, o problema é diferente. É falsa a impressão de que este país seja tão rico de fatos, de ironias e reviravoltas, que todos os seus imprevistos se unifiquem num tecido comum — cabendo, portanto, a missão de escrever um romance. Não conseguimos isso, porque tudo é insignificante — e Machado de Assis, via Roberto Schwarz, tematiza isso — e simplesmente não se integra numa experiência comum.

Donde a impressão de que o tempo presente na narrativa de *Estorvo* parece contrastar com a vontade de escrever um romance; o pretérito e o condicional se recusam a aparecer neste livro; ou melhor, o que se recusa a aparecer são as esperanças que o passado parecia conter dentro de si.

Eram marcantes, nas canções de Chico Buarque, o uso revolucionário da frase feita — que, pela mudança de sentido repentina, parecia trazer a esperança de uma transfiguração mágica do cotidiano social — e o uso, mais sutil e difícil de definir, de uma "intransitividade" dos substantivos (o substantivo como que solto na frase, à procura de um complemento inexistente: exemplo, "tem mais samba no encontro que na espera": espera do quê? encontro com quem?). Em vez disso, temos aqui a catacrese e o coloquialismo. De um lado, palavras são arrancadas de seu sentido original — a vaca lambe o olho — para preencher o espaço que deveria estar ocupado por alguma outra palavra, inexistente em nosso vocabulário. De outro lado, usam-se palavras que foram recém-inventadas. Como se a

realidade e o "popular", afinal, tivessem fugido de nós, cabendo-nos apenas registrar sem esperanças o cotidiano e dar-lhe as palavras de que não dispomos, organizando-as numa sintaxe fechada, sem perspectiva, sem "vazios".

Difícil escrever um romance numa situação política e psicológica em que cada coisa parece se esgotar em si mesma, não aponta para nada. As cenas do livro também se esgotam, param nelas mesmas; a vantagem é que há um excelente escritor por trás de tudo.

\* \* \*

## *Estorvo*

*Augusto Massi*

São Paulo, *Novos estudos: Cebrap*, outubro de 1991

### I

A publicação de *Estorvo* é, sem dúvida alguma, um acontecimento cultural. A trajetória do compositor Chico Buarque de Hollanda [sic] transcende em muito o terreno propriamente literário, pertence à esfera da cultura: erudita, popular e de massa. Este fato que, no seu caso particular, deveria contar a favor do livro, provoca um bocado de desconfiança: o livro é realmente bom? Qual a razão de tanto barulho? Outro escritor brasileiro obteria o mesmo apoio da mídia?

Tem sido comum, em certos meios intelectuais, torcer o nariz para obras literárias escritas por artistas que não pertencem ao "pedaço". Os comentários, em face da precária vida cultural do país, variam do entusiasmo absoluto às restrições irônicas. Dito isso, seria interessante, antes de analisar o novo romance de Chico Buarque, situá-lo diante de tais questões.

Em primeiro lugar, não é surpresa alguma Chico Buarque ter escrito *Estorvo*. Além de compositor, ele já enveredou pelo teatro (*Roda vida, Calabar, Gota d'água, Ópera do malandro, Geni, O grande circo místico*), pela literatura infantil (*Chapeuzinho amarelo*) e pela própria ficção (*Fazenda modelo*). Essa variedade de registros vem, com certeza, da posição particular que ocupa. Embora tenha atuado na esfera da cultura popular, por seu repertório e formação intelectual transitou com desenvoltura dentro do universo da cultura erudita. Este é um traço marcante da sua poética: estabelecer uma relação reversível, por isso mesmo enriquecedora, entre o popular e o erudito.

Por uma disposição pessoal profunda — manifestação do seu espírito crítico e criador —, Chico caminha sempre no sentido inverso dos processos culturais tradicionais. Quando

optou pela carreira de compositor popular, esta não era uma atividade nobre entre os intelectuais. Só para refrescar a memória, o pioneirismo de Vinícius de Moraes, um homem-ponte, foi interpretado sob a dupla ótica do preconceito social e artístico. Afinal, no início dos anos 60, não ficava bem para um diplomata conviver com sambistas e, menos ainda, praticar uma arte considerada menor. Trinta anos depois, a relação é diametralmente oposta. A radicalidade das letras de Caetano Veloso, Gilberto Gil e do próprio Chico Buarque conferiu à MPB um prestígio tão grande, que provocou uma mudança de rota: nomes como Torquato, Cacaso ou Leminski são alguns dos letristas que migraram da poesia para a MPB.

No entanto, é preciso lembrar que, atualmente, a MPB não opera segundo os padrões da cultura popular, mas na esfera (desfigurada) da cultura de massa. Por isso, quando Chico resolve escrever um romance, longe de qualquer capricho pessoal ou jogada publicitária, é possível enxergar nesse gesto uma posição de resistência. Quando a rua parecia ser de mão única, Chico refaz a trajetória da MPB para a literatura. Isso, por outro lado, é o reconhecimento de que os artistas da MPB, como em outros setores da cultura, vivem um grande impasse e já não vêem mais a canção como o único vínculo privilegiado de sua expressão (no terreno da poesia, a recente publicação de *Tudos*, de Arnaldo Antunes (SP, Ed. Iluminuras, 1990), reforça a idéia de uma alteração de rota).

Podemos ir um pouco além e afirmar que a literatura hoje, por pressões exteriores a ela mas que implicam a sua sobrevivência, está se adaptando às leis da cultura de massa. A recente modernização e agressividade do mercado de livros no Brasil — incluindo Bienais, estratégias de *marketing* no rádio e na TV — encontram na ousadia da Editora Companhia das Letras a melhor representação deste processo de transformações. A possível desconfiança em relação à qualidade do romance de Chico Buarque — contra a qual o editor Luiz Schwarcz tentou se precaver enviando as provas de *Estorvo* a um grupo seletivo de críticos — vem precedida de discussões e desconfianças semelhantes diante dos últimos lançamentos da editora, *Agosto* de Rubem Fonseca, *Boca do inferno* de Ana Miranda e *Filmes proibidos* de Bruna Lombardi.

A discussão é legítima e tem desdobramentos culturais importantes (ver o ensaio de José Paulo Paes, "Por uma literatura de entretenimento (ou "O mordomo não é o único culpado)", in *A aventura literária*, SP, Companhia das Letras, 1990). Porém, para não encompridar muito, poderia resumir a equação da seguinte maneira: Rubem Fonseca, um escritor talentoso e com uma obra respeitável, tem sinalizado no sentido da cultura de massa e para isso teve de fazer concessões que comprometeram visivelmente o seu projeto literário; o romance histórico de Ana Miranda e o pós-moderno de Bruna Lombardi perseguem a legitimação da cultura erudita, via o verniz da moda e as exigências da elite dita culta. Daí a necessidade de ambas terem um pé no passado e outro na modernidade, amparadas no eruditismo das citações e no perfil transgressor dos personagens. Esse quadro criava um certo

mal-estar em relação à estratégia e ao projeto editorial da Companhia das Letras, muito embora o editor Luiz Schwarcz tenha em seu catálogo outros títulos importantes, com reconhecimento da crítica especializada, como o relançamento de um clássico contemporâneo, *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, e a boa estréia de Milton Hatoum com *Relato de um certo oriente*.

O empenho do editor na publicação do romance de Chico Buarque representa, sob todos os aspectos, um momento feliz de seu projeto, que parece ter encontrado em *Estorvo* um equilíbrio entre forças conflitantes: o mercado e a qualidade. A figura carismática de Chico Buarque possui o apelo que o mercado reclama, mas o escritor não precisou fazer nenhuma concessão para alcançar um público mais amplo. Ao contrário, atingiu um grau de elaboração literária capaz de agradar ao leitor mais exigente (ver "Sopro novo", de Roberto Schwarz, *Veja*, 7/8/91, "*Estorvo* é o relato exemplar de uma falha", de Benedito Nunes, *Folha de S. Paulo*, 3/8/91; "Narrativa tensa", de Sérgio Sant'Anna, *Idéias, Jornal do Brasil*, 3/8/91).

