



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura

O PROTAGONISTA MULTIFACETADO:

Uma leitura pós-moderna de *Estorvo* e *Budapeste*, de Chico Buarque

Márcia Fernandes Ribeiro

Brasília-DF
2015

Márcia Fernandes Ribeiro

O protagonista multifacetado:

Uma leitura pós-moderna de *Estorvo* e *Budapeste*, de Chico Buarque

Dissertação de Mestrado na linha de pesquisa Textualidades: da leitura à escrita, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Elga Pérez Laborde

Brasília-DF

2015

484p Ribeiro, Márcia Fernandes
 O PROTAGONISTA MULTIFACETADO: Uma leitura pós
moderna de Estorvo e Budapeste, de Chico Buarque /
Márcia Fernandes Ribeiro; orientador Elga P.
Laborde. -- Brasília, 2015.
 145 p.

 Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2015.

 1. Protagonista. . 2. Chico Buarque. . 3.
Estorvo. . 4. Budapeste. . 5. Pós-modernidade. I. P.
Laborde, Elga, orient. II. Título.

Márcia Fernandes Ribeiro

O protagonista multifacetado:

Uma leitura pós-moderna de *Estorvo* e *Budapeste*, de Chico Buarque

Dissertação de Mestrado na linha de pesquisa Textualidades: da leitura à escrita, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, defendida em 10 de julho de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Elga Pérez Laborde (TEL/IL/UnB)

(Presidente)

Prof. Dr. Rinaldo Nunes Fernandes (UFPB)

(membro externo)

Prof.^a Dra. Sylvania Helena Cyntrão (TEL/IL/UnB)

(membro interno)

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL/IL/UnB)

(membro suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos são redomas de clichês. Costuma-se, quase que invariavelmente, agradecer a Deus, pais, familiares, orientadores, colegas de academia. Produções sem originalidade. Ao concluir o ardoroso processo de construção de uma dissertação, no entanto, torna-se claro que o apoio de todos e de cada um foi fundamental. O lugar-comum deixa de ser repetitivo. É preciso recordar, reconhecer, agradecer e render homenagens a quem, de alguma forma, auxiliou a efetivação desta pesquisa.

Agradeço, portanto, a Deus e a Nossa Senhora. Provações foram muitas, mas sem fé, sem essa força que nos motiva a seguir em frente, sem todo o apoio provindo das orações, não seria possível. Meu agradecimento sincero.

Agradeço aos meus pais que, com confiança invariável, nunca duvidaram que eu conseguiria. Mantiveram uma fé tão persistente, uma fé que talvez eu não merecesse. E eu consegui. E foi com vocês. E foi por vocês.

Ao meu amado marido Anderson, pelo carinho, pelo apoio, por essa gana em fazer seguir até quando eu já não tenho pés. Mais uma vez, eu cheguei. “E agora que cheguei, eu quero a recompensa, eu quero a prenda imensa dos carinhos teus...”.

Estendo esses agradecimentos a todos os meus familiares, minha querida avó, tios, primos, sogros, que de alguma forma, me apoiaram e torceram pelo meu sucesso.

À querida professora e orientadora Elga Pérez Laborde. Orientações, dicas, direções, ideias, rumos e conselhos oferecidos com astúcia, prontidão, elegância. Demonstrações constantes de paciência, confiança e carinho. Qualquer agradecimento é pequeno perto da parceria construída. Muito obrigada.

Aos demais membros da Banca, professores Sylvia Cyntrão, Rinaldo de Fernandes e Sidney Barbosa, pela disposição em analisar esta pesquisa.

Dedico, enfim, este trabalho ao meu irmão João Paulo. Meu grande amigo que, como eu, não teme se lançar na aventura por mais conhecimento. João, aproveite, aprenda, busque! Te aguardamos de braços abertos. Muito obrigada pela coragem. Muito obrigada pela inspiração.

Chico é todo ele palavra.
Esse o seu reino,
a sua matria,
a razão de seu viver.

Frei Betto

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo a leitura, a análise e o debate da presença da pós-modernidade na narrativa, na construção textual, nos personagens e, sobretudo, nos protagonistas dos romances *Estorvo* (1991) e *Budapeste* (2003), de Chico Buarque. Realizou-se a investigação das obras com o apoio teórico dos estudos desenvolvidos por Bauman, Jameson, Anderson, Connor e Lyotard. Com base nessas pesquisas, foi listado um apanhado de características que marcam o tempo pós-moderno, tais como a fragmentação da identidade, o sujeito vagabundo, a violência e a metalinguagem. A pesquisa enfoca ainda temas como a sexualidade e o hedonismo, a sociedade do espetáculo, o coloquialismo e o espaço urbano. Entendendo que essas características da sociedade influenciam o fazer literário, procurou-se observar se Chico Buarque imprimiu tais particularidades na escritura dos romances. Com isso, busca-se desenvolver uma reflexão sobre a sociedade pós-moderna e suas influências na literatura brasileira e na produção buarqueana.

Palavras-chave: Protagonista. Chico Buarque. *Estorvo*. *Budapeste*. Pós-modernidade.

ABSTRACT

This thesis aims for reading, analysis and debate of postmodernity presence in the narrative, in the textual construction, in characters and especially the protagonists of novels *Estorvo* (1991) and *Budapeste* (2003), by Chico Buarque. An investigation of the works was made with theoretical support of the studies developed by Bauman, Jameson, Anderson, Connor and Lyotard. Based on those researches, an overview was listed with features that mark the post-modern age, such as the fragmentation of identity, the bum subject, violence and meta-language. The research focuses on topics such as sexuality and hedonism, the society of the spectacle, the colloquialism and urban space. Comprehending that these characteristics of society influence the literary making, It was sought to observe if Chico Buarque printed such particularities in the writing of the romances. Hereby, it seeks to develop a reflection about the post-modern society and its influences in the Brazilian literature and buarquian production.

Keywords: Protagonist. Chico Buarque. *Estorvo*. *Budapeste*. Postmodernity.

RESUMEN

La presente disertación tiene por objetivo la lectura, el análisis y el debate sobre la presencia del posmodernismo en la narrativa, en la construcción textual, en los personajes y, especialmente, en los protagonistas de las novelas *Estorvo* (1991) y *Budapeste* (2003), de Chico Buarque. Se realizó la investigación de las obras con el apoyo teórico de los estudios desarrollados por Bauman, Jameson, Anderson, Connor y Lyotard. Teniendo como base esos estudios, fue posible hacer un recuento de las características que marcan el tiempo posmoderno, tales como la fragmentación de la identidad, el sujeto vagabundo, la violencia y el metalenguaje. La investigación enfoca además temas como la sexualidad y el hedonismo, la sociedad del espectáculo, el coloquialismo y el espacio urbano. Entendiendo que esas características de la sociedad influyen el quehacer literario, se buscó observar si Chico Buarque imprimió tales particularidades en la concepción de sus novelas. Y así desarrollar una reflexión sobre la sociedad posmoderna y sus influencias en la literatura brasileña y en la producción buarquiana.

Palabras-clave: Protagonista. Chico Buarque. *Estorvo*. *Budapeste*. Posmodernidad.

SUMÁRIO

FRAGMENTO INTRODUTÓRIO	12
1 PRIMEIRO FRAGMENTO: TEMPO DE INCÔMODO.....	17
1.1 FRAGMENTO 1.1 – AS CARACTERÍSTICAS DA PÓS-MODERNIDADE.....	21
1.1.1 <i>O culto ao hedonismo.....</i>	<i>21</i>
1.1.2 <i>Muros altos e criminalidade incontrolável.....</i>	<i>23</i>
1.1.3 <i>Assassinos, gatunos, marginais: os estranhos.....</i>	<i>23</i>
1.1.4 <i>Meu eu's são tantos: a identidade fragmentada.....</i>	<i>25</i>
1.1.5 <i>Uma nova ampulheta: o tempo na pós-modernidade.....</i>	<i>26</i>
1.1.6 <i>O pequenino mundo globalizado: globalização e relações com o espaço.....</i>	<i>28</i>
1.1.7 <i>O capital como força motriz pós-moderna.....</i>	<i>29</i>
1.1.8 <i>Em cena, a sociedade do espetáculo.....</i>	<i>30</i>
1.1.9 <i>O amálgama da cultura de massa e da alta cultura e a incredulidade em relação às metanarrativas.....</i>	<i>31</i>
1.2 FRAGMENTO 1.2 – A CULTURA PÓS-MODERNA	33
1.2.1 <i>A arte contemporânea e a ausência de vanguardas.....</i>	<i>33</i>
1.2.2 <i>A arquitetura e o engajamento com o passado.....</i>	<i>34</i>
1.2.3 <i>A literatura pós-moderna e a pluralidade de gêneros.....</i>	<i>35</i>
1.2.4 <i>Estilos múltiplos: artes plásticas na pós-modernidade.....</i>	<i>37</i>
1.2.5 <i>Cultura genuinamente pós-moderna: a TV.....</i>	<i>37</i>
1.2.6 <i>Fragmentos de gêneros no cinema pós-moderno.....</i>	<i>38</i>
1.2.7 <i>O teatro e a performance na pós-modernidade.....</i>	<i>39</i>
1.2.8 <i>As identidades marginais no rock pós-moderno.....</i>	<i>40</i>
2 SEGUNDO FRAGMENTO- “UM ARTISTA BRASILEIRO”	42
2.1 “O TEMPO RODOU NUM INSTANTE”	45
2.2 “DEUS ME FEZ UM CARA SURDO, CEGO E CENSURADO”	49
2.3 EM TEMPOS DE REPRESSÃO, O TEATRO É A “GOTA D’ÁGUA”	55
2.4 “ELA FAZ CINEMA, ELA FAZ CINEMA” ... E ELE TAMBÉM!	56
2.5 “MESMO QUE OS CANTORES SEJAM FALSOS COMO EU, SERÃO BONITAS, NÃO IMPORTA, SÃO BONITAS AS CANÇÕES”	57
2.6 “INUSITADA FEIÇÃO DA MINHA PRÓPRIA ESCRITA”	58

3	TERCEIRO FRAGMENTO: UM VAGABUNDO EM MOVIMENTO	64
3.1	MARGINAL, CONFUSO, PERDIDO, ABOBALHADO E MALTRAPILHO: UM ESTORVO	67
3.2	O INCANSÁVEL CAMINHAR SEM RUMO	73
3.3	FAROESTE URBANO: UMA NARRATIVA MARCADA PELA VIOLÊNCIA	74
3.4	A ESPETACULARIZAÇÃO DA VIDA COTIDIANA	77
3.5	OS DISTÚRBIOS SEXUAIS NOS DESCAMINHOS DO “ESTORVO”	78
3.6	A LINGUAGEM APIMENTADA NO ESCREVER PÓS-MODERNO	80
3.7	NO LIMIAR DO SONHO	85
3.8	A CIDADE COMO CENÁRIO PÓS-MODERNO	86
4	QUARTO FRAGMENTO: A ESCRITA DENTRO DA ESCRITA	89
4.1	A LINGUAGEM PÓS-MODERNA EM <i>BUDAPESTE</i>	91
4.1.1	<i>Três livros dentro de um: a metalinguagem em Budapeste</i>	91
4.1.2	<i>Um amálgama de discursos e gêneros como marca da pós-modernidade</i>	95
4.1.3	<i>O erudito e o popular no coloquialismo de Budapeste</i>	97
4.1.4	<i>O caráter onírico e imaginativo</i>	98
4.1.5	<i>No limiar entre a literatura e a filosofia: a Budapeste inventada</i>	100
4.1.6	<i>O pastiche na pós-modernidade</i>	101
4.1.7	<i>O romance pós-moderno e a polifonia</i>	102
4.1.8	<i>A palavra, protagonista de Budapeste</i>	103
4.1.9	<i>A linguagem em Budapeste: outras características</i>	105
4.2	JOSÉ COSTA X ZSOZÉ KÓSTA: MÁSCARAS EM <i>BUDAPESTE</i>	109
4.3	A FRAGMENTAÇÃO EM UM DUPLO	114
4.4	UMA OBRA, VÁRIOS FRAGMENTOS	115
4.5	IDENTIDADE FRAGMENTADA, FRAGMENTOS INCÔMODOS	120
4.6	TEMPO E ESPAÇO: GLOBALIZAÇÃO, NÃO-LUGAR E A CIDADE EM <i>BUDAPESTE</i>	122
4.7	A VIOLÊNCIA E A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO EM <i>BUDAPESTE</i>	124
4.8	BUDAPESTE E O CAPITALISMO SELVAGEM	126
4.9	O AMOR LÍQUIDO EM <i>BUDAPESTE</i>	127
	DERRADEIRO FRAGMENTO	130
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

FRAGMENTO INTRODUTÓRIO

Em um bar de Ipanema, um fim de tarde do agitado ano de 1966, perguntaram ao cantor e compositor Tom Jobim: “O que há de novo?”. O “maestro soberano¹”, respondeu de pronto: Chico Buarque de Hollanda. (SOUZA, 2009, p. 121). A declaração, dada há quase 50 anos, ainda é atual: Chico Buarque permanece no cenário cultural brasileiro como representação de novidade, inovação e ousadia. Característica aclamada por Antonio Candido. “Os seus romances são densos, sem concessões, muito inventivos, com um toque pouco frequente de originalidade.” (CANDIDO, 2009, p. 19).

Esta dissertação tem como objetivo identificar e debater a contemporaneidade - chamada por muitos de pós-modernidade - impressa em dois dos romances de Chico Buarque: *Estorvo* (1991) e *Budapeste* (2003). Sabe-se da subjetividade que entremeia o campo dos estudos literários e da dificuldade de formular conclusões definitivas ao se efetuar pesquisas nessa área. A comprovação de uma hipótese representa uma armadilha e um desafio. No caso deste trabalho, uma armadilha, pois, se faz necessário o distanciamento da obra para observar com objetividade o corpus selecionado. Também se configura um desafio instigante, conforme aponta Bacchini.