É preciso dizer, ainda, que o livro de Chico Buarque não deve ser visto como um fenômeno isolado. O mesmo vale para a atuação da Companhia das Letras. Recentemente, Jean-Claude Bernardet, procedendo da crítica cinematográfica, escreveu um livro excelente, *Aquele rapaz*, publicado na importante e coerente coleção Espaço Brasileiro, da Editora Brasiliense. Poderíamos citar também *Graça* de Luiz Vilela, publicado pela Estação Liberdade, *Jóias de família* de Zulmira Ribeiro Tavares, pela coleção da Brasiliense, e *O evangelho segundo Judas* de Silvio Fiorani, publicado pela Best Seller.

Mas é preciso reconhecer que havia na geração de Chico Buarque um desejo de intervir, de alterar os rumos da história do país, que justificava a própria vontade de criar e existir. Uma boa parte da literatura brasileira contemporânea parece ter abdicado deste papel. A publicação de *Estorvo* revela que a inteligência, a vontade e a responsabilidade pessoal de Chico Buarque ainda estão intactas e conservam uma profunda atualidade.

## II

*Estorvo* começa com um significativo emblema visual: um olho mágico. Trata-se de uma escolha fundamental para a organização simbólica da narrativa, representada pelo movimento circular do enredo. Ele delimita o campo de visão do personagem e do leitor: revela um contorno, projeto um foco e, simultaneamente, distancia, oculta.

Logo na abertura, o personagem principal é arrancado da cama pelo som da campainha que toca insistentemente. Ao chegar à porta, não consegue, através do olho mágico, definir "aquele sujeito" de barba, terno, gravata e cabelos escorridos até os ombros. O estranhamento inicial prepara a entrada do personagem num mundo turvo, carregado de ambigüidades.

A primeira delas diz respeito à *identidade*. A impressão inicial é de que o olho funciona como um espelho e "aquele sujeito" pode ser o próprio protagonista. Após sucessivos estranhamentos, ele atua como um filtro de imagens, um lugar de passagem: "Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo". Para, finalmente, voltar a ser apenas um dispositivo circular dotado de pequena lente, que permite olhar de dentro para fora sem ser notado. Neste instante, dá-se um reconhecimento: "Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever, porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão, há muito tempo". E é assim que o protagonista ganha as ruas e, entre o delírio persecutório e a turvação do real, inicia uma fuga na contramão da história.

A segunda ambigüidade refere-se ao *espaço*. A cena inicial ganha relevo quando percebemos que boa parte da trama está estruturada segundo um par de opostos: o lado de dentro e o lado de fora. É importante sublinhar esta polaridade especial pois é graças a ela que o movimento rítmico da obra adquire evidência, desvelando um sentido oculto. O protagonista está permanentemente entrando ou saindo de algum lugar, deslocando-se incessantemente e toda esta movimentação visa deslocar a atenção do leitor, envolvê-lo no torvelinho da prosa. O problema principal é que o personagem está num beco sem saída, andando em círculos: do condomínio da irmã ao sítio da família, da butique da ex-mulher ao edifício de um velho amigo e, novamente, do apartamento da ex-mulher ao condomínio da irmã. Este entrelaçamento entre movimento e imobilidade, entre dentro e fora, provoca no leitor a sensação de que a alucinação do protagonista dissolve a realidade. Por outro lado, através deste estado alucinatório, descrito com o senso agudo do detalhe realista, vislumbramos uma hiper-realidade. Até mesmo o campo, local amplo e aberto, é transfigurado segundo a lógica do dentro e do fora: "Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora".

Mas se *identidade* e espaço estão ligados por um ritual de identificação — seja no condomínio da irmã, na butique da ex-mulher e no sítio, onde sempre perguntam quem ele é e o que faz ali —, o *tempo* é o terceiro elemento marcado pela ambigüidade que, associado aos outros dois, torna aguda a indeterminação social e psicológica do protagonista. Os deslocamentos, as constantes viagens, o perambular pela cidade, o entrar e sair de casas alheias, além de refletirem o *desenraizamento* do protagonista, revelam no ziguezague do tempo o esforço da memória para reconstruir o conjunto das experiências esgarçadas. O leitor será desafiado a costurar um sentido. Por exemplo, a lembrança do amigo com quem bebia à beira da piscina aparece nítida, mas falta um detalhe: "Só não consigo me lembrar dos pés do meu amigo. Vivíamos descalços, e não me ocorre ter olhado alguma vez aqueles pés". Esta

falta vai se reunir, sintomaticamente, à única parte que pode ver do corpo de um morto, anos depois, diante do edifício do mesmo amigo: "Os pés do morto ficaram descobertos". A aproximação sugere perguntas: serão os mesmos pés? O corpo morto será o do amigo? O próprio protagonista trata de aumentar a zona de indeterminação: "não sei dizer se os pés do meu amigo eram enormes, como os do professor de ginástica assassinado".

Mais adiante, quando o protagonista reflete sobre os mecanismos da memória, Chico Buarque parece revelar um dos princípios formais de sua prosa, a *refração* das histórias e a *turvação* de certos núcleos articuladores do enredo: "Mas mesmo aquilo que a gente não se lembra de ter visto um dia, talvez se possa ver depois por algum viés da lembrança. Talvez dar órbita de hoje aos olhos daquele dia. E é assim que vejo finalmente os pés do meu amigo, pelo rabo do olho da lembrança. Vejo mas não sei como são; são pés retratados dentro da água turva, impossíveis de julgar".

Com extremo rigor construtivo, duas histórias parecem crescer paralelamente, idênticas e diversas. Em alguns momentos, intencionalmente ambíguos (dois pés, dois assaltos, duas malas), elas se tocam, tornando a trama mais enigmática. A reiteração dessas ambigüidades *turva* a leitura. Obviamente, tal efeito é resultado de uma disciplina verbal, fruto da elaborada trama ficcional de um autor competente que consegue embaraçar os fios do discurso e aprisionar o leitor.

### III

Compreender *Estorvo* é, antes de mais nada, um exercício de reconstrução do passado do personagem, descobrir a razão de tantos estranhamentos e o porquê desse estado permanente de indeterminação do sujeito. O personagem principal não tem nome — como aliás nenhum dos outros —, mas é possível recompor uma série de elementos de sua biografia. A história passa-se no Rio de Janeiro (fala-se em zona sul, túneis, praia) e narra o processo de desagregação de um jovem de classe média alta que, depois de um casamento frustrado com uma antropóloga, envolve-se, pouco a pouco, com contrabandistas e traficantes de drogas.

O ponto crucial do enredo, o tempo da ruptura, é situado pelo protagonista "cinco anos atrás" e desencadeia uma série de mudanças numa vida até então absolutamente normal. Tal reviravolta parece estar relacionada à briga entre ele e seu único amigo. Certa noite, jantavam na varanda do sítio, quando o amigo embriagado, sem mais nem menos, começou a dizer: "você é um bosta". E num surto esquerdista típico do final dos anos 60 — o que confere à cena certa graça patética —, o amigo diz que ele deve renunciar às terras, enfrentar a família, as leis e os governos e passa a convocar aos berros: "venham os camponeses", para uma platéia atônita, formada pelo caseiro, pelo jardineiro, pela cozinheira e por suas respectivas

famílias. Quando as coisas se acalmam, ambos voltam para a cidade. O protagonista, anos depois, relembra: "há cinco anos devo ter largado a cancela aberta e nunca mais ninguém veio fechar. Abandonei e esqueci isto aqui durante cinco anos".

Voltemos à briga e aos seus desdobramentos. Já na cidade, nessa mesma noite, ambos vão a uma festa, num apartamento de cobertura, onde o protagonista conhece uma antropóloga, que o amigo não achou "grandes coisas": "Eu nunca discuti com ele. Mas antes de dormir fiquei pensando que ele podia às vezes não estar com tanta razão. Casei com a antropóloga no mes seguinte, vivi trancado com ela quatro anos e meio, e nunca mais soube do meu amigo".

Paira sobre a relação de amizade uma sugestão de homossexualismo — a indeterminação sexual é decisiva para o entrecruzamento das ambigüidades que articulam o livro —, que o casamento abrupto interrompe. Porém o casamento acarreta não apenas um rompimento com o amigo, mas um contínuo abandono do mundo exterior, das relações sociais mais cotidianas, como trabalhar ou atender telefone. Ficamos sabendo, posteriormente, que a mulher fez um aborto, que começou a trabalhar e que certo dia propôs a separação. Ele teve de deixar a casa.