Como outras obras de arte, a sua linguagem possui uma profundidade e uma densidade capazes de anular qualquer hipótese de definição e de classificação baseadas nas habituais categorias analíticas. Cada abordagem crítica aparece inadequada, inoportuna, impotente perante o requinte de uma construção que impõe ser interpretada na inteireza de sua complexidade e que escapa se examinada apenas num segmento ou num detalhe, pois o que conta é o efeito geral do desenho que ela produz. (BACCHINI, 2013, p. 176).

Tentamos desvendar se os dois romances de Chico Buarque podem, segundo suas características, serem considerados pós-modernos e investigar se indícios de pós-modernidade podem ser reconhecidos nas diversas tessituras das obras: enredo, narrativa, personagens, linguagem empregada e, sobretudo, nos protagonistas enquanto sujeitos desse novo tempo.

Evidentemente, não se pretende impor aqui uma resposta definitiva a essa questão. Também não há a pretensão de esgotar um assunto tão rico. Faz-se necessário, no entanto, pesquisar, argumentar, debater e criticar as produções. Objetiva-se com esta dissertação, enfim, aumentar o escopo de análises desenvolvidas sobre a prosa de Chico Buarque.

Anazildo Vasconcelos da Silva (2009, p. 177) ressalta que a lírica buarqueana tem sido

¹ Referência à canção “Paratodos” (BUARQUE, 1993). Na música, Chico Buarque chama Tom Jobim de “maestro soberano”.

aprofundada constantemente na crítica literária. Nos últimos anos, diversos estudos e enfoques foram desenvolvidos sobre a ampla obra do artista: o cancionista que narra as delícias e as agruras do amor; as canções que exaltam as personagens femininas; as letras que revelam a periferia e a infinidade de problemas sociais. Assim como as adaptações teatrais, como *Calabar* e *Gota d'Água*; a escrita por encomenda para o cinema; a exaltação das cidades e as já consideráveis análises sobre sua prosa. Toda essa extensa produção tornou-se objeto de estudo nos departamentos das universidades. Em Brasília, o Grupo Poesia Contemporânea da UnB, o Vivoverso, trabalha as letras das canções de Chico Buarque, ao considerar seu potencial poético. Esta dissertação analisa apenas uma das expressões da obra de Chico Buarque e tenta ampliar o debate e a fortuna crítica conquistada pelo artista.

A metodologia consistiu em realizar uma leitura minuciosa dos dois romances e elencar as características presentes nas duas obras. A partir dessa primeira análise, foi possível elaborar uma lista de aspectos existentes e assim, observá-los sob a ótica da pós-modernidade. A leitura das pesquisas organizadas por teóricos como Bauman, Jameson e Hall auxiliou na identificação de peculiaridades da pós-modernidade presentes nos romances.

Os romances *Estorvo* (1991) e *Budapeste* (2003) integram o corpus deste trabalho. Durante a elaboração da pesquisa, foi debatida também a possibilidade de analisar os romances *Leite Derramado* (2009) e *O Irmão Alemão* (2014), mas preferiu-se limitar a leitura às obras escolhidas para ganhar mais profundidade.

As disciplinas cursadas na Universidade durante o mestrado e os trabalhos do grupo de pesquisa de Literatura Latino-Americana Contemporânea ajudaram na percepção da riqueza contida nas obras de autores como Cortázar, Benedetti e Borges e observar Chico Buarque também como um escritor de peso no contexto latino-americano. “Chico Buarque es un gran artista brasileiro, latinoamericano y del mundo. Lo es por sus piezas de teatro, por su poesía, por su música, por sus novelas y por su forma de cantar.” (RODRÍGUEZ, 2009, p. 59).

Chico Buarque já atraiu inúmeras críticas: chamado de alienado nos primeiros anos de ditadura, recentemente se envolveu em um complicado debate sobre o direito de escritores publicarem biografias não autorizadas. Também é constantemente criticado pelo seu posicionamento político, embora o que realmente ecoa e fica em quem conhece sua obra é a frase de Millôr Fernandes. “Chico Buarque é única unanimidade nacional” (FERNANDES apud FERNANDES, 2009, p. 31). Alencar (2009, p. 70) afiança a produção de Chico Buarque como grandiosa e atemporal. Para ele, o nome de Chico deve ser valorizado na mesma medida de nomes como Pixinguinha, Noel Rosa, Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto. Maria Alzira Brum Lemos (2009, p. 95) coloca Chico Buarque ao lado de nomes como Gregório de

Matos e Euclides da Cunha, exemplos de escritores que “além dos significados, trouxeram para dentro dos seus textos música, cores, formas e movimentos”. (LEMOS, 2009, p. 95).

Fonseca (2013, p. 32) destaca a intensidade da obra musical e literária de Chico Buarque e o considera um dos maiores nomes brasileiros da segunda metade do século XX e um “dos mais lúcidos entre os artistas brasileiros contemporâneos”. Para Fernandes (2013 p. 9), trata-se de um “dos grandes artistas, não só do Brasil, mas do Ocidente”. O diretor teatral Gerald Thomas (2009, p. 54) declara não dividir poetas por nacionalidades e, justamente por isso, defende Chico Buarque como um gênio universal.

Fonseca (2013, p. 32) comenta que Chico Buarque dialoga com dois campos culturais tão próximos e, ao mesmo tempo, tão distanciados: a música popular e a literatura. Ribeiro (2009, p. 65) aponta que ninguém pode acusar Chico Buarque de, ao escrever em prosa, ter produzido algo de consumo fácil, concessivo e mercadológico. “Podem achar seus romances maçantes ou pretensiosos, mas não destituídos de significados.” (RIBEIRO, 2009, p. 65). Chico demonstra essa firmeza em não seguir modismos desde os tempos em que era considerado “passadista” por quem aclamava à Tropicália. Candido (2009, p. 19) designa isso como “absoluta indiferença ao êxito” e completa ao dizer que Chico Buarque, como dramaturgo, unia estética e consciência social e como ficcionista, se “revelou um dos melhores praticantes do gênero no país”. (CANDIDO, 2009, p. 19).

As qualidades de Chico Buarque como pessoa, agente social e político, compositor, cantor, dramaturgo e romancista, afiançada por tantos, justifica-se por si só para desenvolver este estudo. Chico Buarque como artista ímpar e toda a sua produção devem ser e são constantemente objeto de análise acadêmica. Evidentemente, na escolha deste autor e seus dois romances, predominou o peso da qualidade de sua prosa.

Benjamim, bem como *Estorvo* e o recente *Budapeste*, são títulos importantes no contexto da literatura brasileira contemporânea. Literatura de boa qualidade, sim, na medida em que, voltando mais uma vez a Pound, esta é a “novidade que permanece novidade”; na medida em que foi construída por um escritor que trabalha as palavras com o talento e a honestidade que só um autêntico criador pode ter. (RIBEIRO, 2009, p. 66).

Esta dissertação também se justifica por debater a pós-modernidade, tema de relevância nos âmbitos literário, cultural, antropológico e social. Faz-se necessário compreender cada vez mais a pós-modernidade e a literatura se apresenta como objeto de estudo capaz de apontar características marcantes de uma época. Além disso, esta pesquisa observa aspectos da história recente e debater a atualidade torna-se fundamental para compreender o desenrolar do percurso

da humanidade.

O escrito foi dividido em quatro capítulos “fragmentos”, uma forma encontrada de apontar que o estilhaçamento pós-moderno também está presente nesta dissertação. O caminho percorrido na leitura das obras se inicia com o debate teórico sobre a pós-modernidade. Jameson (2006a, p. 31) destaca a existência de vários problemas no estudo desse novo tempo. Quais são suas características? A pós-modernidade é um fato ou um mito? Em um debate, afinal, quando se analisa um tempo vigente, pode-se ficar dividido entre a afirmação completa e o repúdio total à ideia. Outra complicação levantada por Eagleton (1998, p. 8) refere-se ao fato de o pós-modernismo constituir um “fenômeno tão híbrido que qualquer afirmação sobre um aspecto dele quase com certeza não se aplicará a outro”. (EAGLETON, 1998, p. 8).

Com base nos estudos de Bauman, Connor, Anderson, Jameson, Lyotard, Harvey, Debord e Hall e de outros teóricos, foi possível discutir e listar as particularidades desse tempo controverso. Entre elas, destacam-se a fragmentação da identidade; o sujeito “vagabundo”; a violência recorrente, o hedonismo e a sexualidade; a sociedade do espetáculo; a exploração do capital; o coloquialismo na linguagem; o espaço urbano; o ambiente cerceado por dúvidas, incertezas e indeterminações. Nesse primeiro fragmento, expõem-se também as singularidades dos diferentes âmbitos da cultura pós-moderna, como a arquitetura, as artes plásticas, o rock, o cinema, a TV e a literatura.

No segundo capítulo, nos debruçamos sobre a figura do romancista Chico Buarque. Sua infância nas ruas de Roma e de São Paulo, sua relação precoce com a literatura, o contato com a escrita de Camus, Sartre, Flaubert, Céline, Dostoiévski, Tolstói e Kafka, além dos Andrades e do Rosa. Vivência retratada em *O Irmão Alemão* (2014). Nesse fragmento sobre a vida e a obra do artista, ficam expostas também as influências e a incursão de Chico Buarque no mundo da música, o movimento musical surgido nos bares dos arredores da Universidade de São Paulo, os festivais, o auto-exílio na Itália, a perseguição nos tempos de chumbo. Finalmente, seu mergulho na literatura e a publicação de *Estorvo*, *Benjamim*, *Budapeste*, *Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*. Essa migração entre artes foi comemorada por Lucena (2009 p. 117), que comenta ser impressionante a forma como Chico Buarque se desloca entre as diversas linguagens, “e com folgada margem de acertos”. Embora o próprio Chico duvidasse que a literatura lhe rendesse bons frutos.

Chico certa vez, declarou numa entrevista ao músico João Nogueira: “*Benjamim* deverá vender menos que *Estorvo*, e o meu próximo livro vai vender menos ainda, até cair na realidade do público de um escritor de uma

literatura que não é fácil, que não pretende ser popular.” Ele errou a previsão: *Budapeste* faria um sucesso estrondoso.(ALBERT, 2009, p. 52).

Para retratar essa história, nos apoiamos nas biografias e entrevistas elaboradas por Rinaldo de Fernandes, Humberto Werneck e Regina Zappa. Há ainda inserções de reportagens culturais e a checagem de informações por meio do site do autor.

A leitura, análise e identificação das características pós-modernas se inicia, de fato, no terceiro fragmento, com o estudo do romance *Estorvo*. Ao analisar uma obra historicamente recente, porém publicada há 24 anos, optou-se por unir, além da investigação, uma retrospectiva dos estudos já elaborados sobre o livro. *Estorvo* foi, segundo o próprio Chico Buarque, sua primeira obra literária. *A bordo do Rui Barboza, Chapeuzinho amarelo, Ulisses e Fazenda Modelo* fazem parte, para o artista, de sua pré-história literária. Comparado com a obra de Kafka, *Estorvo* conquistou o primeiro Prêmio Jabuti da carreira de Chico Buarque. Publicado pela Companhia das Letras em 1991, entrou na lista dos mais vendidos e foi traduzido para dez países. (WERNECK, 2006, p. 124). A narrativa incômoda mostra os desvarios de um protagonista sem nome, que foge pela cidade de um homem de camisa quadriculada. Nesse capítulo, apontamos a existência de características da pós-modernidade como o sujeito “vagabundo”, a violência constante, o hedonismo, a sociedade do espetáculo e o coloquialismo na linguagem.

Na quarta parte desta dissertação, enfoca-se a leitura e observação de *Budapeste* (2003). O romance de sucesso, além de conquistar um Prêmio Jabuti em 2004, “foi traduzido para mais de vinte línguas e virou filme, assim como *Estorvo* e *Benjamim*”. (ZAPPA, 2011, p. 379). A história do *ghost writer* José Costa e suas deambulações entre Hungria e Brasil, Vanda e Kriska, incitou a percepção de um romance metalinguístico, em que o duplo, a fragmentação da identidade, a globalização e a busca pelo capital ganham força como expressão na pós-modernidade. A narrativa explora a interdiscursividade, o pastiche e a polifonia. Depois dessa imersão no universo da pós-modernidade e da obra buarqueana, pretende-se chegar às conclusões que estimularam a investigação.

1 PRIMEIRO FRAGMENTO: TEMPO DE INCÔMODO

Uma onda de protestos contagiou o mundo nos últimos anos. Antes mesmo da Primavera Árabe², manifestações já tinham se tornado constantes. Em 2013, essa tendência ganhou ainda mais força. Na Turquia, ruas se encheram de manifestantes que reclamavam da destruição do parque Gezi, em Istambul. Na Síria, desde 2012, manifestantes pedem mudanças no regime político. A repressão violenta do governo sírio fez com que crise se agravasse de tal modo que desencadeou uma guerra civil. No Egito, os protestos contra a centralização de poder culminaram numa intervenção militar para derrubar o presidente Mohammed Morsi³. No Brasil, São Paulo ficou marcada como palco do início dos protestos contra o aumento de tarifas de ônibus. Em todos esses casos, o descontentamento não era único: reclamações contra o regime político se misturavam com queixas contra o governo vigente, a situação da saúde, da educação, da falta de segurança pública e o excesso de corrupção provocaram o desejo de mudança.

O *The Economist Intelligence Unit*⁴ publicou uma pesquisa intitulada *Rebeldes sem causa – O que o surto de movimentos de protesto significa para a política global*⁵ (tradução nossa)⁶. O estudo⁷ mostra as motivações dos protestos que tomaram conta do mundo. Aponta também a existência de um novo tipo de manifestação: com razões difusas, desfocadas, sem liderança clara. Em uma entrevista concedida no início de 2014⁸, Zygmunt Bauman comenta sobre onda de protestos.

Se Marx e Engels escrevessem o *Manifesto Comunista* hoje, teriam de substituir a célebre frase inicial – “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo” – pela seguinte: “Um espectro ronda o planeta – o espectro da indignação”. Esse novo espectro comprova a novidade de nossa situação em relação ao ano de 1848, quando Marx e Engels publicaram o Manifesto. Faltam-nos precedentes históricos para aprender com os protestos de massa e

2 Costuma-se chamar de “Primavera árabe” o conjunto de protestos que atingiu diversos países do norte da África e do Oriente médio. Bresser Pereira (2013) aponta que essas manifestações começaram no segundo semestre de 2010. Como destaca Roche (2011), os protestos atingiram as populações “do Marrocos, da Argélia, da Tunísia, da Líbia, do Egito, do Sudão (Norte), dos territórios palestinos, da Jordânia, do Líbano, da Síria, do Iraque, de Omã, do Iêmen, dos Emirados e da Arábia Saudita”. (ROCHE, 2011, p. 3). Uma das maiores consequências desses protestos, segundo Araújo (2013), foram as quedas dos presidentes do Egito e da Tunísia e a convocação de novas eleições.

3 Em maio de 2015, Mohammed Morsi foi condenado à morte por um tribunal egípcio.

4 A empresa *Economist Intelligence Unit* faz parte do grupo midiático britânico *The Economist Group* e faz pesquisas e análises de países e mercados. Também faz parte desse grupo o periódico britânico *The Economist*.

5 *Rebels without a cause – What the upsurge in protest movements means for global politics*

6 Alguns textos teóricos que embasam esta dissertação foram consultados em seus idiomas originais. É o caso da pesquisa citada, escrita em inglês. Nessas situações, foi feita a tradução, sempre na tentativa de respeitar o significado e o estilo do autor.

7 A pesquisa foi publicada em 2013 e aponta o aumento de protestos populares em todo o mundo e as pautas que motivam essas manifestações.

8 Entrevista publicada em 2014 pela Revista Época.

seguir adiante. Ainda estamos tateando no escuro. (BAUMAN apud GIRON, 2014).

Autor de *O mal-estar na pós-modernidade* (1998), Bauman defende um novo tempo marcado pelo desconforto, inclusive no debate sobre a possível existência da pós-modernidade. Como ressalta Jameson (1993, p. 25), “o conceito de pós-modernismo não é amplamente aceito sequer compreendido hoje”.

O problema do pós-modernismo - como descrever suas características fundamentais, se ele existe mesmo, se o próprio conceito tem alguma utilidade ou é, ao contrário, uma mistificação - este é, ao mesmo tempo, um problema estético e político. As várias posições que se pode assumir logicamente, em quaisquer termos em que estejam formuladas, estão sempre articulando visões de histórias nas quais a avaliação do momento social em que vivemos hoje se torna objeto de uma afirmação ou repúdio essencialmente políticos. (JAMESON, 2006a, p. 31).

Connor (1992, p. 11) defende que uma ideia só pode ser plenamente compreendida se ela tiver sido dada como concluída, encerrada. Ainda assim, se uniu como tantos outros teóricos na tentativa de descrever a pós-modernidade. Para Hall, “modernidade tardia”, “segunda modernidade” para Ulrich Beck, “supermodernidade” para Augé, “modernidade líquida” para Bauman. Fim da história para uns, sobremodernidade para outros. “Partindo do senso comum, é quase impossível escapar da marca antagonizante e pessimista que define este momento como o ‘fim da ideologia’, ‘cultura do consumo’, ‘amnésia histórica’ ou apenas mais uma moda a esta altura já ultrapassada”. (HOLLANDA, 1992, p. 7). Independente da alcunha usada, o pós-modernismo se consolidou como um objeto de análise de diversos teóricos. Nesse capítulo, busca-se debater o surgimento e a ascensão da pós-modernidade, assim como suas características.

Para se traçar a ideia do que define a pós-modernidade precisa-se antes entender o que foi a modernidade. Berman tece um amplo estudo sobre a modernidade em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986). Para ele, o termo modernidade caracteriza-se por ser “vago, difícil de determinar”. (BERMAN, 1986, p. 129). “Ser moderno” significa estar inserido em um cenário que promete aventura e alegria, mas que “ao mesmo tempo ameaça destruir” tudo⁹. Na modernidade, segundo Berman, não há fronteira geográfica, de classe, raça ou religião. Ela une os humanos mas os separa – “ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse

9 BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 15.

Marx: tudo que é sólido desmancha no ar”.¹⁰

Berman destaca a existência de três fases da modernidade. A primeira vai até o fim do século XVIII, quando as pessoas ainda experimentam as características da modernidade. A segunda é marcada por mudanças na vida pessoal, na sociedade e na política. Por fim, na terceira fase, no século XX, há uma desintegração da sociedade.¹¹ A modernidade, segundo Berman, seria marcada pela velocidade, a migração dos campos para as cidades, a tecnologia e a industrialização¹².

Já o pós-modernismo, segundo Anderson (1999, p. 9-10), foi citado pela primeira vez no mundo hispânico. Federico de Onís usou o termo para descrever “um refluxo conservador dentro do próprio modernismo”, causado por um ultramodernismo. Onís organizou uma antologia em 1934, onde mostrava esse ultramodernismo e reunia obras de poetas como Borges, Lorca, Vallejo e Neruda.

No mundo anglófono, a expressão foi usada pela primeira vez em 1934 por Arnold Toynbee, para designar uma fase marcada pelo industrialismo, nacionalismo e ascensão de uma classe operária industrial. (ANDERSON, 1999, p. 10-11). Em 1951, Charles Olson diz que o século XX presenciou a virada da modernidade para a pós-modernidade. (ANDERSON, 1999, p. 12). Harry Levin celebra o nascimento de uma nova sensibilidade entre integrantes de uma geração de excluídos. (ANDERSON, 1999, p. 19). Fiedler diria depois que uma nova literatura surgiu, fruto dessa fase. Essa literatura misturaria classes e gêneros e seria marcada pelo “apelo à emancipação do vulgar e a liberação dos instintos”. (ANDERSON, 1999, p. 19).

Passada essa primeira fase, Anderson destaca que o pós-modernismo só foi difundido de fato na década de 1970. “O momento realmente decisivo veio com o lançamento, no outono de 1972, de uma publicação que trazia expressamente o subtítulo *Revista de Literatura e Cultura Pós-Modernas* – o periódico *Fronteira 2*.” (ANDERSON, 1999, p. 23). A revista traria artigos importantes sobre o pós-modernismo e a poesia americana. Inclusive as ideias de Hassan, que estendeu o ideal do pós-modernismo a outras artes, como artes visuais e música. (ANDERSON, 1999, p. 23). Foi um dos primeiros passos para que o pós-modernismo fosse reconhecido em outras esferas. Logo, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour publicariam o manifesto arquitetônico *Aprendendo com Las Vegas*¹³.

10 idem. p. 14

11 ibidem. p. 16

12 ibidem. p. 89

13 Learning from Las Vegas

[A obra] resumiu essa dicotomia numa frase: “construção para o Homem” versus “Construção para homens” (mercados). A simplicidade dos parênteses diz tudo. Aqui, exposta com divertida franqueza, está a nova relação entre arte e sociedade que Hassan imaginou mas não soube definir. (ANDERSON, 1999, p. 29).

Essa arquitetura seria marcada pela mistura entre o requinte e o bom gosto e o apreço pelo popular. Logo, como aponta Anderson, foi a vez de Lyotard se expressar, ao defender que o surgimento da pós-modernidade tinha ligação com o nascimento de uma sociedade pós-industrial. (ANDERSON, 1999, p. 32). Anderson destaca que essas considerações de Lyotard, seguidas pelas ideias de Habermas no discurso *Modernidade – Um projeto Incompleto* deram, pela primeira vez ao campo, um debate filosófico sobre a pós-modernidade. (1999, p. 43).

Em 1982, Fredric Jameson deu sua primeira conferência sobre o pós-modernismo e se tornou um nome essencial nos estudos da pós-modernidade. (ANDERSON, 1999, p. 58). Ele se concentrou em expandir os estudos para outras artes e campos teóricos e traçou um quadro abrangente sobre o tema. Como explica Connor (1992, p. 165), Jameson percebeu a indefinição como aspecto da pós-modernidade e viu que filosofia, sociologia, história e teoria literária se misturavam. Defendeu o surgimento de um novo tempo, “que é frequentemente chamado, em tom de eufemismo, de modernização, sociedade de consumo pós-industrial, de sociedade da mídia e do espetáculo e, ainda, de capitalismo tardio”. (JAMESON, 2006a, p. 20).

Para Anderson (1999, p. 93), depois de Jameson, dois autores se destacam nos estudos pós-modernos: Harvey, que definiu ligações entre a pós-modernidade e o capitalismo e Terry Eagleton, que debateu o impacto da difusão do pós-modernismo.

Por fim, Anderson (1999, p. 100) sugere que a pós-modernidade pode ser observada, de fato, só a partir da década de 1970. Nesse momento, o que determinava o modernismo já havia caído. Não havia mais *establishment* acadêmico e a aristocracia findou. Com a queda da burguesia, não há porque existir a antiburguesia do modernismo. A tecnologia, tão aclamada pelos modernistas, se tornou corriqueira. A ideia de vanguarda se tornou fraca: não há nada que seja de fato original (1999, p. 102). Connor também defende que o pós-modernismo começou por volta dos anos 70, “quando afirmações sobre a existência desse fenômeno social e cultural tão heterogêneo começaram a ganhar força no interior e entre algumas disciplinas acadêmicas e áreas culturais”. (CONNOR, 1992, p. 13).

O pós-modernismo nasceu marcado por uma série de aspectos. Resende (2008, p. 20) aponta os ícones de consumo, a falta do politicamente correto, a juventude arrogante, a maturidade intelectual e a escrita saída das universidades. Jameson (2006a, p. 43), por sua vez, destaca a rapidez das mudanças, a penetração da propaganda e a cultura do automóvel. Já

Eagleton (1998, p. 7) lança a importância das indústrias de serviços e informação sobre a produção comum, tradicional.

Freud defendia que “os seres humanos precisam ser obrigados a respeitar e apreciar a harmonia, a limpeza e a ordem”. (FREUD apud BAUMAN, 1998, p. 8). Essa tríade era, até certo ponto, necessária para que o homem pudesse estabelecer uma sociedade civilizada. O ordenamento jurídico, o jogo da política, o bem-estar das relações sociais, tudo isso depende de organização, ordem e harmonia. Segundo Bauman, o problema da existência desses pilares da modernidade é que por anos eles sufocaram a propensão natural humana à liberdade. Para se estabelecer ordem, limpeza e harmonia, precisa-se abrir mão de uma gama de vontades e tendências. Num ambiente onde se preza pela disciplina, a liberdade se torna escassa. (BAUMAN, 1998, p. 9).

1.1 Fragmento 1.1 – As características da pós-modernidade

Vários aspectos caracterizam esse novo tempo chamado pós-modernidade: a busca pelo prazer, pela liberdade e pelo capital; a violência e o cerceamento; a existência de marginais; as identidades multifragmentadas; a globalização e a nova forma de se relacionar com o tempo e o espaço. A seguir, algumas características da pós-modernidade, segundo Bauman, Jameson, Anderson e Hall, entre outros teóricos.

1.1.1 O culto ao hedonismo

Bauman (1998) explica que na falta de liberdade se cria o desconforto, o mal-estar da civilização. O ser humano não encontrou espaço na modernidade para exercer a liberdade que tanto preza. A busca pelo prazer ficou sufocada na organização social. O ser humano se rebelou.

Passados sessenta e cinco anos que *O mal-estar na civilização* foi escrito e publicado, a liberdade individual reina soberana: é o valor pelo qual todos os outros valores vieram a ser avaliados e a referência pela qual sabedoria acerca de todas as normas e resoluções supra-individuais devem ser medidas. (BAUMAN, 1998, p. 9).

Assim, a pós-modernidade se consolidou em um respeito à liberdade individual excessiva e em um hedonismo assombroso, num “reclamo de prazer, de sempre mais prazer e sempre mais apazível prazer”. (BAUMAN, 1998, p. 9). Outro desconforto surgiu dessa nova perspectiva. “Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais.” (BAUMAN, 1998, p.

10).

[...] Os ganhos e perdas mudaram de lugar: os homens e as mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade. Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. (BAUMAN, 1998, p. 10).

Há na pós-modernidade uma busca infinita pela liberdade plena de atuação. Isso ocorre de tal forma que, "a liberdade de escolha, eu lhes digo, é de longe, na sociedade pós-moderna, o mais essencial entre os fatores de estratificação. Quanto mais liberdade de escolha se tem, mais alta a posição alcançada na hierarquia social pós-moderna". (BAUMAN, 1998, p. 118).

A questão da sexualidade também ganha novos contornos nos tempos atuais, claramente influenciada pela perspectiva hedonista. Foucault (1999) defende que a relação entre sexo e poder é íntima. O sexo sempre foi usado na articulação de mecanismos de controle social. Assim também ocorreu durante a modernidade. Seu papel foi ainda mais expressivo na construção da família moderna. Bauman (1998) explica que a sexualidade reprimida de crianças e mulheres esteve ligada à história familiar na modernidade. Na pós-modernidade, ocorre a desintegração desse modelo tradicional de família controlada inclusive pelo aspecto sexual. Nos novos tempos, "o correlato cultural desse processo é o descartar o envolvimento romântico do amor erótico". (BAUMAN, 1998, p. 183). Isso não significa emancipação sexual. Ocorre agora que o sexo, naturalmente, alimenta o hedonismo desenfreado. O papel do sexo mudou. O sujeito pós-moderno passou a ser um "acumulador de sensações", numa busca incessante por novas experiências. (1998, p. 183).

Se por um lado essa liberdade deu aos homens e mulheres uma nova consciência da capacidade corporal de oferecer e receber prazer, por outro, deixou as relações com um ar de desconforto e superficialidade. Como explica Bauman (1998), um simples elogio ou gracejo passa a ter conotação sexual explícita. "O resultado é o rápido definhamento das relações humanas, despindo-as de intimidade e emotividade." (BAUMAN, 1998, p. 186).

Muito além das relações sexuais, os sentimentos também ganham novos nuances. Nunca o verbo amar foi tão efêmero. Ama-se sempre, tantos e tantas. As relações de amor são relações transitórias, "de bolso", sem lugar para um "compromisso a longo prazo". (BAUMAN, 2004, p. 10). A sexualidade se torna mais um produto do capital: possuir alguém significa possuir uma mercadoria, que se conquista e se descarta. Se há um relacionamento duradouro, logo ele

é visto como opressor do hedonismo da novidade.