Essa homossexualidade reprimida, soterrada na crise de identidade do personagem, emerge em várias outras passagens do livro, como numa das vezes em que vai urinar: "Algo me inibe. É como se a mão que segura o pau não me pertencesse. Vem-me a sensação de ter ao lado alguém invisível segurando o meu pau. Agito aquela mão, articulo os dedos, altero a empunhadura, tomo consciência da minha mão, mas agora é como se eu manipulasse o pau de um estranho à minha frente ("seria curioso comparar esta passagem de *Estorvo* com o poema de Roberto Schwarz "Mão no pau", publicado no *Folhetim, Folha de S. Paulo*, 1/12/85; o estranhamento está pau a pau).

Uma análise mais pormenorizada poderia levantar outros elementos importantes como a figura autoritária do pai, um militar já falecido (referência às fardas) e a crueldade com que as figuras femininas são tratadas: a irmã sofreu um estupro, a ex-mulher fez um aborto, a irmã de um antigo conhecido é parálitica, a magrinha viciada e, por último, há a própria mãe com quem não há comunicação ou encontro. Noutra momento, quando sente desejo sexual pela ex-mulher, admite que é um contra-senso, pois ela "chora da cabeça aos pés, os pés contorcidos para dentro e as mãos arrancando os cabelos, num espasmo que me deixa espantado, um espanto que aumenta o meu desejo. Eu não queria desejar uma mulher assim arrebetada. E se ela me vir neste estado, vai achar que é de propósito".

Vista agora sob novo ângulo, a construção da história se desenvolve em dois planos: o psicológico e o social. O primeiro parece estar no centro do olho mágico, o segundo nas bordas. Embora o artesanato e os malabarismos verbais despertem a atenção do leitor par um universo absurdo, Chico escreveu um romance realista, em sintonia com técnicas e recursos

anti-realistas: daí talvez a trama descontínua, procedendo por saltos. Seria recomendável que o leitor detivesse o olhar onde a narrativa prossegue e avançasse onde ela se interrompe.

É o imbricamento do desequilíbrio psicológico progressivo com o desajuste social que dá suporte e ordena estruturalmente a história. Após uma seqüência de fracassos, o protagonista, em queda aberta, envolve-se com o tráfico de drogas e passa a transitar, como um pária, entre dois mundos: a ordem burguesa e a marginalidade. Esta é a razão da equação formal montada pela narrativa: *identidade é identificação?* Não pertencendo a nenhum setor da sociedade o protagonista é definido existencialmente e socialmente: ele é um bosta, um estorvo.

Com havia dito, há no livro uma dimensão social que se vê pelas bordas, nos comentários sobre as relações sociais: "Meu pai tinha talento para gritar com os empregados; xingava, botava na rua, chamava de volta, despedia de novo, e no seu enterro estavam todos lá. Eu se disser 'há quantos anos meu tio', pode ser que ofenda, porque é outro idioma". Sobre a política dos votos, no sítio, uma menina veste em momentos diferentes duas camisetas com inscrições: num momento "Só Jesus Salva" e em outro, a cara de um deputado.

O humor é um outro recurso adotado pelo Autor [sic], responsável pela presença em surdina do aspecto social. O preconceito racial, por exemplo, irrompe em alguns trechos, mesclando igualmente o tom cômico e humilhante, como no episódio em que o pai manda o porteiro, que ouvia o horóscopo, desligar o rádio: "nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem. O porteiro acho aquilo a coisa mais engraçada. Vendeu o rádio e passou meses rindo muito e repetindo 'crioulo não tem signo, crioulo não tem signo'".

O texto também formula inversões curiosas. A casa da irmã, situada no topo da cidade, é uma pirâmide de vidro cravada no meio de um jardim botânico em miniatura. O projeto arquitetônico requer o máximo de transparência e contato com a natureza, mas está sitiado num condomínio fechado e com forte aparato de segurança. Já no sítio, a paisagem está devastada e a violência penetrou no campo através de grupos organizados, tráfico de drogas e a tecnologia da sucata. A cidade é uma falsa reserva ecológica e o campo uma terra devastada. A sociedade brasileira parece estar prestes a conquistar uma proeza: cosmopolitismo da violência e comunismo da miséria.

#### IV

A etimologia de estorvo apresentada na abertura do livro reforça a idéia de circularidade da narrativa. Como num círculo perfeito, a obra não pode desenhar o seu fim, este se confunde com o começo. Exatamente por isso, nas últimas páginas, por uma fresta do sentido, é que se revela com extrema sutileza a identidade do homem que está do outro lado

do olho mágico: é o delegado que investigou o assalto na casa da irmã; é ele que no último capítulo abana a cabeça e sai do campo de visão do protagonista. (Outro ponto importante: na cena inicial, o homem que está do outro lado do olho mágico veste "terno, gravata e tem os cabelos escorridos até os ombros". Isto confere com a descrição do delegado, único personagem masculino, que traz "os cabelos num breve rabo de cavalo".) A carpintaria é perfeita. Só uma releitura pode resgatar os detalhes que passaram despercebidos, rebobinar imagens que deslizaram discordantes e reintegrá-las ao olho demoníaco da vertigem.

*Estorvo* foi escrito como quem atira uma pedra ao lago e turva as águas do sonho. O olho mágico vai nos deixando ver cada vez mais à medida que os onze capítulos — pequenos círculos — se expandem serialmente até a margem final do relato. Porém, a monotonia da repetição e os ondeios ritmados da prosa são simultâneos à ampliação do campo de visão: ondas concêntricas compõem o círculo da família, dos amigos, da cidade, do campo, para depois se confundirem, todos, na [sic] águas paradas do *nonsense*. Quem permanecer na superfície do texto, na turvação do enredo policial, pode se decepcionar, achar que falta algo. Porém, a esta altura, o mais importante é que a pedra chegou ao fundo.

\* \* \*

### ***Estorvo é o relato exemplar de uma falha***

*Benedito Nunes*

São Paulo, *Folha de São Paulo: Ilustrada*, 3 de agosto de 1991

Incluindo o narrador, os personagens aqui se identificam com seus próprios papéis sociais: a mãe, a irmã, a ex-mulher, o cunhado. As situações se alternam, tumultuosas, como numa mascarada trágica. Tenso, o espaço é compartimentado; distribui-se em secções fechadas: apartamentos, prédios, condomínios privados e um sítio, lugar da infância degradada do narrador, por onde entra no inferno do contrabando e do tráfico das drogas. O tempo não flui; varia segundo as idades dos prédios. Estamos num presente alucinatório, que ondeia entre sonho e vigília. Feito à imagem de suas relações com os outros e por essas relações esvaziado, o personagem narrador relata a sua existência fantasmal; a explícita diferença entre o real e o fantástico exigir-lhe-ia um Eu pessoal que não tem. *Estorvo* é o relato exemplar de uma falha, de uma vertigem, de uma depossessão.

Exemplar também quanto à forma — mais forma de novela do que de romance — *Estorvo* é uma narrativa a galope solto, num ritmo de suspense; sua temporalidade própria, carregando o tempo fixo, espacializado, recorrente, das coisas e situações, é o andamento

ágil, mas numa chave onírica, obsessiva, que impossibilita, apesar das repetidas referências do narrador à sua infância, o reencontro do tempo perdido.

Assim o passado do narrador se anula, seu futuro é a expectativa do pior, e a procura de si mesmo, um movimento inconseqüente, marcha voluntária para o suicídio-assassinato. Outra particularidade formal desse relato, em correspondência com o andamento ágil, lesto, frenético, é a causalidade do imaginário, anulando a causalidade natural. Em vários momentos, o narrador não sabe (e o leitor com ele) se conta o que lhe aconteceu ou aquilo que imagina ter-lhe acontecido. Sonhamos a nossa realidade ou realizamos os nossos sonhos? De qualquer forma, a realidade, muito nossa — de uma época, de uma geração, de um país — que *Estorvo* configura, é a realidade de um sonho mau, de um demorado pesadelo.

A ficção de Chico Buarque transporta o peso desse pesadelo. Antes de ser novela ou romance é uma esplêndida e angustiante parábola.

\* \* \*

## Uma peregrinação alucinada

*José Cardoso Pires*

Lisboa, *Jornal de Letras*, 13 de agosto de 1991

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.

Este romance de Chico Buarque, logo à primeira leitura, afirma-se como uma demonstração exemplar disso mesmo. *Estorvo* é, quanto a mim, uma peregrinação alucinada em demanda das raízes perdidas, através dum percurso existencial povoado de assombro e de solidão. Aqui todas as funções de equilíbrio das estruturas sociais — família, amizade, poder — perdem a sua consistência formal logo ao primeiro embate e entram em ruptura quando o olhar do protagonista (e do escritor) se prolonga sobre elas.

É o *estorvo*, esse olhar. Invade a paisagem com a inocência perversa dum personagem à deriva, um personagem facultativo que se desloca desesperadamente à procura de um instante de paz e de coerência. Alguém que se aproxima e que se demora, e quanto mais se demora mais se vê escorraçado e traído pela realidade que abordou. É isso o *estorvo*. Essa presença que deambula por um mundo em esclerose e que o descobre envolvido, por vezes, numa imagem mitómana de si mesmo e declaradamente instalado em máscaras de sedução. Um mundo declaradamente resignado, também, aos fatalismos que o subjagam porque a insegurança e o crime que o envolvem, a droga e as evasivas, a cumplicidade e a traição, são

o pão dourado quotidiano dessa sociedade que foge a interrogar-se com medo de se reconhecer. Reconhecer-se é um **estorvo** à sua trajectória natural.

Neste livro a paisagem do inferno desenha-se muitas vezes com retalhos do paraíso — a paz familiar dum certa ordem da burguesia. Mas a terrível novidade é que sempre que o olhar os penetra, os rostos deformam-se e a unidade fragmenta-se e sangra. À visão imediata e à primeira harmonia sucede-se o estilhaço de morte é assim que em Chico Buarque as relações reais adquirem uma dimensão de caos ou de pesadelo acelerado.

Por trás disto (ou por dentro disto) está um Brasil, um Rio de Janeiro que à primeira abordagem se insinua em moldura de telenovela mas que imediatamente deflagra em conflitos de terror. E há um terrível golpe de frio a percorrer todo o espaço humano que nele se condensa: alianças e confrontações, amor e morte, tudo ali é assumido com a impotência gelada dum fatalismo social. A maconha, a violação ou a impunidade são afinal os "estorvos" secundários dum vida social que procura o seu cantão de doce vida.

Será fácil, penso eu, associarmos uma impetuosa carga onírica a este romance de Chico Buarque: a própria estrutura da narrativa induz a essa aproximação com todas as rupturas do espaço cartesiano que ela nos traz e com toda a *découpage* violenta em que se processa o seu desenvolvimento. E também, penso eu, ocorrerá a muitos leitores recordarem-se de Kafka pelo insólito realismo que a define.

Sim, tudo isso é possível numa obra tão inesperada, inconforme e tão internamente densa e calculada como esta. Só que a visão nova do real que ela nos transmite é alheia de qualquer dessas referências porque se faz independentemente dos jogos de símbolos que num ou noutro caso são os fundamentos essenciais da narrativa. Não. A *metamorfose* de Chico Buarque é demasiado pessoal para se acomodar a esses paralelismos por muito honrosos que eles lhe sejam. Além disso, em *Estorvo* todo o movimento descritivo se faz ao contrário do *processo* kafkiano, ou seja, de fora para dentro. É um olhar que incide no real objectivo para depois o descobrir imensamente desconforme e desfigurado na sua organização.

Como na escrita, de resto. Em *Estorvo* percebe-se que o modo de narrar se processa por um embate imediato desenvolvido em aproximações sucessivas; a busca da frase, da palavra, desenvolve-se através dum movimento de apropriações objectivas — e daí resulta uma prosa **visual** que não cede à metáfora tentadora nem à alongação poética por mais poeta que seja o seu autor.

É, pois, esta unidade, esta convergência do modo de olhar como o modo de escrever, que tornam mais raro e mais feliz este livro. Concebê-lo assim, tão liberto e arrojado, tão agressivo na sua forma de contar, tão despido de equilíbrio e ao mesmo tempo tão coeso e tão sóbrio na sua alucinação premeditada, concebê-lo assim, repito, é que o torna um acto de coragem criadora e uma realidade efectivamente viva na nova literatura de língua portuguesa.

"Sei que estás em festa, pá", escreveu um dia Chico Buarque a todos nós no mes de Abril de 1974.

Nós neste Novembro de 91 devolvemos-lhe a saudação, e confessamo-nos também em festa por este livro que ele nos trouxe do outro lado do Atlântico.

\* \* \*

## Sopro novo

Roberto Schwarz

São Paulo, *Veja*, 7 de agosto de 1991

*Em Estorvo, Chico Buarque inventa uma forte metáfora para o Brasil contemporâneo.*

*Estorvo* é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante de uma forma consistente. A narrativa corre em ritmo acelerado, na primeira pessoa e no presente: a ação que presenciamos consiste no que o narrador, que é o protagonista, faz, vê e imagina. A linguagem reúne aspirações difíceis de casar: trata de ser desprezenciosa — palavras de um homem qualquer — mas ainda assim aberta para o lado menos imediato das coisas. A combinação funciona muito e produz uma poesia especial, que é um achado de Chico Buarque. A expressão simples faz parte de situações mais sutis e complexas do que ela.

O romance começa com o narrador semidormido diante do olho mágico de um quarto-e-sala. A cara do outro lado da porta, nem conhecida nem desconhecida, o decide a tomar a fuga que irá movimentar o entrecho. Havia razão? Não havia? Alucinações e realidade recebem tratamento literário igual e têm o mesmo grau de evidência, embora a força motivadora das primeiras seja maior, donde o clima onírico e fatalizado. O futuro pode dar mais errado ainda. A interpenetração de realidade e imaginações, que requer boa técnica, torna os fatos porosos: esta cara é feita de outras caras, esta barba eu conheço de outro queixo, o presente é composto de outros momentos. O relato seco e fatural do que está aí, bem como do que não está, ou da ausência na presença, opera a transmutação da ficção de consumo em literatura exigente (aquela que busca estar à altura da complexidade da vida).

**Fluidez** — As necessidades da fuga, com suas pressas e seus vagares, filtram o sentimento da cidade. O Rio de Janeiro existe fortemente no livro, mas de maneira íntima, de relance, sem nada de cartão-postal. Nas cenas iniciais há o que se poderia chamar de emoção da topografia e dos contrastes: o narrador desce às carreiras a escada de serviço, dobra a esquina que há um momento observara do 6º andar, corre pelo túnel na contramão, emerge aliviado noutro bairro, onde respira outros ares, e começa a subida da encosta em direção do

verde e das mansões de blindex, de onde vê o oceano. O leitor confira na imaginação a poesia desta seqüência.

Dependendo do ponto de vista, o narrador é um João-ninguém ou um moço de família desgarrado. O primeiro mora num quarto-e-sala, anda de jeans, camiseta branca e tênis, bebe água na pia de mictórios fedidos e arrasta a sua mala pelas calçadas. Que notícias temos do segundo? Sabemos que o seu falecido pai tinha naturalidade para gritar com empregados; que a mãe fica quieta quando atende o telefone, porque acha impróprio a uma senhora dizer alô; que a irmã, casada com um milionário, mora na mansão de blindex; que o belo sítio da família virou plantação de maconha e refúgio de bandidos.

Pode-se dizer também que se trata de um moço de família vivendo com João-ninguém a caminho da marginalidade. Quais os conflitos embutidos nesta composição? Note-se que a tônica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução das fronteiras entre as categorias sociais — estaríamos nos tornando uma sociedade sem classes, sob o signo da delinqüência? — o que não deixa de assinalar um momento nacional. Ainda assim, não se entende o nivelamento sem considerar as oposições que ele desmancha.