1.1.2 Muros altos e criminalidade incontrolável

Se o prazer está no consumismo desenfreado, mais uma característica pós-moderna é desencadeia-se: a pobreza sitiada. Quem não tem dinheiro para o prazer fica trancado fora dos muros do hedonismo. “Possuir e consumir determinados objetos e adotar certos estilos de vida é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade humana” (BAUMAN, 1998, p. 56). Quem não tem o objeto, usa de todo o meio necessário para consegui-lo e assim, alcançar essa tal felicidade. A criminalidade acaba sendo uma ferramenta necessária nesta busca. Shoppings e mercados são construídos repletos de mecanismos antifurto. A violência fica descontrolada. Como explica Nils Christie no seguinte trecho:

Dois terços da população terão um padrão de vida enormemente acima do que qualquer um encontrado. [...]. Os meios de comunicação de massa prosperam com relatos sobre os crimes cometidos pelo terço restante da população. Governantes são eleitos com a promessa de manter o perigoso terço atrás das grades. Não há qualquer limite natural para as mentes racionais. (CHRISTIE apud BAUMAN, 1998, p. 25).

Esse esquema estimula o medo e a ação altamente defensiva, segundo Bauman (2007a, p.15). Nas ruas, o hábito é caminhar agarrado às bolsas, observar sobre os ombros, desconfiar de todos. Os lares são equipados como grandes cofres seguros, em que o conteúdo, além dos bens, são os próprios indivíduos. Na lista de temas que geralmente aparecem nas produções pós-modernas destaca-se a violência... “Talvez o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo.” (RESENDE, 2008, p.32). A criminalidade, a população carcerária, a força policial e todos os mecanismos para instituir a lei crescem sem precedentes, como produtos da sociedade de consumo. Como aponta Eagleton (1998, p. 127), as sociedades capitalistas contemporâneas caminham no antagonismo: são libertárias e autoritárias; hedonistas e repressoras. O repreendido, geralmente excluído desde cedo, vive marginalizado na periferia e caminha no crime em busca do prazer do consumo.

1.1.3 Assassinos, gatunos, marginais: os estranhos

Bauman (1998, p. 25) põe em cheque a seguinte questão: Seres estranhos à comunidade têm espaço na sociedade pós-moderna? Para o sociólogo não é possível tanto otimismo. Na

falta de um padrão de limpeza e ordem, quem não troca de identidade, não busca o prazer, não entra no jogo do consumo ou estabelece algum tipo de ancoragem está desajustado e impuro aos olhos pós-modernos. São os estranhos. E o tipo estranho mais estranho é desajustado, que não respeita à lei, “assaltantes, gatunos, ladrões de carro e furtadores de lojas”. (BAUMAN, 1998, p. 26). Esses excluídos alimentam a indústria penitenciária e o aumento vertiginoso da população carcerária. A pós-modernidade é, portanto, uma dança de cadeiras onde quem perde é jogado no lixo. (BAUMAN, 2007b, p. 10). Esses estranhos são, em sua absoluta maioria, pobres. “Cada vez mais, ser pobre é encarado como um crime; empobrecer, como o produto de predisposições ou intenções criminosas.” (BAUMAN, 1998, p. 59).

Há uma clara diferença do tratamento dos estranhos na pós-modernidade e na modernidade. Na modernidade, excluir esses seres da sociedade era uma espécie de missão. Na pós-modernidade, explica Bauman (1998), há uma concordância, uma conveniência em manter os estranhos. A estratégia para mantê-los distante, segundo Bauman (1998), consiste em tentar torná-los homogêneos: tomar sua cultura, música, língua, misturá-las aos ideais da elite e transformar em uma só cultura. Com isso, coca-cola torna-se uma bebida consumida por qualquer grupo em qualquer lugar. Evidentemente, esses estranhos, não são totalmente incorporados ao grupo que concentra as maiores riquezas. Tem apenas suas características agredidas e canibalizadas.

Outra estratégia, segundo Bauman, consiste em banir esses estranhos em regiões específicas: favelas, guetos, margens repletas de quem não está apto a ficar dentro da fortaleza consumista. A rebeldia persiste. Nos últimos anos, um movimento conhecido como rolezinho¹⁴ ganhou os noticiários. Os excluídos entraram pela porta da frente e, sem aviso, quiseram frequentar os locais e consumir aquilo que sempre lhes fora negado.

Bauman defende a existência de uma outra figura pós-moderna: o vagabundo. Em lugar nenhum ele é bem-vindo. Move-se pelo mundo não em busca de prazer e sim por achar todos os lugares insuportavelmente inóspitos. Os vagabundos viajam por não ter escolha. São mais uma representação do estranho na vida pós-moderna. "Turistas e vagabundos são metáforas da vida contemporânea. Uma pessoa pode ser (e frequentemente o é) um turista ou um vagabundo, sem jamais viajar fisicamente para longe." (BAUMAN, 1998, p. 119).

14 De forma geral, rolezinho é o termo usado para designar encontros de centenas e até milhares de jovens da periferia em shoppings e centros comerciais situados em áreas nobres. Em um infográfico de uma reportagem de Ana Kleep, publicada na Folha de S.Paulo, rolezinho é definido pelos participantes como local para “zoar, dar uns beijos, rolar umas paqueras, pegar geral e se divertir”. Segundo o infográfico, o rolezinho ganha outra conotação quando explicado pela polícia e pelos lojistas. Para esses, o rolezinho é um encontro para “tumultuar o centro de compras e promover roubos e furtos”. O jornalista Eugênio Bucci (2014), em uma coluna publicada na Revista Época, de forma irônica, comentou que um rolezinho “como um elefante, incomoda muita gente”.

1.1.4 Meu eu's são tantos: a identidade fragmentada

A questão da identidade merece destaque no âmbito dos debates sobre o pós-modernismo. Na modernidade, o homem ocupava-se em compor uma identidade única. Hall (1992) traçou um amplo registro da questão da identidade em diferentes tempos. Segundo o autor (1992, p. 10), no Iluminismo, o sujeito era centrado e unificado, com uma identidade coesa e dotada de capacidade de pensamento.

Já o sujeito sociológico, de acordo com Hall (1992, p. 11), reconhecia a complexidade da formação da identidade. Para esse sujeito, seu núcleo não era totalmente autônomo, mas contava com a colaboração das pessoas com quem convivia. Os símbolos, as noções morais, a cultura, tudo isso era registrado na identidade segundo a influência externa. Era a chamada “concepção ‘interativa’ da identidade e do eu” (HALL, 1992, p. 11).

As identidades, no entanto, passaram por uma série de fenômenos e sofreram mutações que resultaram em uma nova formação fragmentada, aberta e contraditória do homem pós-moderno. Etnia, nacionalidade, gênero, classe social – nenhum desses elementos de fato servem para ancorar a noção atual de identidade do sujeito. “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno.” (HALL, 1992, p. 7). O autor explica que a sociedade passou por uma série de descentramentos e as referências que ancoravam os indivíduos caíram, resultando nesse sujeito multifacetado.

Segundo Hall (1992, p. 34), a primeira descentração ocorreu quando os homens passaram a enxergar de uma nova forma o pensamento marxista. A ideia de que os “homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhe são dadas” (MARX apud HALL, 1992) deu aos indivíduos a percepção que eles não poderiam de fato escrever a história e sim, viver sob as condições históricas criadas por outros. O segundo descentramento ocorreu com a descoberta do inconsciente por Freud. Reconhecer a sexualidade; o lado bom e o mal; nutrir amor, desejo e ódio aos pais, todas essas questões contraditórias, para Freud, são debatidas internamente na formação da personalidade. Esses debates continuam durante o decorrer da vida. Com essa perspectiva de que nossa personalidade e nossa sexualidade são formadas por processos psíquicos, o ideal lógico e racionalista iluminista cai por terra. (HALL, 1992, p. 36).

O terceiro descentramento está relacionado aos trabalhos linguísticos de Ferdinand Saussure. Segundo ele, ninguém é de fato autor de afirmação alguma. Podemos utilizar a língua para produzir significados, mas só conseguimos isso se seguirmos regras e estruturas já existentes. (HALL, 1992, p. 40). A quarta descentração está nos estudos de Foucault sobre o

chamado “poder disciplinar”. A vigilância, a ordem, a disciplina dos indivíduos e da sociedade são mantidos com esse poder. “Quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (HALL, 1992, p. 43).

Por fim, o quinto descentramento foi causado pelo feminismo e seus impactos. O movimento questionou, além de questões ligadas ao gênero, as distinções clássicas entre o pessoal e o privado e abriu as portas para o debate político amplo e irrestrito. O feminismo questionou a concepção de identidade vigente e tornou ainda mais subjetivo o processo de identificação do indivíduo.

Com tudo isso, não há ancoragem para projetos de vida individuais e a identidade se fragmenta na pós-modernidade. Como afirma Terry Eagleton (1998, p. 20), “o globo está mesmo perdendo funestamente a identidade”. Buscar a identidade significa tentar solidificar o que está em estado fluido, como explica Bauman (2001, p. 97). Só temos uma noção de que nossa identidade é única e coesa porque criamos uma falsa e cômoda narrativa pessoal. (HALL, 1992, p. 13). Trata-se de um ator o sujeito pós-moderno: ele veste e despe máscaras sempre que preciso. A identidade torna-se uma "celebração móvel".

É característica muito difundida dos homens e mulheres contemporâneos, no nosso tipo de sociedade, eles viverem permanentemente com o ‘problema da identidade’ não-resolvido. Eles sofrem, pode-se dizer, de uma crônica falta de recursos com os quais pudessem construir uma identidade verdadeiramente sólida e duradoura, ancorá-la e suspender-lhe à deriva. (BAUMAN, 1998, p. 38).

1.1.5 Uma nova ampulheta: o tempo na pós-modernidade

Outra característica da pós-modernidade, segundo Bauman (1998), radica na destemporalização do espaço social. Na modernidade, homens e mulheres viveram num momento em que tempo e espaço eram vistos como um só organismo sólido, durável. Isso não ocorre na pós-modernidade. Espaço e tempo não configuram necessariamente a mesma coisa. As relações de tempo são cortadas, fragmentadas. O passado já não deve se relacionar com o presente. Tampouco o futuro. O tempo se torna um presente contínuo, em que o presente mais recente é também o mais importante. Sendo assim, o tempo já não estrutura o espaço.

Essa mesma perspectiva é defendida por Hall (1992, p. 72), que cita Giddens (1990) ao argumentar que a quebra da ligação entre tempo e espaço se dá inclusive nas relações presentes efetuadas à distância. É possível interagir naquele momento com quem está tão distante daquele espaço. Para Hall (1992, p. 69), a compreensão espaço-tempo que se dá é modificada quando

se percebe que o mundo está cada vez menor e que eventos aparentemente distantes tem influência direta sobre aquele local.

O espaço se torna, assim, um local de trânsito, de não ancoragem da identidade. Bauman (1998) usa a figura do turista para explicar como a crise de identidade tem ligação direta com a questão o espaço. “Eles realizam a façanha de não pertencer ao lugar que podem estar visitando: é deles o milagre de estar dentro e fora do lugar ao mesmo tempo.” (BAUMAN, 1998, p. 114). O turista enxerga como liberdade, independência, autonomia vagar por um espaço onde não pertence. A graça é estar sempre em movimento.

Os turistas iniciam suas viagens por escolha – ou, pelo menos, assim eles pensam. “Eles partem porque acham o lar maçante ou não suficientemente atrativo, demasiadamente familiar e contendo poucas surpresas.” (BAUMAN, 1998, p. 116). Partem também porque esperam encontrar em outro lugar uma aventura mais excitante e sensações mais intensas do que a rotina doméstica jamais é capaz de transmitir. (BAUMAN, 1998, p. 116).

A busca pela liberdade e pelas novas experiências cerceia o trânsito do turista.

O momento em que a porta é trancada do lado de fora, o lar se torna um sonho. O momento em que a porta é trancada do lado de dentro, ele se converte em prisão. O turista adquiriu o gosto pelos espaços mais vastos e, acima de tudo, completamente abertos. (BAUMAN, 1998, p. 117).

No meio de tantos fenômenos, é natural que este tempo se consolide como um tempo de incertezas. Incerteza política e mundial. Não há nova ordem mundial e sim, uma desordem absurda. Expressões como segundo e terceiro mundo caíram. Não há emprego, posição ou postura garantida. A incerteza reina. “Viver sob condições de esmagadora e auto-eternizante incerteza é uma experiência inteiramente distinta da de uma vida subordinada a tarefa de construir uma identidade, e vivida num mundo voltado para a constituição da ordem.” (BAUMAN, 1998, p. 37).

A valorização do agora é outra característica da pós-modernidade. Bauman (2001) conta que os homens pós-modernos mantêm uma relação diferente com o tempo, numa fome insaciável de aproveitar cada minuto. Não há mais preocupação com planejamentos e prazos longos. Vigora viver o instantâneo.

No tempo atual, ninguém está amparado ou seguro. A instabilidade é a grande marca e por isso, a flexibilidade é cada dia mais comum. Todos devem se organizar com as mudanças repentinas. “O novo valor atribuído ao transitório, ao fugidio e ao efêmero, a própria celebração do dinamismo, revelam um anseio por um presente estável, imaculado e não corrompido”

(HABERMAS apud HARVEY, 1992, p. 291).

Harvey (1992) explica que o homem pós-moderno deixa de lado o futuro. Tampouco o passado merece destaque e sim este “presente esquizofrênico, incomparável” que se estabelece. (JAMESON, 2007, p 16). Passamos “a viver em um presente perpétuo e em uma mudança perpétua” (JAMESON, 1993, p. 44). Como atesta Beatriz Resende (2008, p. 27), o que interessa é o tempo e o espaço atual, o aqui e o agora.

O sentido de presente aparece também com força e múltiplas formas. Há na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que vigeu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional. (RESENDE, 2008, p. 27).

1.1.6 O pequenino mundo globalizado: globalização e relações com o espaço

A globalização de serviços, ideias e informações é mais uma das características marcantes do período pós-moderno. Hall (1992) cita Anthony McGrew para definir a globalização.

Se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (MCGREW apud HALL, 1992, p. 67).