**Veterano de 1968** — A fala em primeiro plano, muito simpática, é do homem qualquer, cuja ética é uma estética, ou cuja birra das presunções sociais se traduz, no plano da expressão, pela exclusão de fricotes e afetações literárias. Deste prisma, refinado a seu modo, e cuja data é o radicalismo estudantil dos anos 60, o luxo dos ricos não passa de desafinação. A casa de concreto e vidro está errada, os cavalheiros com cara de iate clube também, e a irmã muito produzida idem: "Eis minha irmã de peignoir, tomando café da manhã numa mesa oval". Mas os tempos são outros, e a antipatia pelo dinheiro não impede o narrador de aproveitar uma visita para roubar as jóias que o levarão para o campo da marginália. Por seu lado os ricos não lhe condenam o temperamento de "artista", como aliás não antipatizam deveras com o mundo do crime. O assunto que excita o cunhado é o estupro de que foi vítima a mulher, que entretanto flerta com o delegado que se encarregou do caso, o que se dá com os bandidos, que podem ser os do crime ou outros. Uma promiscuidade apocalíptica, à qual todos já parecem acostumados e que pode ser imaginação do narrador, mas pode também não ser. Como a Geografia, a História está neste livro só indiretamente, mas faz a sua força.

Numa grande cena de rua, com corre-corre, camburões e TV, uma baixinha com cara de índia procura impedir a prisão do filho, aos gritos e com bons argumentos. O narrador sente que vai ficar a favor dela, mas logo vê que se enganou, pois a mulher pára de gritar quando percebe que não está sendo filmada. O episódio, que o narrador preferia que não tivesse acontecido, explica muita coisa, talvez marque um horizonte de época. O desejo de tomar partido dos pobres e de vê-los defender na rua os seus direitos sobe de supetão, para se apagar em seguida. É como um reflexo antigo, antediluviano, hoje uma reação no vazio, já que a

alegria do povo é aparecer na televisão. O desejo de uma sociedade diferente e melhor parece ter ficado sem ponto de apoio. Estaríamos forçando a nota ao imaginar que a suspensão do juízo moral, a quase atonia com que o narrador vai circulando entra as situações e as classes, seja a perplexidade de um veterano de 1968?

O outro local importante do livro é o velho sítio da família. Com espaço da infância, da gente simples e da natureza, parecia um refúgio, o remédio para os desajustamentos do narrador. Ao chegar lá, entretanto, este encontra um povo — crianças inclusive — organizado e escravizado para a contravenção, siderado por videogames, motocicletas, blusões e tintura para cabelos, além de preparado para negociar com as autoridades. Ou seja, fechando o círculo, a mesma coisa que na mansão de blindex: no reservatório das virtudes antigas não há mais água limpa. Assim, depois dos tempos em que a pobreza ignorante seria educada pela elite, e de outros tempos em que os malfeitores dos ricos seriam sanados pela pureza popular, chegamos agora a um atoleiro do qual ninguém quer sair e em que todos se dão mal.

**Reincidências** — Por um paradoxo profundamente moderno, a indefinição interior dos caracteres tem como contrapartida uma visibilidade intensificada. Gestos e movimentações têm a nitidez a que nos acostumam, a história em quadrinhos, as gags do cinema, os episódios de TV, bem como o sonho ou o pesadelo. Essa exatidão, muito notável, decorre em primeiro lugar da felicidade literária e da observação segura do escritor, e também da escola do romance policial. Mas há nela um outro aspecto bem perturbador. É como se no momento ela não fosse apenas uma qualidade artística, mas uma aspiração real das coisas e das pessoas ao figurino evidente, ao logotipo delas mesmas. A irresistível atração da mídia ensina e ensaia a figura comunicável, o comportamento que cabe numa fórmula simples, em que a palavra e a coisa coincidam. 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 em 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. A entrada para o espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos parece compensar de modo mais do que suficiente os termos horrendos em que ele se dá.

Vista no conjunto, a linha de ação tem a força da simplicidade, apesar das alucinações. A fuga não vai a nenhuma parte, ou melhor, o narrador fica voltando aos mesmos lugares. São reincidências sem fim à vista, embora não possam também ser infinitas, pois a situação se agrava cada vez mais. Nas cenas finais o monstruoso toma conta. De olhar fixo com leve animosidade no grotesco dos outros, que de fato é extremo, o narrador não nota a crosta de sujeira, hematomas, feridas e cacos de vidro — sem mencionar a confusão moral — que

acumulou e o deve estar desfigurando. Essas informações cabe ao leitor reunir, para visualizar a personagem que lhe fala, não menos anômala e acomodada no intolerável que as faunas do luxo ou do submundo. A certa altura, numa de suas alucinações, inconsciente de seu aspecto, o narrador quer abraçar na rua um homem que julga reconhecer. Este não hesita em se defender com uma faca de cozinha. Estripado, o narrador pega o ônibus e segue viagem, pensando que talvez a mãe, um amigo, a irmã ou a ex-mulher possam lhe dar "um canto por uns dias". Essa disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito.

## ***Benjamin se recusa a suscitar emoções***

*Marcelo Coelho*

São Paulo, *Folha de São Paulo: Ilustrada*, 20 de dezembro de 1995

*Segundo romance de Chico Buarque mantém estado de frieza e de distância quanto ao destino dos personagens.*

Imagino que *Benjamin*, o segundo romance de Chico Buarque, não tenha o mesmo sucesso de *Estorvo*, alguns anos atrás. É conhecida a maldição que pesa sobre o segundo livro, quando o autor obteve consagração na estréia. Há vários motivos para isso.

Um motivo importante é que o público e os críticos já se esqueceram do primeiro livro quando vão ler o segundo. Ficaram apenas com uma imagem favorável, elogiosa: esqueceram-se dos defeitos.

Quando pegam o segundo livro, encontram coisas incômodas, têm menos paciência, suas expectativas eram exageradas; não sabem mais que, no primeiro livro, havia defeitos também, mas abafados pela impressão geral de que se tratava de uma obra-prima.

*Estorvo* era um romance muito bem escrito, duro na sua elegância, altamente literário. Este, aliás, é um outro motivo: no primeiro livro, o autor exagera, dá o máximo de si no estilo: quer provar que é bom. Põe no texto mais coisas do que é capaz de administrar. Resulta, no público, um impacto vago de maestria, tanto mais forte quanto mais houver obscuridades, pontos mal resolvidos no enredo: hesitações derivadas do excesso de talento, não da falta.

Não me esqueço, contudo, das críticas que foram dirigidas a *Estorvo*, e eram justas: o enredo era pouco nítido, o final dava uma sensação de vazio. Chico Buarque procurou, em *Benjamin*, superar essas dificuldades. A história se organiza bem, é exposta claramente, e o romance acaba do modo mais "acabado" possível.

Qual o problema, então, de *Benjamin*? Há muitos. Mas não estou pichando este ótimo livro. E em *Estorvo*, constatavam-se "defeitos", passa-se, agora, ao plano mais ambicioso dos "problemas", ao passo que as qualidades, o talento de Chico Buarque como escritor não mais precisam ser enfatizados.

Parece-me que Chico Buarque procurou, em *Benjamin*, organizar um enredo mais interessante e nítido do que em *Estorvo*. Agora estamos às voltas com Benjamin Zambraia, modelo fotográfico em decadência, que é fuzilado na primeira cena do romance, e recorda, naquele momento, seu relacionamento com a bela Ariela Masé, uma moça que ele pensa ser filha de Castana Beatriz, sua antiga paixão nos anos 60.

Nomes estranhos, esses: Zambraia, Castana, Ariela. Há outros: um pastor Ozéa, um candidato Alyandro, o galã Zorza, o galã Jeovan. Em *Estorvo*, eram raros os nomes próprios;

mas quando apareciam, eram igualmente estranhos: Osbênio, por exemplo, para não falar de um mesmo Ozéa.

Comentei esse gosto pelos nomes esquisitos na ocasião do lançamento de *Estorvo*. Chico Buarque estaria expressando a estranheza, o exotismo, das camadas populares, tais como aparecem aos olhos da classe média-alta progressista. Não é mais o "João", o "Benedito", o "Custódio" serviçal e conhecido, humilde e "legitimamente" popular. Ou seja, não é mais o "povão" da cachaça, do violão, do barraco, com o qual a esquerda boêmia poderia se confraternizar.

Ao contrário, é um povo que se faz irreconhecível, alheio à esquerda partidona, surpreendendo-a em adesões evangélicas, enriquecimentos súbitos com o tráfico de drogas ou com a política. O lumpen enriquece, enquanto o proletário não faz revolução.