O fenômeno, segundo o autor (1992, p. 68), não é tão recente – a globalização pode ser vista como um fenômeno moderno. Foi, no entanto, a partir da década de 1970 que o alcance e o ritmo da globalização aumentaram de maneira vertiginosa.

Hall (1992, p. 14) destaca que a globalização influenciou nas identidades culturais dos povos contemporâneos. Cada cultura se abriu a influências externas e com isso, ficou difícil conservar as identidades de forma original.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mas as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. (HALL, 1992, p. 75).

Para Hall (1992), uma das maiores consequências da globalização é a homogeneização da cultura. Ideia compartilhada por Resende (2008, p. 19), que diz que o gosto, as expectativas

e até o consumo se tornam homogêneos.

Outra particularidade do tempo pós-moderno, de acordo com Hall (1992, p. 73), é o local ser mais valorizado que o nacional. As identidades nacionais continuam fortes, mas tudo que se consolida no comunitário, no regional, no local, ganha ainda mais força. “Há, juntamente com o impacto do ‘global’, um novo interesse pelo ‘local’”. (HALL, 1992, p. 77). O local aponta a alteridade e a diferença atraindo fascinação na pós-modernidade.

O etnólogo Marc Augé (2006) traz à tona o “não-lugar” como outro aspecto da pós-modernidade. Segundo essa teoria, o não-lugar se configura como um espaço de passagem. Rodoviárias, aeroportos, estradas, centros comerciais, hotéis, caixas eletrônicas, supermercados, lojas de departamentos, estações de trem ou metrô, salas de espera, locais onde circulam pessoas que estão em trânsito são não-lugares.

O desenvolvimento dos espaços da circulação, da comunicação e do consumo é um traço empírico pertinente da nossa contemporaneidade, que esses espaços são menos simbólicos do que codificados, assegurando neles toda uma sinalética e todo um conjunto de mensagens específicas (através de ecrãs, de vozes sintéticas) a circulação dos transeuntes e dos passageiros. (AUGÉ, 2006, p. 115).

Esses espaços, para Augé, enfraquecem a noção de identidade das pessoas. Não são criados para exercer função territorial ou estabelecer relações simbólicas. Servem exclusivamente para facilitar o trânsito, a circulação, o consumo. Se proliferam numa experiência conjunta de solidão. (AUGÉ, 2006, p. 86).

1.1.7 O capital como força motriz pós-moderna

Há um consenso entre os estudiosos do pós-modernismo em relação ao capitalismo como fator determinante para a formação deste novo tempo. Como aponta Anderson (1999, p. 77), há uma cumplicidade entre o pós-modernismo, a lógica do mercado e os altos índices de consumismo. O pós-modernismo está ancorado nas transformações do capital. (ANDERSON, 1999, p. 74).

Harvey (1992) foi um dos autores que mais se dedicou em analisar as relações entre a pós-modernidade e os fenômenos do capital. Segundo ele (1992, p. 140), uma das características da contemporaneidade é a acumulação flexível. Esse formato se apoia na flexibilidade, com o surgimento de setores produtivos inovadores e novas formas de fornecer serviços. Há uma constante mudança na força de trabalho, uso de mão-de-obra imigrante, contratos temporários e um crescimento vertiginoso de indústrias em áreas até então

subdesenvolvidas. (HARVEY, 1992, p. 140). Há também uma maior abrangência na oferta desses produtos. A produção se globaliza de tal forma a ponto de um mesmo modelo de camisa ser produzidos nos mais variados países. Tudo ligado à instabilidade constante do capital.

Jameson e seus estudos sobre o capitalismo tardio também põe em destaque o debate sobre o dinheiro e o mercado na pós-modernidade. Diz ele que vivemos um momento de busca frenética por “investimentos mais rentáveis”. (JAMESON, 2001, p. 151). Não é a fazenda ou a fábrica o pólo financeiro e sim, a bolsa de valores. A mercadoria reina suprema.

Em um mundo marcado pelo dinheiro, até mesmo as obras de arte ganham contornos mercantis. Anderson (1999, p. 127) discursa sobre a existência da mercantilização da “beleza”. Ideia apoiada fortemente por Jameson, que diz “a inter-relação do cultural e do econômico não é uma rua de mão única, mas uma contínua interação recíproca”. (JAMESON, 2007, p. 18). Tudo é feito com o intuito de agradar o espectador e promover a comercialidade do produto. Produzir cultura é produzir mercadoria. Tanto que foi estabelecida uma cultura de patentes e propriedades intelectuais. A ideia e a criatividade também têm preço. A cultura é também lucrativa. (JAMESON, 1992, p. 51).

Bauman (2001) destaca que as autoridades tentam, a todo custo, seduzir e vender uma imagem aos indivíduos. A credibilidade da imagem é usada como reforço na venda de uma ideia. O que antes era um eleitor ou um cidadão agora se torna um comprador.

Outro aspecto da pós-modernidade refere-se, segundo Anderson (1999), ao desapego com as novidades da tecnologia. O tempo moderno foi marcado pela admiração pelo surgimento de invenções que transformaram a vida humana – o rádio, o automóvel, o avião, o cinema, os altos prédios. A experiência da Segunda Guerra Mundial mudou essa perspectiva (ANDERSON, 1999, p. 102). Com armas e bombas e seu poder destruidor tão potente, o homem viu, pela primeira vez, o horror ameaçador da evolução tecnológica. “À medida que o fluxo do novo virava na sua própria continuidade uma corrente de repetições, o carisma da técnica transformava-se em rotina e perdia seus poderes magnéticos para a arte.” (ANDERSON, 1999, p. 103).

1.1.8 Em cena, a sociedade do espetáculo

Debord (1997) foi um dos principais defensores da ideia de que a sociedade pós-moderna é também uma sociedade do espetáculo. Segundo o autor, “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). O espetáculo não é somente uma peça de teatro, uma ópera ou uma produção cinematográfica. É também uma

relação entre as pessoas, com identidades fragmentadas e repletas de máscaras, que atuam e trocam de personagens segundo a necessidade. (DEBORD, 1997, p. 14). Com isso, tudo se torna abstrato. Passa a existir uma “presença real da falsidade garantida pela organização da aparência”. (DEBORD, 1997, p. 140). O espetáculo passa a ser a “principal produção da sociedade atual” (DEBORD, 1997, p. 17).

De acordo com o autor, a sociedade se apoia na ideia que o “ter” é maior que o “ser”. Hoje, o “ser” não é só substituído pelo “ter”, mas também pelo “parecer”. Construir uma imagem favorável tem mais importância. (DEBORD, 1997, p. 19). Há uma “estetização da realidade”, uma forma de impor a imagem da realidade ainda mais real que a própria realidade. (JAMESON, 2006b, p. 120).

Com esse tipo de sociedade impregnada de espetáculo, a mídia ganha mais e atua de maneira decisiva no cotidiano das pessoas. Até mesmo o noticiário é marcado por uma postura de espetáculo. No amálgama que envolve a sociedade do espetáculo com capitalismo, como aponta Jameson (2007, p. 282), “às vezes não fica claro quando o segmento narrativo termina e começam os comerciais”. Como aponta Jameson, “se aceitarmos o argumento de Debord sobre a onipresença e a onipotência da imagem no capitalismo de consumo hoje, então as prioridades do real tomam-se, no mínimo, invertidas, e tudo é mediado pela cultura”. (JAMESON, 1994, p. 14).

1.1.9 O amálgama da cultura de massa e da alta cultura e a incredulidade em relação às metanarrativas

Os debates sobre a pós-modernidade encontram-se na mistura de elementos da cultura de massa e da alta cultura, com a exposição cada vez maior de elementos considerados massivos. Anderson (1999, p. 75) explica que a cultura na época moderna era produzida pela elite e tinha caráter de oposição. Isso muda no pós-modernismo, com a produção de cultura se tornando cada vez mais democrática. Um número significativo de artistas pertencentes às minorias, como mulheres, negros ou imigrantes, passou a atuar. Como aponta Jameson (2007, p. 64), há uma constante “dissolução da alta cultura”, aliada a mais investimentos em produtos da cultura de massa.

Todas as exposições totalizantes do pós-moderno sempre incluíram um espaço para as várias formas de cultura oposicionista: a dos grupos marginais, a das linguagens residuais ou emergentes radicalmente distintas. [...] Nesse sentido, o pós-modernismo é “meramente” uma dominante cultural. Descrevê-lo em termos de hegemonia cultural não significa sugerir uma homogeneidade cultural massificada e uniforme do campo social, mas exatamente levar em

conta sua coexistência com outras forças resistentes e heterogêneas que ele tem tendência a dominar e a incorporar. (JAMESON, 2007, p. 175-176).

Além da nova convivência entre a cultura de massa e a cultura de elite, há outro ponto importante na pós-modernidade: o pastiche. Para Jameson (1993, p. 27), ele representa um “dos aspectos ou práticas mais significativas do pós-modernismo atual”. Segundo o teórico, o pastiche consiste na “imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta”. (JAMESON, 1993, p. 29). Ou seja, o pastiche se trata de imitar, se influenciar no estilo de determinada obra ou autor, seja ela da literatura, pintura, música ou qualquer arte. Diferente da paródia, o pastiche não tem função de sátira ou crítica. O pastiche “é a paródia vazia, a paródia que perdeu seu senso de humor”. (JAMESON, 1993, p. 29).

A incredulidade em relação às metanarrativas incide em mais uma peculiaridade pós-moderna. Para Lyotard (2000), na sociedade pós-moderna, os indivíduos passaram a não acreditar mais nas chamadas metanarrativas. Com isso, o homem pós-moderno deixou de crer nas versões comuns, totalizantes da história. (LYOTARD, 2000, p. 15). Um exemplo está no marxismo, uma metanarrativa que defendia uma sociedade igualitária, sem divisão de classes. O decorrer da história mostrou, no entanto, que na prática a teoria não funcionava como se previa. O marxismo trouxe regimes autoritários e problemas de origem adversa para países como Rússia e Cuba. O homem pós-moderno, portanto, passou a desconfiar de qualquer discurso. Para Anderson (1999, p. 32), essa falta de credulidade foi provocada pela própria ciência.

Por um lado, através de uma pluralização de argumento, com a proliferação do paradoxo e do paralogismo – antecipados na filosofia por Nietzsche, Wittgenstein e Levinas; e, por outro lado, por uma tecnificação da prova, na qual aparatos dispendiosos comandados pelo capital ou pelo Estado reduzem a “verdade” ao desempenho. (ANDERSON, 1999, p. 32).

Essa mesma perspectiva do fim das grandes narrativas foi defendida por Terry Eagleton (1998, p. 37), que apontou que a pós-modernidade desconfiava de “histórias lineares”.

A Pós-Modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a noção de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas, ou os fundamentos definitivos de explicação. (EAGLETON, 1998, p. 7).

Sem os metarrelatos, no entanto, no que é possível acreditar? Para Lyotard, o vazio deixado pela incredulidade nos metarrelatos foi substituído pela paralogia. (LYOTARD, 2000, p. 111). Com a paralogia, a legitimação do saber ocorre com a criação de enunciados diferentes.

“O reconhecimento da heterogeneidade dos jogos de linguagem é um primeiro passo nesta direção” (LYOTARD, 2000, p. 118).

1.2 Fragmento 1.2 – A cultura pós-moderna

A cultura na pós-modernidade sofreu influência dos avanços tecnológicos: a ascensão da internet, a hegemonia da TV e o fortalecimento do cinema deram cara nova à cultura contemporânea. Na literatura, a pluralidade de gêneros dentro de uma mesma obra se destaca como marca pós-moderna.

1.2.1 A arte contemporânea e a ausência de vanguardas

Se o ser humano mudou na contemporaneidade, a arte produzida por ele naturalmente ganhou novos contornos. Cada vez que o sujeito passa enxergar o mundo e a produzir de forma diferente, a literatura, as artes plásticas, o cinema e música ganham novas perspectivas. Eagleton (1998) afirma que a arte pós-moderna é “superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista”. (EAGLEON, 1998, p. 7).

A primeira característica da arte na pós-modernidade levantada por Bauman (1998) é a falta de vanguarda. Na modernidade, o nojo, a rebeldia e a impaciência contra a norma era vigente. Todos zombavam dos cânones e do passado. Ora, a vanguarda foi a marca da modernidade e se apoiou em romper esquemas fixos — e nada é fixo na pós-modernidade.

Na busca pelo novo e pelo contestador, as vanguardas modernistas acabaram por criar castas, em que apenas alguns poucos são capazes de compreender a obra produzida. Além disso, na pós-modernidade, o novo sempre é renovado, nada se fixa e nada subverte de fato. Por isso, “no cenário pós-moderno do presente, falar de uma vanguarda não faz sentido”. (BAUMAN, 1998, p. 127).

A arte pós-moderna é marcada, sim, pela tentativa constante de legitimar todos os significados e interpretações que podem ser concluídas no contato com a obra.

O significado da arte pós-moderna, pode-se dizer, é estimular o processo de elaboração do significado e defendê-lo contra o perigo de, algum dia, se desgastar até uma parada; alertar para a inerente polifonia do significado e para a complexidade de toda a interpretação. (BAUMAN, 1998, p. 136).

Connor (1992, p. 172) se apoia nos pensamentos de Lyotard para defender que a arte pós-moderna caminha para representar coisas que poderiam ser consideradas sem possibilidade de representação. A arte pós-moderna anda na contramão, apresenta o inapresentável. Torna

lógico e clássico o que assim não era. “Não apenas Joyce e Picasso já não são esquisitos e repulsivos, como tornaram-se clássicos e agora nos parecem bastante realistas” (JAMESON, 1993, p. 42). Além disso, segundo Connor (1992, p. 173), a arte pós-moderna tende reunir práticas como a colagem e a montagem de elementos. Já Jameson (2007, p. 57) vai além e defende que as obras de arte na pós-modernidade reúnem todo o tipo de matéria-prima, ideias e impulsos.