Claramente há uma amargura em Chico Buarque, que não reconhece mais no "povo" aquele "povo" com que se solidarizava politicamente. Isso já estava em *Estorvo*, mas sem um enredo consistente. Desta vez, em *Benjamim*, a expressão dessa amargura se intensifica, e encontra um enredo mais fácil de seguir.

Ariela Masé é uma jovem proletária, interessada em seguir carreira de modelo, capaz de ceder aos encantos de um político endinheirado e lumpen, Ayandro [sic].

Benjamin Zambraia é um decadente, que teve o ápice do sucesso sexual nos anos 60, como qualquer sujeito de esquerda, está procurando o passado perdido. Castana Beatriz, sua paixão, foi morta após um sugerido envolvimento com a resistência ao regime militar. Benjamin Zambraia se dá mal.

A história do romance representa, de alguma forma, a impossibilidade de se recuperar o passado pré-64, e a inconfiabilidade das classes populares contemporâneas frente a qualquer projeto político autêntico.

Será que estou exagerando? A fraseologia a que recorro não é muito boa, é esquemática, pareço um dinossauro, mas estou convencido de que Chico Buarque é um belo dinossauro também, e que seria injusto reduzir seu romance a uma história de amor com toques policiais, ignorando o senso político que o inspira.

Bem, mas é aí que aparecem os problemas de *Benjamim*. Do ponto de vista formal, Chico Buarque estava tentando arranjar o enredo que lhe faltava em *Estorvo*. Do ponto de vista do conteúdo, Chico Buarque mostra mais claramente a sua sensação de um proletariado irreconhecível, traidor, mercurial.

O que acontece então? O enredo fica mais claro, o romance mais enxuto. Só que mobiliza personagens com os quais o autor não mantém nenhuma relação de simpatia.

Um estado de frieza e de distância quanto ao destino dos personagens atrapalha o cuidado do autor em fazer um roteiro de acontecimentos que dê conta do que acontece com eles.

O livro ganha um enredo, mas o enredo não mobiliza a simpatia do leitor. Prende a atenção mas se recusa a suscitar emoções. Seu protagonista, *Benjamim*, é fraco. Narra-se a obsessiva procura pela filha [] Castana Beatriz, num jogo de coincidências surpreendentes: é o acaso, ou melhor, a máquina inventada por Chico Buarque e não o interior dos personagens, o que movimenta o livro.

A frieza é certamente um efeito desejado pelo autor. Combina o retrato de uma classe social incompreensível, decepcionante para quem tem expectativas de esquerda. Serve maravilhosamente sempre que Chico Buarque procura fazer a anotação precisa de um detalhe, de um rosto, de um trejeito, da decoração de um apartamento.

Mas o livro se sustenta basicamente pela sua trama policial. Coisa, aliás, que virou sinônimo de romance: "trama policial". É que só há senso de narrativa e de destino, hoje em dia, quando há um mistério, um investigador, um caso de morte.

O romance antigo girava em torno do casamento. *Madame Bovary*, *O primo Basílio*, *Middlemarch*, *Dom Casmurro*, são romances do casamento, numa época, o século 19, em que casamento era sinônimo de destino.

Extinta essa circunstância sobra essa outra circunstância do destino, o assassinato. Os romances policiais são a sobrevivência, algo artificial, do gênero romance em nossos dias.

Como Chico Buarque queria fazer um romance, temos um romance com toques policiais. Nos detalhes do estilo, na precisão da frase, um livro impecável.

Um belo escritor, Chico Buarque, cede a imperativos do romance à Rubem Fonseca. Este, na verdade, seria o mistério a explicar.

\* \* \*

## **Roleta-russa de festim**

*Diogo Mainardi*

São Paulo, Abril, *Veja*, 13 de dezembro de 1995

Chico Buarque é um orgulho nacional. Beijo-lhe os pés. É um grande sambista. Não obstante, permanece modesto. Adora futebol — informam-me, inclusive, que joga bem. Com suas canções, tornou-se símbolo de insubmissão à censura do regime militar. Descende da melhor linhagem de intelectuais do Brasil. Os livros de seu pai são imprescindíveis para

compreender a formação do país. Uma imagem perfeita, a de Chico Buarque. Acrescida, nos últimos tempos, da enorme repercussão de sua incipiente carreira literária. Primeiro, *Estorvo*. Agora, *Benjamim* (Companhia das Letras; 165 páginas, 17 reais).

Não é fácil entender por que um homem tão bem sucedido em outros campos põe-se a escrever literatura. Certamente não pelo dinheiro, pois ganharia muito mais com um disco ou vendendo uma velha canção para a publicidade. Duvido também que o romance seja fruto de uma inspiração repentina, absolutamente impreterível. De fato, *Benjamim* baseia-se numa idéia simples, até mesmo simples demais, em que não se percebe a mão de uma musa benévola, mas apenas o esforço de um escritor disposto a preencher buracos. 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. Nada mais emocionante do que invadir o terreno desconhecido, sem medo de quebrar a cara.

**Risco calculado** — Chico Buarque falho, se essa era a sua intenção. *Benjamim* é tão comportado quanto ele. Não há perigo. Não há aventura. Não há nada que indique uma real motivação. O romance não ilumina. Ao mesmo tempo, não provoca danos. É um risco calculado, nem bom nem ruim. Roleta-russa com balas de festim. Apesar de despertar a inveja dos escritores profissionais, vendendo muito mais que todos eles juntos, Chico Buarque também não terá a emoção de ser atacado em público, por causa da habitual abjeção dos resenhistas da imprensa. Ele cometeu a ousadia de escrever um romance, mas a sua imaginação é tão avessa a ousadias que o resultado é imperceptível. Li ontem. Hoje, já não consigo lembrar de quase nada, a não ser um certo sentimento de vácuo.

*Benjamim* é o nome do protagonista do livro, um velho modelo fotográfico agora desempregado. Nas primeiras linhas do romance, ele é fuzilado. Um instante antes de morrer, a sua vida passa-lhe diante dos olhos. Literalmente: "sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme". O leitor torce para que Chico Buarque não insista numa metáfora tão elementar, mas não há esperança, pois o romance não passa disso, o relato filmado de todos os episódios que levaram *Benjamim* até seu trágico destino. A história é mais ou menos a seguinte. *Benjamim* imagina reconhecer na jovem Ariela Masé a filha de sua antiga amada, Castana Beatriz, assassinada durante a ditadura militar. Involuntariamente, fora o próprio *Benjamim* a indicar o esconderijo de Castana Beatriz às forças da repressão. O sentimento de culpa destruíra sua vida. Agora ele tenta redimir-se com Ariela Masé, a suposta filha de sua amada.

O principal recurso narrativo de Chico Buarque é encher a trama de ambigüidades. Ariela Masé pode ser a filha legítima de Castana Beatriz. Assim como pode não ser. *Benjamim* segue Ariela Masé até o sobrado verde-musgo em que Castana Beatriz foi assassinada. Mas pode tratar-se de mera alucinação. Nunca se sabe o que é alucinação e o

que não é. Os personagens do romance parecem tornar-se confusos apenas quando é necessário criar mistério em torno de alguma situação. A idéia de transferir o ponto de vista de um personagem ao outro também confere um forte artificialismo à história. Em certos momentos, Chico Buarque segue os meandros da fantasia de Benjamim. Em outros, passa para Ariela. Em outros, para Aliandro Esgarte [sic], um marginal com direito a camisa aberta, corrente com medalhão no pescoço e amuletos no bolso. Considerando que estamos assistindo à reconstrução da vida de Benjamim, parece-me estranho que a ação perambule pelos diversos personagens. Pode ser que eu não tenha entendido alguma passagem. Pode ser que o livro possua uma mensagem secreta que não consegui absorver.

\* \* \*

## A imprecisão da literatura de amadores

*Wilson Martins*

Rio de Janeiro, *O Globo: prosa e verso*, 10 de fevereiro de 1996

*O compositor Chico Buarque e o humorista Jô Soares cometem erros e se entregam aos clichês em seus romances.*

O literato amador e o leitor amador são figuras simétricas e complementares da vida intelectual. Nenhum deles tem na literatura o seu interesse predominante: um escreve por vaidade, o outro lê por desfastio. Num caso e noutro são atividades para as horas vagas: o literato amador não tem tempo para escrever, o leitor amador não tem tempo para ler. São espécies paralelas à dos profissionais da escrita e da literatura — acrescentando o paradoxo de que os leitores amadores são muito mais numerosos do que os leitores de literatura. Mas são também os que lêem as primeiras 20 ou 30 páginas e raramente encontram lazer para retomar o livro abandonado (mesmo porque continuam a sair os que exigem leitura de 20 ou 30 páginas a fim de manter as conversas de bares e salões).

Apesar das relações inevitáveis, a literatura amadorística não se confunde necessariamente com a subliteratura, pois há subliteratos profissionais, especializados em produzir a subliteratura (basta consultar a lista dos mais vendidos, onde também entram, claro está, os literatos amadores no caso de serem igualmente personalidades mediáticas). Embora seja raro que o leitor amador se transforme em leitor profissional, acontece que este último muitas vezes comece como amador: a leitura, como já disse, é um vício impunido que se contrai como todos os vícios e com as mesmas repugnâncias iniciais.

Tudo isso é dito sem a menor intenção depreciativa, antes com o propósito de circunscrever um fenômeno sociológico aliás pouco estudado e digno de melhor atenção. No

que se refere à ficção, tanto o literato amador quanto o seu leitor não têm consciências das técnicas de estilo, sem o qual não há literatura, dizia Thibaudet. São a intriga e as peripécias narrativas que lhes monopolizam a atenção, pouco sensíveis às inverossimilhanças e às simplificações psicológicas. Os personagens da literatura amadorística são como as pinturas bizantinas: não têm perspectiva". Referindo-se à literatura, E. M. Forster lançou em 1927 a famosa distinção entre os personagens planos e os redondos, ou seja, os de psicologia superficial e rasteira, os que jamais oferecem surpresas de comportamento, e os que se distinguem pela complexidade espiritual e ações não só imprevisíveis, mas até contraditórias — dentro de sua própria lógica.

No que se refere à literatura amadorística, como nas novelas de Chico Buarque (*Benjamin*) e Jô Soares (*O xangô de Baker Street*), ambas de 1995 na editora Companhia das Letras, seria preciso acrescentar-lhes os personagens côncavos, sem conteúdo nem relevo próprio, preenchidos pelos autores com a massa das peripécias e acontecimentos que se sucedem por aluvião. Em Jô Soares, a sátira predominou sobre a observação humana, que é a carne e o sangue da literatura. Seus figurantes são, por definição, anti-heróis da literatura: além de errar nas suas "deduções" antonomásticas (introduzidas a fórceps em cenas de artifício infantil), Sherlock Holmes não conseguiu desvendar os crimes que o trouxeram ao Rio; o comportamento de Pedro II contraria todas as normas do protocolo palaciano, e assim por diante.

Tratando-se de "romance histórico", Jô Soares procurou documentar-se sobre a época, seus vultos representativos e costumes característicos (há, mesmo, uma bibliografia que denuncia alguma insegurança do autor). Isso aparece no excesso das notações informativas, mas é duvidoso que vendedores ambulantes, população pitoresca dos bairros residenciais, percorressem a Rua do Ouvidor pelas duas horas da tarde anunciando produtos mais apropriados para as cozinhas domésticas. Resta ter sido engenhosa e bem articulada a trama dos crimes (embora de motivação nebulosa), mas, no propósito de desmoralizar o detetive, Jô Soares infringiu o princípio moralizante que justifica e em que assenta a literatura policial: no caso, a vitória coube ao criminoso, que escapa à punição e ainda se vangloria dos crimes. Ele é apresentado como a inteligência superior por oposição à suposta inteligência superior de Holmes.

Por deliberação ou reminiscência involuntária, Chico Buarque escreveu pelo modelo arcaico do "novo romance" francês (que era "novo" na década de 1950). É a "literatura do olhar", como a chamaram Robbe-Grillet e outros tratadistas, clara transposição das técnicas cinematográficas para o texto literário. A exemplo desses ancestrais, Chico Buarque entrega-se a descrições minuciosas em que o olho da câmera cinematográfica se transforma em microscópio. A influência do cinema predomina na própria concepção da história e domina o espírito do autor; desde as primeiras linhas ele volta ao velho lugar-comum segundo o qual

toda a vida pregressa perpassa vertiginosamente pelas pupilas do condenado no momento da sua morte — "tal qual um filme", acentua o ficcionista. A novela começa precisamente com essa cena (manes de García Márquez!), a obsessão do cinema condiciona toda a narrativa. Há passagens em que o texto admite copiar o que já vimos inúmeras vezes nas telas: "... como sucede nos filmes, onde o herói julga reconhecer a amante do outro lado da rua (...)".

Num museu do Rio, os personagens de Jô Soares encontram "múmias autênticas dos tempos dos faraós"; ele tampouco foge dos lugares-comuns mais acalanhados, como se referir à "mais antiga das profissões". Os de Chico Buarque encontram espelhos paralelos em que "uns refletem os outros e vice-versa", para nada dizer do que "fustiga" o táxi ao bater-lhe a porta com violência. Outro[,] embarca para a Europa numa página e regressa da Índia na página seguinte, tudo enriquecendo os anais da literatura amadorística.

\* \* \*

## O olhar hiper-realista

*José Paulo Paes*

São Paulo, *Folha de São Paulo: Mais!*, 31 de dezembro de 1995

*Em Benjamin [sic<sup>43</sup>], Chico Buarque deforma o real até levá-lo ao anômalo e ao grotesco.*

Da leitura de *Benjamin*, fica a impressão de uma atropelada seqüência de imagens meio fora de foco mas sempre na iminência de se definir, o que não chega nunca a acontecer. Essa impressão é em certa medida antecipada pela ilustração de capa do volume uma fotomontagem de instantâneos disparatados, ora do corpo inteiro, ora de pormenores de um homem de terno e gravata.

Não se deve entender "fora de foco" no sentido ortodoxamente visual da expressão. Pelo contrário, as descrições de ambientes, pessoas e objetos envolvidos na trama de *Benjamim* são tão minuciosas e tão nítidas quanto aquelas que o Novo Romance francês pôs em moda. A falta de nitidez tem antes a ver com a dificuldade de compreensão, por parte do leitor, dos motivos que levam os personagens a agir como agem.

Em certos momentos, suas ações parecem totalmente imotivadas e gratuitas. É como se fossem opacos também para o narrador, que tampouco lhes poderia entender o

---

<sup>43</sup> Em todo o artigo, "Benjamim", título do romance ou nome do protagonista, foi grafado com "n" no final, o que preferi corrigir nesta transposição em função da fluência da leitura.

comportamento, muito embora a narração se enuncie em registro de terceira pessoa, voz de onisciência na tradição do romance, especialmente do romance de análise psicológica. Acresce que o momento de clímax com que se inicia e se fecha em simetria a ação dramática — o fuzilamento do protagonista por um esquadrão da morte — é um acidente, o que lhe rouba a dramaticidade. Dada a circunstância de o autor de *Benjamim* mostrar pleno domínio da forma narrativa, não é de pensar que tudo isso possa ser fruto de inabilidade autoral.

A narração se articula em torno do fluxo de consciência do protagonista, Benjamim Zambraia. No brevíssimo intervalo de tempo entre ver as armas apontadas para si e ouvir o estrondo dos disparos que o irão matar instantaneamente, ele revive num relâmpago os sucessos de sua vida, sobretudo aqueles que de um ou outro modo acabaram por conduzi-lo ao lugar e momento de sua execução.

Não é a primeira vez que se aproveita ficcionalmente a noção popular de que, nas vascas da agonia, as pessoas costumam reviver o curso de suas vidas em velocíssima retrospectão. Utilizou-a, por exemplo, Ambrose Bierce num dos seus contos sobre a Guerra Civil americana, e dela se valeu igualmente Carlos Fuentes em *A morte de Artêmio Cruz*, romance sobre os descaminhos da Revolução Mexicana. Não é para contabilizar débitos epigonais que se lembram esses dois precedentes, mas antes para ressaltar a novidade da utilização do mesmo procedimento em *Benjamim*.