1.2.2 A arquitetura e o engajamento com o passado

Foi na arquitetura que o pós-modernismo se manifestou primeiro e de forma mais acentuada, como explica Anderson (1999, p. 120). Connor (1992, p. 58) observa que o modernismo foi marcante na arquitetura do século XX: expressões como a escola Bauhaus e as ideias de Walter Gropius, Henri Le Corbusier e Mies van der Rohe são marcantes na história da arquitetura. No modernismo, a arquitetura se fiava na novidade e buscava sempre materiais e técnicas de construção inovadoras. A forma se reduzia ao simples e ao essencial. Cansada da frivolidade da decoração, a arquitetura moderna era simplesmente ela mesma.

Charles Jencks, segundo Connor (1992, p. 61), o mais influente expositor do pós-modernismo na arquitetura, defendia que a arquitetura moderna teve seu fim decretado no ano de 1972, quando o projeto habitacional Pruitt-Igoe foi implodido. O local passou por várias tentativas de recuperação sem sucesso. Para Jencks, esse momento dá início a uma resistência ao movimento modernista e assim, abre espaço para o início do pós-modernismo.

Desta forma, a arquitetura pós-moderna se caracteriza por permitir o retorno à “função referencial ou significativa da arquitetura”. (CONNOR, 1992, p. 61). Em obras como a dos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott-Brown, surgiu um novo apreço por nuances arquitetônicas que iam além da função básica da obra. *Learning From Las Vegas*, de Venturi, incentiva os arquitetos a tentarem recuperar esse tipo de sentido, em que as obras são trazidas para seus contextos mais profundos. Esse novo tipo de produção arquitetônica dá espaço a multiplicidade de leituras do expectador. “Enquanto a arquitetura modernista parecia celebrar o seu rompimento absoluto com o passado na rigorosa rejeição de todo o arcaísmo, o pós-modernismo mostra uma nova propensão a recuperar e engajar-se com estilos e técnicas históricas.” (CONNOR, 1992, p. 62).

1.2.3 A literatura pós-moderna e a pluralidade de gêneros

A literatura pós-moderna não tem contornos tão firmes nem gerou tantas obras originais como a arquitetura. (JAMESON apud ANDERSON, 1999, p. 72). Talvez porque a literatura se influencie tanto em obras antigas, na prática do pastiche. Outra razão apontada por Connor (1992, p. 89) para que o pós-modernismo não tenha tanta nitidez é o fato do modernismo não ter fincando raízes na literatura com a mesma força que fincou nas artes visuais e na arquitetura. “O modernismo literário nunca foi exatamente a “revolução” que pode ter sido em outros campos”. (CONNOR, 1992, p. 89).

Mesmo assim, segundo o autor, o pós-modernismo se consolidou na literatura. Isso ocorreu de forma tão forte que fez com que se criasse uma ideia geral de que o modernismo foi forte e nítido na literatura, para assim explicar melhor essa reação pós-modernista. (CONNOR, 1992, p. 89). Com isso, compactuou-se que o modernismo literário era marcado, entre outros aspectos, pelo auto completude, por unir elementos objetivos e subjetivos de tal forma que a obra se tornava autossuficiente. A reação pós-moderna, naturalmente, foi em superar essas obras autossuficientes ou progredir para além delas. (CONNOR, 1992, p. 91). Para Connor (1992, p. 103), há um consenso geral de que os maiores expoentes da pós-modernidade são Samuel Beckett, John Barth, Donald Barthelme, Willian Burroughs, Peter Handke, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Carlos Fuentes. Como o objetivo desta dissertação é observar as características da pós-modernidade presentes nos romances de Chico Buarque, interessa abrir o debate e a reflexão sobre a possibilidade de o escritor, entre outros representantes, ser incluído na lista de representantes do movimento pós-moderno no Brasil.

Connor (1992) recorre às ideias de Fiedler para defender que outro aspecto da literatura pós-moderna encontra-se na abertura do espaço ao popular. Muitas das novas produções da literatura são influenciadas por gêneros como o faroeste, o romance policial, a ficção científica e as histórias de amor. (FIEDLE apud CONNOR, 1992, p. 91). Como aponta McHale, as produções unem estilos e vozes em uma mistura que rompe com qualquer hierarquização de gêneros literários. (McHALE apud CONNOR, 1992, p. 106). A pluralidade de vozes, defendida por Bakhtin, está presente na composição intergêneros dos romances pós-modernos.

Se não há preconceito em se apropriar de gêneros populares na literatura contemporânea, o mesmo ocorre em relação à produção. A alteridade aparece quando a discussão gira entorno a identificar as novas vozes da literatura. Beatriz Resende (2008, p. 27) traz o debate desses novos atores literários – moradores de periferia e segregados sociais, que assumem sua voz e

não precisam mais de mediadores para produzir.

Hassam, também citado por Connor (1992, p. 92), defende a “literatura do silêncio” como pós-moderna. Essa literatura consiste numa produção na qual existe a fragmentação, o desmembramento. Ainda assim, continua, de alguma forma, a vibrar sua intenção, “a cantar com uma “lira sem cordas”. (HASSAN apud CONNOR, 1992, p. 92). Hassan acredita que essa característica começou com o modernismo, nas obras de Marquês de Sade, em que “a dialética da transgressão é levada ao infinito”, (HASSAN apud CONNOR, 1992, p. 92). Essa grande desintegração, no entanto, ganha muito mais força na pós-modernidade. Essa ideia, também defendida por Jameson, diz que o romance “não se limita a solicitar do leitor que reconstrua essa casa e paisagem por meio de um olhar interior, mas que as reinvente como uma ideia e como desejo do seu coração” (JAMESON, 1992, p. 159).

Se a relação do sujeito pós-moderno com o tempo ganhou uma nova dinâmica, isso não foi diferente na literatura. Para Connor (1992, p. 98), isso fica perceptível na “fragmentação do tempo cronológico de *The Waste Land*, de Eliot”, na “fusão do tempo contemporâneo e dos tempos da história no *Ulysses* de Joyce” e também nas “visões do tempo cíclico ou universal em *Finnegans Wake*, de Joyce”. (CONNOR, 1992, p. 98).

A criação de novos mundos – puros, autônomos, fantásticos – é outro aspecto da literatura pós-moderna. (CONNOR, 1992, p. 104). Segundo Connor (1992, p. 104), essa tendência começou no *le nouveau Roman* das décadas de 1950 e 1960 e se estendeu para autores como Willian Gass, John Barth e Italo Calvino. Santiago (2004) destaca o fato do narrador pós-moderno transmitir uma “sabedoria”, uma percepção fruto de uma observação sistemática da vida alheia. “Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém de verossimilhança que é produto da lógica interna do relato”. (SANTIAGO, 2004, p. 40).

Silverman (2000, p. 428-429) traz para o debate a linguagem apimentada e sem pudores dos escritores pós-modernistas. Não há tabus sexuais e o coloquialismo e espontaneidade da comunicação simples, falada nas ruas e botequins ganham espaço nos romances pós-modernos.

Já a poesia pós-moderna caracteriza-se, sobretudo, por ser uma produção que acolhe incompleto, o descentrado. Poemas longos, impessoais, de linguagem decadente. “O resultado é uma maior disseminação e variação das formas poéticas.” (CONNOR, 1992, p. 102). Os norte-americanos David Antin, John Cage, Charles Olson e Robert Creeley integram a lista de poetas do movimento pós-modernista, segundo Connor. (1992, p. 101-102).

1.2.4 Estilos múltiplos: artes plásticas na pós-modernidade

Anderson (1999, p. 114) aponta que a ruptura entre a modernidade e a pós-modernidade chegou mais cedo na pintura e na escultura. Além de chegar antes, essa ruptura também foi mais drástica. Já Connor (1992, p. 70) sustenta que não é possível apontar nas artes plásticas pós-modernas características como cor, volume ou linha. O que faz um a obra ser pós-moderna é muito mais a motivação política ou ideológica que motivou a produção. Para o autor (1992, p. 70), o modernismo era marcado por seguir um determinado programa ideológico. O que faz ser pós-moderno, portanto, seria não ter esse tipo de motivação. Os objetivos artísticos determinariam o início desse novo tempo.

Connor (1992, p. 76) também aponta que, assim como na literatura, a pós-modernidade nas artes plásticas é marcada pela “multiplicação de normas estilísticas” e a abertura de espaço para a multiplicidade de estilos, método e autores. O pós-modernismo oferece também um panorama da globalização, da aldeia global, do “cosmopolitismo irônico”. (CONNOR, 1992, p. 77).

Há também a perspectiva que a arte na pós-modernidade é marcada pela teatralidade, pela arte conceitual, figurativa, performática. (CONNOR, 1992, p. 75). Anderson (1999, p. 113) defende que a *pop art* é um dos primeiros movimentos da pós-modernidade nas artes plásticas. Essas “imagens de imagens”, com quadrinhos com retratos coloridos e brilhantes de celebridades e mulheres é uma “parábola do pós-moderno”. (ANDERSON, 1999, p. 113). Nesse âmbito, artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Eduardo Paolozzi e Reyner Banham se destacam como artistas pós-modernos, representantes da *pop art*.

1.2.5 Cultura genuinamente pós-moderna: a TV

As produções audiovisuais para TV também podem ser vistas como manifestações da estética da pós-modernidade. Connor (1992, p. 129) destaca que a TV e o vídeo atraem atenção dos teóricos pós-modernos. São meios de produção cultural que fazem uso de técnicas tecnológicas e que nasceram tão recentemente que são impregnados de pós-modernidade desde a concepção. A TV deixou de ser mero instrumento de reprodução e ganhou a possibilidade de representar a si mesma e a sua linguagem. A TV e o vídeo carregam a possibilidade de apresentar tanto conteúdo da cultura de massa quanto de uma cultura artística de vanguarda. (CONNOR, 1992, p. 129-139).

Segundo John Wyver, citado por Connor (1992, p. 129-130), a TV é marcada por dois tipos de veiculação. A primeira veicula a reprodução da realidade, praticamente em tempo real,

com os telejornais e os programas esportivos, sem seleção ou controle aparente do material exibido. A segunda veicula a produção de vanguarda, que não finge transmitir o real, a produção que é de fato pós-moderna. O videoclipe constitui uma forma de produção para TV favorecida nos estudos da pós-modernidade. Como sustenta Kaplan.

Nos vídeos pós-modernos, ao contrário de em outros tipos específicos, cada elemento de um texto é penetrado por outros: a narrativa é penetrada pelo pastiche; a significação, por imagens que não se alinham numa cadeia coerente; o texto é achatado, criando-se com isso um efeito bidimensional e a recusa de uma posição clara para o expectador no âmbito do mundo fílmico. (KAPLAN apud CONNOR, 1992, p. 130).

Jameson também traçou considerações sobre o vídeo pós-moderno. O autor chega a defender que o vídeo é a “mais forte, mais original e autêntica forma” da estética pós-moderna. (JAMESON apud CONNOR, 1992, p. 136). Grossberg já não é tão otimista e vê a TV como um antro de superficialidade, em que há uma repetição de imagens vazias, onde a imagem é apenas trivial ao que é narrado. (GROSSBERG apud CONNOR, 1992, p. 136). Além disso, a TV pós-moderna é altamente fragmentada. Imagens, áudios, narrativas se desconstroem para construir novas edições, isso sem levar em conta o hábito cada vez mais constante dos indivíduos de mudar o canal, “num fluxo incessante e descentrado”. (CONNOR, 1992, p. 137).

1.2.6 Fragmentos de gêneros no cinema pós-moderno

Connor (1992, p. 144) sustenta que o cinema pós-moderno se caracteriza pela multiplicação de estilos, gêneros, vozes, em uma reedição repleta de combinações, trocas, contraposições.

O cinema pós-moderno tem como marca, para muitos autores que aprovaram e estenderam a análise de Jameson, diferentes formas de pastiche ou multiplicidade estilística. Por vezes isso é interno a um dado filme, como em *Kiss of the Spider Woman* (O beijo da mulher aranha), com suas paródias do romance e do melodrama hollywoodianos introduzidas na narrativa da relação em desenvolvimento entre dois prisioneiros políticos. (CONNOR, 1992, p. 144).

Outro aspecto destacável no cinema contemporâneo é o fato de produções pós-modernas conviverem abertamente com produções modernas. Filmes antigos são reproduzidos em alguns canais ao mesmo tempo que filmes de vanguarda, lançados recentemente, são reproduzidos em outros. (CONNOR, 1992, p. 145).

Connor (1992, p. 145) também cita a análise que Norman Denzin fez de *Blue Velvet*¹⁵. Para Denzin, *Blue Velvet* é pós-moderno porque mistura de forma incômoda vários gêneros: o filme de pequenas cidades, o cult e o pornográfico. Também apresenta de forma chocante o que, de forma geral, não é exibido em outras produções, como imagens de orelhas apodrecidas e a insanidade humana. O tempo do filme também ganha uma nova roupagem na pós-modernidade: não há como o espectador identificar com segurança o período em que o filme ocorre. “Os indivíduos pós-modernos desejam filmes como *Blue Velvet* porque, neles, podem ver seu sexo, seus mitos, sua violência e a sua política, tudo ao mesmo tempo.” (DENZIN apud CONNOR, 1992, p. 146-147).

1.2.7 O teatro e a performance na pós-modernidade

O teatro e a performance também ganharam novas nuances com a pós-modernidade. Segundo Connor (1992), não existiu uma ruptura visível entre o fim da modernidade e o início da pós-modernidade no teatro. O que ocorreu foi uma apropriação da teoria pós-moderna de outros campos da cultura numa tentativa de caracterizar o teatro pós-moderno. (CONNOR, 1992, p. 109).

Connor opina que o teatro, mais do que qualquer outra forma de cultura, liga aspectos contraditórios do pós-moderno. Por um lado, o teatro dá espaço aos textos clássicos, “a cultura em seu ponto mais alto”. (CONNOR, 1992, p. 110). Por outro, o teatro tem que conviver com a questão do mercado, da gerência, do capital, na tentativa de produzir o que mais agrada comercialmente.

Entre as particularidades do teatro contemporâneo, Connor (1992, p. 121) indica a vontade continua de negar a teatralidade e, inevitavelmente, o retorno imediato à teatralidade.