Bierce se vale do "topos" da morte do herói em combate para, através do flash-back de consciência de um combatente ante a mira da arma inimiga que o vai abater um instante depois, fundamentar um bem logrado experimento com a maleabilidade do tempo interior ou psicológico. Tempo que, conforme o tipo de vivência a que esteja ligado, pode contrair-se ou alargar-se muito aquém ou além do estrito tempo do relógio. Cumpre ainda notar que a morte do soldado do conto de Bierce é uma decorrência *natural* do risco de vida inerente à profissão das armas. Quanto a Fuentes, ele utiliza o recurso da rememoração *in extremis* para, através da história de vida de um ex-revolucionário, ilustrar o processo de corrosão do idealismo pelos ácidos do interesse próprio. Aqui também é de notar que a morte de Artêmio Cruz é um corolário *natural* dos achaques de sua idade avançada.

*Natural* tem, nos dois casos, a acepção de explicável por si mesmo, no que contrasta com o, se não inexplicável, no mínimo desconcertante fuzilamento de Benjamim Zambraia. Isso em termos da lógica narrativa, a qual, embora implique igualmente a noção de coerência entre antecedentes e conseqüentes, difere da lógica formal, em cujo âmbito se situa, de certa forma, o raciocínio ético. Mais abrangente e mais sutil, a coerência lógica da narrativa não atende necessariamente a exigências lineares do tipo causa-efeito, certo-errado, crime-castigo. Por via de um jogo distributivo de ênfases, atende antes às exigências do esteticamente convincente, que não são as mesmas do racionalmente correto, do cientificamente comprovável ou do eticamente justo.

É de presumir que, ao recorrer a técnicas do flash-back autobiográfico, o autor de *Benjamim* tivesse em vista fundamentar, à luz dessa lógica estética, a abrupta execução do seu herói na abertura e/ou desfecho da narrativa. Posição enfática exigiria que o curso da vida de Benjamim Zambraia tivesse um nexos de coerência mais profundo com a dramaticidade do seu fim. O nexos existe, e é explicitado ao longo da narrativa, mas é demasiado fortuito, demasiado superficial para ter poder de convencimento. Senão vejamos.

Modelo fotográfico na juventude, o protagonista de *Benjamim* já está na meia-idade, desempregado e decadente, à altura em que é apresentado ao leitor. Vive atormentado pela lembrança de Castana Beatriz, com quem tivera uma breve ligação amorosa. Ela se ligara a outros homens, tanto antes como depois de Benjamim. O último deles foi um professor implicado na militância política clandestina, presumivelmente durante o regime militar. A obsessão de Benjamim pela ex-amante o leva a segui-la de longe, certo dia em que a avista casualmente numa rua do centro, até o subúrbio afastado onde ela está vivendo com o professor. Assim, inadvertidamente, por delação do motorista que o conduziu até lá, ele acaba dando à polícia a pista do esconderijo de Castana, o que o torna indiretamente culpado da morte dela.

Essa culpa difusa como que lhe aguça a fixação, a ponto de, muitos anos depois, reconhecer as feições de Castana numa jovem corretora de imóveis, Ariela Masé. Chega a supô-la filha dela e faz-lhe uma corte insistente mas respeitosa. Ariela concorda finalmente em ir viver com ele, mas quando está a caminho do seu apartamento é detida por uma manifestação política de um candidato a deputado. Incorpora-se à manifestação e acaba passando a noite na cama do candidato.

Mais de uma vez, em imóveis vazios que lhe competia mostrar a clientes, a mesma Ariela fora assediada e/ou violentada por homens supostamente interessados em alugá-los. Quando Jeovan, um policial entrevado que a protegera desde a chegada dela ao Rio, fica sabendo disso, providencia para que colegas seus da ativa cuidem de justiciar os assediadores. E é quando vai a um encontro combinado com Ariela num desses imóveis que, por engano, Benjamin é fuzilado pelos colegas do ex-policial.

Esta grosseira sinopse do trecho de *Benjamim* não faz evidentemente justiça, mínima que seja, à rica trama dos incidentes de que é tecido. Incidentes que se sucedem, ou melhor, se atropelam em ritmo febril, visto os personagens estarem se deslocando o tempo todo de um para outro lugar, numa agitação deambulatória semelhante a de certos tipos de doenças mentais. Essa deambulação constante, e a rápida sucessão de cenas que ela implica, lembra de perto as de *Estorvo*. No atropelo, cenas essenciais e acessórias se baralham inextricavelmente, com aparente prejuízo da economia dramática. Em algumas das reações dos personagens a certas situações com que se deparam roçam o absurdo. Entre outros exemplos, é o caso da indiferença com que o narrador-protagonista de *Estorvo* aceita a presença dos

delinquentes que lhe invadiram o sítio, assim como o é, no outro romance, a prontidão com que Ariela muda de itinerário, esquecendo o rumo do apartamento de Benjamim para sem mais aquela, ir passar a noite nos braços do candidato a deputado que mal conhecia.

À luz da coerência própria da lógica narrativa, fundada na distribuição de ênfases, há sobretudo gritante incongruência na circunstância de Benjamim morrer executado como estuprador de Ariela, ele que, para usar o eufemismo bíblico, jamais chegara a conhecê-la carnalmente. Com vistas a aparar as arestas da incongruência, poder-se-ia alegar o clima semi-alucinatório que pervaga a narração e que apontaria para traços psicóticos dos próprios personagens, justificando-lhes assim o comportamento errático. Ou então se poderia invocar o construto arquetípico dos meandros da justiça poética — o herói ou o anti-herói terminando seus dias da mesma maneira que a Castana Beatriz a quem indireta e involuntariamente denunciara a seus algozes policiais.

Mas talvez seja mais produtivo considerar as aparentes incongruências de *Benjamim* à luz do que, sem nenhum rigor terminológico, se pode chamar hiper-realismo. Essa modalidade de realismo não se preocupa, como o do romance experimental de Zola, em criar personagens que sejam "tão parecidos quanto possível com a média das pessoas", nem muito menos em condensar, num ou mais personagens-tipos, "as determinantes essenciais, humanas e sociais" de uma situação histórica dada, como no realismo crítico postulado por Lukács. Prefere antes voltar-se para o individual, o singular, e esquadrihar-lhes as peculiaridades tão de perto quanto possível, numa visada de lupa ou microscópio.

Sob a magnificação desse extremado *close-up*, o real perde a tranqüilizadora fisionomia que costuma ostentar quando visto da distância "normal" e sofre uma deformação ótica até quase o anômalo e o grotesco, quando não o monstruoso. Mais ainda: ao eximir-se da preocupação da média zolaesca e do típico lukacsiano, de meter o contingente na camisa-de-força da lógica causal — "tal circunstância, tal resultado" —, a visada hiper-realista abre-se sem mais peias para o indeterminável do acaso, em que vige a lógica ou ilógica do aleatório e do errático.

Não estranha pois que, na ficção hiper-realista, os atos dos personagens e as formas de conduta por que se articulam possam parecer amiúde tão imotivados e gratuitos quanto os do comportamento psicótico. É o que já se pode sentir em *O jogador* e *O estranho marido*, onde Dostoiévski se compraz em escrutar, lente psicológica na mão, as obsessões de seus protagonistas. Também a minuciosidade burocrática com que Kafka registra os estranhos e irrealmente prosaicos diálogos dos interlocutores de *O foguista* tem muito a ver com a visada hiper-realista. Com ela tem a ver de igual modo a absoluta isenção emocional, a quase completa insensibilidade com que, na pormenorizada descrição fenomenológica de Camus, o protagonista de *O estrangeiro* sob o causticante sol argelino, acompanha o enterro da mãe, faz amor com uma conhecida de passagem e mata um desconhecido numa praia. Por sua vez,

a objetividade por assim dizer fotográfica e taquigráfica das desacidentadas narrativas de Peter Handke exemplifica a tendência mais recente da escrita hiper-realista.

Ao filiar *Benjamim e Estorvo* — para mais bem compreender-lhes as peculiaridades por vezes desconcertantes — em tão ilustre tradição, é de elementar justiça reconhecer que nenhum dos dois romances de Chico Buarque a deixa estagnar-se na repetição, mas logram ambos levá-la à frente com duas criações de indiscutível originalidade.