Outro ponto de destaque na pós-modernidade refere-se à ascensão da chamada performance – espetáculos conjuntos de dança, música e expressão corporal, sem um roteiro preexistente, marcado pela improvisação e a espontaneidade. Para Connor (1992, p. 116), o surgimento da performance marca também o início do teatro pós-moderno. Michel Benamou vê a performance como uma “modalidade unificadora do pós-moderno”. (BENAMOU apud CONNOR, 1992, p. 110). Essa modalidade artística foi representada pelo trabalho dos dramaturgos Robert Wilson, Richard Foreman, Lee Breuer e companhias de teatro como a *Ontological-hysterical theater*, a *Mabou mimes* e a *Living theater*. (CONNOR, 1992, p. 112).

15 No Brasil, a produção norte-americana foi lançada com o nome *Veludo azul*, em 1986. Com roteiro e direção de David Lynch, o filme concorreu ao Oscar na categoria melhor diretor em 1987.

1.2.8 *As identidades marginais no rock pós-moderno*

Connor (1992, p. 151) observa que a grande guinada na música pós-moderna se dá com o rock. O ritmo alinha em si elementos do pós-moderno: a performance das apresentações ao vivo, as tecnologias de reprodução musical, o alcance e a influência em todo o mundo, a criação e a mistura constante de novos estilos e a tolerância com as diferentes identidades étnicas.

Quando se fala de rock na pós-modernidade, geralmente, o debate indica duas características. A primeira destaca a capacidade do gênero musical de englobar identidades alternativas e marginais, grupos que estão à margem. A segunda assinala a facilidade que o rock tem de celebrar os múltiplos estilos, a paródia e o pastiche em suas produções. Em qualquer canção, bebe-se de melodias de outras músicas e gêneros e a rebeldia típica roqueira facilita a possibilidade de letras para satirizar e criticar a realidade. Além disso, o rock se reinventa e se fragmenta sempre e tanto: é comum a reciclagem do passado, a releitura a partir de outros estilos, as versões cover¹⁶. (CONNOR, 1992, p. 150).

Outra particularidade do rock pós-moderno alude-se ao chamado “culto do *sampling*”, a utilização de tecnologias de áudio por profissionais da música para manipulação de gravações. (CONNOR, 1992, p. 150). A canção gravada já não é um objeto único e sim, partículas editáveis que formam um produto final multifacetado.

Outro aspecto que chama a atenção na questão do rock pós-moderno refere-se ao fato dele ter se tornado objeto de estudo acadêmico. “Os últimos anos viram uma explosão de interesse por toda uma gama de textos e práticas sociais antes desdenhados pela crítica acadêmica ou invisíveis a ela.” (CONNOR, 1992, p. 149). Hall, Barthes, Willians passaram a analisar assuntos como esporte, moda, estilo e jogos, com a mesma dedicação usada anteriormente para analisar assuntos da considerada alta cultura, como literatura e artes plásticas. Isso, por si só, pode ser visto como um aspecto da pós-modernidade. (CONNOR, 1992, p. 149). Com o rock, não foi diferente. O rock, assim como outras manifestações contemporâneas analisadas no âmbito acadêmico, não passou por uma fase modernista nítida. Ainda assim, como essas manifestações, o rock legitima-se ao cumprir o papel de manifestação cultural pós-moderna. “Formas como rock e a TV pertencem tão inescapavelmente ao mundo contemporâneo de cultura eletrônica global que são, por isso, mais pós-modernos do que as formas que tiveram de deixar para trás suas sombras modernistas.” (CONNOR, 1992, p. 150).

¹⁶ A versão cover é a regravação de uma música já gravada anteriormente. Há também as bandas e cantores cover, que se esmeram para imitar uma banda ou cantor original, com vestimentas, modos e músicas semelhantes. Ao tocar assim, o rock propicia o surgimento de novos arranjos e versões e se reinventa a partir de canções já conhecidas.

No Brasil, outra forma cultural que passou a ser objeto de estudo acadêmico são as poesias-canção - composições musicais que possuem valor estético-literário. Sant'Anna (2009, p. 161) observa que os poemas da música popular brasileira passaram a ser comumente analisados nas cadeiras literárias das universidades. Anazildo Silva (2009, p. 173) foi um dos primeiros teóricos a defenderem que a letra musical pode ser analisada tal qual um poema. Para ele, na década de 1960, a produção poética brasileira incluía poesia de vanguarda, poesia autoral, marginal e também a não menos destacável, poesia da MPB. Chico Buarque se destaca como expoente literário desse último grupo. No próximo capítulo será traçado um apanhado sobre a vida e a obra de Chico Buarque, com destaque para o seu trabalho como poeta da música contemporânea, dramaturgo, roteirista e, finalmente, escritor. O capítulo também mostrará a avaliação dos críticos à produção buarqueana e seu reconhecimento dentro e fora do país.

2 SEGUNDO FRAGMENTO¹⁷- “UM ARTISTA BRASILEIRO”¹⁸

Chico Buarque tinha mais de vinte anos e estava no início da carreira como cantor e compositor. O ano era 1967 e o rapaz, com profundos olhos azuis e violão na mão, partiu acompanhado de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. O destino era a casa do poeta Manuel Bandeira. No bate papo de gigantes, Bandeira contou a Chico que sentia falta do pai dele, Sérgio Buarque de Holanda. O poeta fora amigo do historiador na década de 1920, mas se afastara em 1930, quando Sérgio partiu rumo a Berlim para trabalhar como correspondente dos *Diários Associados*. Chico ouvia tudo com atenção até Bandeira lhe contar que, durante o período que o pai ficou na Alemanha, ele acabou por engravidar uma *Fräulein*¹⁹. Engravidou? Sim, você tem um irmão alemão. Vinícius se surpreendeu: Ué Chico, você não sabia? Não, além dos seis irmãos brasileiros, Chico desconhecia a existência do meio-irmão germano. (WERNECK, 2006, p. 85). Ao chegar à casa dos pais, pressionou o professor Sérgio. Não havia muito que contar: de fato Sérgio engravidara Anne Margerithe Ernest, mas partira para o Brasil antes do parto da moça. Não tivera mais notícias da namorada e do bebê até que Anne o escreveu, durante a ascensão nazista, pedindo uma declaração para comprovar que o filho, Serge George Ernest, não tinha descendência judaica²⁰. (WERNECK, 2006, p. 85).

O caso serviu para inspirar o cantor, compositor e romancista Chico Buarque na produção do seu quinto romance, lançado em 2014, *O irmão alemão*. Para Roberto Schwartz²¹ (2014), “a invenção realista de Chico Buarque é uma soberba lufada de ar fresco”. Segundo o seu site oficial na internet²², antes dessa produção, Chico Buarque escreveu outros quatro

17 Os títulos, os trechos de músicas e os anos de publicação de todas as canções que constam nesse capítulo foram consultados na lista “Todas as letras”, contida no livro *Chico Buarque: Tantas Palavras*, de Humberto Werneck.

18 O título faz referência a um trecho da canção de Chico Buarque, “Paratodos” (1993). Os versos da última estrofe são “O meu pai era paulista; meu avô, pernambucano; o meu bisavô, mineiro; meu tataravô, baiano. Vou na estrada há muitos anos, sou um artista brasileiro”.

19 Segundo o dicionário Michaelis, o verbete *Fräulein* pode ser traduzido, nesse contexto, como moça, senhorita.

20 Segundo Regina Zappa (2011, p. 28), depois da guerra e já casado, Sérgio Buarque de Holanda partiu para Alemanha, acompanhado pela esposa, no intuito de encontrar o filho, Sergio Ernest. A missão, no entanto, falhou e por muito tempo, imaginou-se que o rapaz teria morrido na guerra. No final de *O irmão alemão* é possível saber o desfecho dessa busca, iniciada por Sérgio Buarque de Holanda. Em 2013, durante a produção do romance, o editor Luiz Schwarz e o historiador Didney Chalhoub pediram ajuda ao historiador brasileiro João Klug e ao museólogo alemão Dieter Lange. Com as pistas, eles conseguiram descobrir o paradeiro de Sergio Ernest. Ele foi adotado e assumiu o sobrenome Günther. Trabalhou como jornalista, apresentador de TV, locutor e cantor na Alemanha Oriental. Morreu em 1981. Durante a pesquisa, Chico conheceu a cunhada Monika Knebel e a sobrinha, Kerstin Prügel. (BUARQUE, 2014, p. 227-229).

21 O comentário está contido na contracapa do romance *O irmão alemão*

22 Ver o endereço www.chicobuarque.com.br

romances, centenas de canções²³ em 40 álbuns, quatro peças de teatro (além das canções para a adaptação de *Morte e Vida Severina*), uma novela, um livro infantil, um poema náutico e um único conto conhecido – *Ulisses*, divulgado no primeiro *songbook* em 1966. Uma ampla produção de quem diz que faz “samba e amor até mais tarde” e tem “muito sono de manhã”²⁴

“O meu pai era paulista, meu avô, pernambucano”²⁵. Francisco Buarque de Hollanda nasceu em 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro. Filho do historiador paulista, autor de *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda e da pianista amadora Maria Amélia Alvim Buarque de Hollanda. (FERNANDES, 2009, p. 25). Segundo Werneck (2006, p. 11), Chico Buarque é o quarto filho do casal e o último dos homens, numa casa de sete filhos. Além do pai; intelectuais, músicos, poetas, amigos de Sérgio e Maria Amélia que povoavam a casa dos Buarque de Hollanda influenciaram na formação do rapaz. Conta Zappa (2011, p. 32) que Chico Buarque, desde criança, teve contato com “Manuel Bandeira, Rubem Braga, Antonio Candido, Fernando Sabino, Vinicius de Moraes, Francisco Assis Barboza, Paulo Mendes de Almeida, Afonso Arinos (...). Além dos “amigos do Norte”, como Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Luiz Jardim, Rachel de Queiroz”. (ZAPPA, 2011, p. 31-32). Mesmo com as insistentes broncas de Maria Amélia, Chico se escondia no topo da escada, para ouvir até tarde da noite a conversa entre o pai e os amigos. (ZAPPA, 2011, p. 32).

Com oito anos de idade, Chico e sua família se mudaram para Itália, onde o pai Sérgio Buarque foi convidado para lecionar na Universidade de Roma. Werneck (2006, p. 15) conta que o menino deixou um bilhete pessimista para avô: “Olhe, vizinha, não se esqueça de mim se quando eu chegar aqui e você já estiver no Céu. Lá mesmo veja, eu sou um cantor de rádio. Francisco.” (BUARQUE apud WERNECK, 2006, p. 15). Um comentário pessimista, sim, mas um tanto quanto inocente. Uma mostra concreta da empatia do garoto pelo mundo da música.

Foi na Itália que Chico começou a escrever suas primeiras marchinhas de carnaval e, de volta a São Paulo, continuou a brincar de música. Junto das irmãs Maria do Carmo, Ana Maria e Cristina, Chico usava um gravador de rolo para gravar suas canções. (WERNECK, 2006, p. 14). Aos doze anos, se sentava com a irmã mais velha Heloísa, hoje a cantora Miúcha, para compor operetas. (WERNECK, 2006, p. 10).

Não era só a música que divertia o imaginário do garoto carioca pelas ruas de São Paulo. O futebol também era uma das paixões do menino que chegava mais cedo na porta da escola

23 O próprio site do autor não evidencia a quantidade exata de canções escritas por Chico Buarque. Sabe-se que o número ultrapassa 300 composições. Parte da dificuldade para enumerar essas canções se deve ao fato de Chico Buarque ter renegado algumas produções suas do início da carreira. (WERNECK, 2007, p. 10).

24 Trecho da música “Samba e amor” (1963), de Chico Buarque.

25 Trata-se de outro trecho da canção de Chico Buarque, “Paratodos” (1993).

para jogar bola antes da aula. Eram comuns as partidas nas ruas, em campos improvisados, com balizas feitas de mochilas. E se calhasse de passar um carro, a garotada avisava no grito “Olha a morte!”. (WERNECK, 2006, p. 19). Paixão influenciada por dona Maria Amélia, que levava os garotos no Pacaembu e torcia fanaticamente pelo Fluminense, time do coração de Chico. (ZAPPA, 2011, p. 35). O amigo Joaquim de Alcântara Machado disse que Chico Buarque “virou músico porque não conseguiu ser jogador”. (WERNECK, 2006, p. 17). A paixão era tamanha que, durante a Copa do Mundo de 1954, o menino se encantou com os jogadores da seleção húngara. Uma memória tão viva que serviu para inspirar na produção de *Budapeste*. “O meia Sándor Kocsis, artilheiro da competição com onze gols, é homenageado na pessoa do ‘eminente poeta’ Kocsis Ferenc, ‘o grande poeta da alma húngara.’” (WERNECK, 2006, p. 22). Adulto, Chico comprou um terreno, o “Campinho” ou “Centro recreativo Vinicius de Moraes”, local onde organizou diversos campeonatos, a maioria jogando pelo time criado por ele, o Politheama. Brincaram no Campinho ex-jogadores como Sócrates, Zico, Leandro, Romário e Pelé; além de artistas como o jamaicano Bob Marley. (WERNECK, 2006, p. 20-21).

A presença do pai - intelectual, historiador, com tendência à esquerda - foi fundamental para a formação de Chico Buarque como produtor cultural. Uma existência tão onipresente que fez parte do processo de criação de *O irmão alemão*. No romance, o protagonista Ciccio busca se aproximar do pai Sérgio. De acordo com Fernandes (2009, p. 25) Chico revelou, em entrevista à Augusto Massi, que sempre recorreu à literatura na tentativa de se aproximar do pai. Ele percebia que entrar na biblioteca do pai, que conviveu com grandes nomes da literatura brasileira era, de algum modo, penetrar no seu mundo.

As excursões cada vez mais comuns à biblioteca renderam ao romancista mais uma paixão: a literatura. Com as leituras em dia foi limando, pouco a pouco, a forma de escrever. Ainda na Itália, uma professora elogiou sua capacidade de escrita e disse: “Quando o tempo passar e você estiver crescido, vou procurar contos e romances escritos por F.B. de Hollanda.” (WERNECK, 2006, p. 16). Em São Paulo, quando menino, Chico publicava crônicas no jornalzinho da escola, o *Verbâmidas*. Espelhava-se em Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino. (WERNECK, 2006, p. 24). O próprio Chico chegou a declarar que sua vocação literária era anterior à vocação para música. (ZAPPA, 2011, p. 49). Fernandes (2009, p. 25) revela que, estimulado pelo pai, Chico leu Camus, Sartre, Flaubert e Céline; Dostoiévski e Tolstói. Leu também Stendhal, Balzac e se encantou por Kafka. (WERNECK, 2006, p. 24).

Eu me lembro de, lá pelos 18 anos, ir para a Faculdade de Arquitetura com esses livros em francês, o que era uma atitude um pouquinho esnobe. Talvez para me valorizar dentro de casa ou talvez para agradar meu pai (...) até que um colega me deu uma debochada: ‘mas você só vem com esses livros para

cá, porque não lê literatura brasileira?’. Eu respondi: ‘você tem razão’. E comecei a ler o que não havia lido até então, de Mário de Andrade, Oswald de Andrade até Guimarães Rosa, por quem me apaixonei. Guimarães Rosa talvez seja esse marco para mim. (BUARQUE apud FERNANDES, 2009, p. 25).

Sérgio Buarque de Holanda destacou que o filho era um rapaz inquieto e inteligente, que “gostava de ler”, inventou a palavra pensamento de “Pedro pedreiro”²⁶ e que se inspirava em autores como Kafka, Dostoiévski e Tolstói. (HOLANDA apud ZAPPA, 2011, p. 26). Chico, em entrevista à revista *O Cruzeiro* em 1966, chegou a declarar. “Se Guimarães Rosa inventa palavras, por que eu também não posso criar?”. (BUARQUE apud ZAPPA, 2011.) Essas leituras, praticadas de forma constante, ajudaram a construir Chico como escritor, de versos de canções ou da prosa refinada. Tanto que ao lançar *Estorvo* (1991), a escrita de Buarque foi comparada por críticos literários a de Kafka (SLETSJOE, 2003, p. 01). O jornalista e mestre em Letras Carlos Ribeiro destaca que *Estorvo*, com o seu “universo labiríntico e sufocante” contém elementos que o tornam “um eco de Kafka”. (RIBEIRO, 2009, p. 63).

Chico Buarque sonhava em ver suas crônicas publicadas em grandes jornais, queria assinar sua página na extinta revista *Manchete*. Logo, conquistou espaço no jornal *Última Hora*, mas não da forma planejada. Entediados, no verão de 1961, Chico e um amigo decidiram “puxar um carro” - arrombar um veículo para sair para passear e depois, abandoná-lo pelas ruas da cidade. (WERNECK, 2006, p. 28). Na primeira tentativa o plano vingou, mas já na segunda, Chico e o amigo acabaram na delegacia. O dono do veículo retirou uma peça, o carro não pegou, desceu uma ladeira e a polícia apareceu. Os menores foram parar na delegacia. A foto do rapaz nos registros policiais serviu para ilustrar uma das páginas do jornal e também a capa do álbum *Paratodos*. “O retrato do artista quando moço não é promissora, cândida pintura. É a figura do laráprio rastaquera, numa foto que não era para capa”²⁷ (WERNECK, 2006, p. 28).

2.1 “O tempo rodou num instante”²⁸

O vídeo é uma dessas relíquias que o *youtube*²⁹ imortalizou. Chico Buarque, de terno e gravata borboleta, com os cabelos minuciosamente penteados de lado, entra no palco numa timidez desconcertante. O ano é 1967 e Chico se prepara para cantar no III Festival de Música Brasileira, da TV Record. O público aplaude e as garotas erguem fotos do ídolo. Chico e os

26 “Pedro pedreiro” (BUARQUE, 1965).

27 O episódio também serviu de inspiração para a música “A foto da capa” (BUARQUE, 1993).

28 O título faz referência a um trecho da canção “Roda viva” (BUARQUE, 1967).

29 Canal de transmissão e compartilhamento de vídeos pela internet.

jovens integrantes da MPB 4 dominam a plateia com a recém composta “Roda viva”.³⁰ Segundo Fernandes (2009, p. 28), naquele ano, Chico ficou em terceiro lugar no festival. O primeiro lugar ficou para “Ponteio”,³¹ de Edu Lobo e Capinan. Em segundo lugar, “Domingo no parque”,³² de Gilberto Gil e “Alegria, alegria”,³³ de Caetano Veloso, ficou com o quarto lugar. Esse foi apenas um dos variados festivais que Chico participou. Em 1967, “Carolina”³⁴ ficou em terceiro lugar no II Festival Internacional da Canção. “Bom tempo”³⁵ fica em segundo lugar no Festival de Samba da TV Record. (FERNANDES, 2009, p. 27-28).

A floração dos festivais, apaixonadamente vividos pelo público composto sobretudo de estudantes, refletia bem o clima da época: canalizavam parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida de participação da juventude. (MENEZES apud FERNANDES, 2009, p. 28).

Antes de chegar à era dos festivais, no final da adolescência, Chico Buarque escolheu a Arquitetura como carreira. Melhor seria ter se embrenhado pelo urbanismo, já que gostava de inventar cidades (que começavam sempre dos estádios), nomear ruas, acidentes geográficos, imaginar esquinas e cruzamentos. (WERNECK, 2006, p. 34). Hábito que manteve depois de adulto, ao descrever uma Budapeste desconhecida com intimidade no romance homônimo. (ZAPPA, 2011, p. 95). Chico começou o curso de Arquitetura na Universidade de São Paulo (USP), que logo abandonou. Ele chegou a assumir que não seria um bom arquiteto ou urbanista, pois tinha prazer em imaginar cidades já prontas, concluídas, com problemas e em pleno funcionamento. Nas suas cidades imaginárias, existiam cinemas e pontos de ônibus, não obras que nasciam do nada. (ZAPPA, 2011, p. 95).

A temporada na universidade, se não lhe rendeu um diploma, trouxe outros frutos. Foi lá que Chico foi apresentado a nomes como Toquinho, João do Vale, Taiguara, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Cantavam, compunham, tocavam juntos e frequentavam o Sambafo, local onde estudantes se reuniam para beber e cantar. (WERNECK, 2006, p. 37-38). Foi assim que ele abandonou a faculdade para virar músico. O golpe de 1964 ajudou na decisão, mas o fato é que, nesses tempos, Chico já estava mergulhado na música. Escreveu algumas canções, passou a cantar nos bares e nas festas da faculdade. A carreira começou mesmo com “Tem mais samba”,

30 “Roda viva” (BUARQUE, 1967).

31 “Ponteio” (LOBO, 1967).

32 “Domingo no parque” (GIL, 1967).

33 “Alegria, alegria” (VELOSO, 1967).

34 “Carolina” (BUARQUE, 1967).

35 “Bom tempo” (BUARQUE, 1968).

³⁶ que ele fez por encomenda e escolheu como marco zero da sua obra. (WERNECK, 2006, p. 9). Antes dela, no entanto, já havia escrito outras canções. (ZAPPA, 2011, p. 109).

Em 1965, Chico concorreu ao primeiro festival televisivo, o programa *Primeira Audição*, com a canção “Marcha para um dia de sol”.³⁷ (ZAPPA, 2011, p. 105). A Record lançou o programa *Fino da Bossa*, apresentado por Jair Rodrigues e Elis Regina, onde Chico também cantou. No espetáculo *O momento é bossa*, Chico ganhou seu primeiro cachê, gasto para ir visitar uma namorada no interior. A mãe, quando soube, o recriminou, não se ganha dinheiro numa atividade tão doméstica como cantar. (WERNECK, 2006, p. 40). Ainda em 1965, Chico lançou os dois primeiros discos e cantou sobre o pensiro “Pedro Pedreiro³⁸” e o poder da música de espalhar alegria em “Olê Olá”. “Não chore ainda não que eu tenho um violão e nós vamos cantar.”³⁹ (WERNECK, 2006, p. 39).

O ano de 1966 foi marcante na vida do compositor. A pedido de Roberto Freire musicou o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, numa adaptação teatral de grande sucesso. (ZAPPA, 2011, p. 94). O escritor pernambucano, quando soube da empreitada, desconfiou: achava que o poema não funcionaria no palco, muito menos musicado. Acreditava que sua poesia tinha uma musicalidade muito própria e que, na adaptação, isso se perderia e seria criada uma obra totalmente nova. (ZAPPA, 2011, p. 97). João Cabral de Melo Neto só deu braço a torcer quando assistiu a adaptação no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França. “Fiquei arrasado com a beleza do espetáculo”, contou. (MELO NETO apud WERNECK, 2006, p. 43). O crítico teatral Yan Michalski escreveu que a peça “trazia um poderoso sopro de renovação para o teatro brasileiro” e que a adaptação foi escrita não por Chico Buarque e sim, pelo estudante de 21 anos Francisco Buarque de Hollanda. “Ninguém no Rio tinha ouvido falar nele; ninguém iria, nunca mais, esquecer o nome dele”. (MICHALSKI apud ZAPPA, 2011, p. 100).

Foi também no ano de 1966 que “A banda”⁴⁰ venceu do II Festival de Música da Record. (SANTOS, 2009, p. 5). Empatou com “Disparada”,⁴¹ de Théó de Barros e Geraldo Vandré, no primeiro lugar. Zuzi Homem de Mello conta que, na noite do Festival, os jurados ficaram divididos, mas acabaram por eleger “A banda” como a campeã da noite. Quando Chico soube disso, nos bastidores, disse que se recusava a receber o prêmio, que Théó de Barros e Geraldo

36 “Tem mais samba” (BUARQUE, 1964).

37 “Marcha para um dia de sol” (BUARQUE, 1965).

38 Chico disse que se inspirou no estilo de Jorge Ben ao tentar compor a música “Pedro pedreiro” (BUARQUE, 1965). “Mas aí saiu errado”. O errado deu certo e rendeu sucesso. (ZAPPA, 2011, p. 111).

39 Trecho da música “Olê Olá” (BUARQUE, 1965).

40 “A banda” (BUARQUE, 1966).

41 “Disparada” (VANDRÉ, 1966).

Vandré deveriam ganhar aquela edição. Ficou o impasse e Chico, insistia que se ganhasse, devolveria o prêmio em público. O júri decidiu pelo empate. (MELLO apud FERNANDES, 2009, p. 27).

Dividir o primeiro lugar no festival não tornou a música menos popular. Todos se encantaram com a singela canção, que mostrava o “homem sério”, o “faloreiro”, a “namorada”, a “moça triste”, uma cidade inteira que parava “para ver a banda passar, cantando coisas de amor”.⁴² A composição se tornou sucesso, com cem mil cópias vendidas em uma semana e elogios de nomes como Carlos Drummond de Andrade. O poeta declarou, numa crônica publicada em 14 de outubro de 1966 no *Correio de Manhã*, que “A banda” é “simples”, “brasileira” e “antiga em sua tradição lírica” e que foi recebida com tamanha “felicidade geral” que dá ideia de como “andávamos precisando de amor”. (ANDRADE apud FERNANDES, 2009, p. 27). O sociólogo Leonardo Vieira Cristo declarou que “A banda” era “consequência lógica de um saudosismo subconsciente”. (CRISTO apud ZAPPA, 2011, p. 140). Até a ácida crítica de Nelson Rodrigues aplaudiu “A banda”, de Chico Buarque.

Imaginem vocês que, um dia desses, entro em casa e encontro minha mulher, Lúcia, e a minha filhinha, Daniela, com olhos marejados. Acabavam de ouvir “A banda”. Dias depois, eu próprio ouvi a marchinha genial. E a minha vontade foi sair de casa, me sentar no meio-fio e começar a chorar. (RODRIGUES apud ZAPPA, 2011, p. 140).

Foi também em 1966 o início da censura do regime sobre as canções de Chico Buarque. “A Marinha brasileira implicou com uma das dezesseis músicas do show, ‘Tamandaré’,⁴³ por considerá-la ofensiva a figura do seu patrono.” (WERNECK, 2006, p. 46). Para o show não ficar desfalcado, Chico compôs, em cinco dias, “Noite dos Mascarados”⁴⁴. Ainda em 1966, Chico recebeu o título de cidadão honorário de São Paulo, gravou um depoimento para o Museu da Imagem e do Som (convite feito até então para artistas de gerações anteriores) e conheceu a atriz Marieta Severo, apresentada a ele pelo amigo Hugo Carvana. Um ano depois de se conhecerem, se juntaram num casamento sem papel passado. Foram casados por 30 anos e tiveram três filhas. (ZAPPA, 2011, p. 114).

No final de 1966, o jovem Francisco já era, então, o reconhecido cantor e compositor Chico Buarque. Influências musicais ricas não faltaram para o jovem compositor. Na casa dos Buarque de Hollanda se ouvia samba e maxixe. “Mário Lago, Lupicínio Rodrigues, Lamartine

42 Trecho da canção “A banda” (BUARQUE, 1966).

43 “Tamandaré” (BUARQUE, 1965)

44 “Noite dos mascarados” (BUARQUE, 1966).

Babo, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Herivelto Martins, Ary Barroso, Donga, Ismael Silva, Dorival Caymmi e muitos outros bambas” (ZAPPA, 2011, p. 43) eram frequentes na rádio da família de Chico. O cantor declarou diversas vezes, no início da carreira, que Aaulfo Alves e Ismael Silva eram fontes inspiradoras. Noel Rosa, um dos preferidos para Maria Amélia, também foi influência nas composições dos sambas do filho. (ZAPPA, 2011, p. 43). Também gostava do rock de Elvis Presley, Little Richards, ouvia Frank Sinatra, Nelson Riddle, Miles Davis, Oscar Peterson e os discos de jazz emprestados pelos amigos. (ZAPPA, 2011, p. 101). Mais tarde, Chico passou a ouvir incansavelmente João Gilberto, que logo viria a se casar com sua irmã mais velha, Miúcha. Tornou-se um fascinado pela cadência da bossa nova. (ZAPPA, 2011, p. 50). Sempre teve uma paixão clara pelos sambas, marchinhas e músicas de carnaval.

Noel Rosa, Caymmi, Aaulfo, Mário Reis, Ismael Silva marcaram minha formação musical. Depois vieram Tom e Vinicius e – por que negar? – Jacques Brel, Charles Aznavour, Miles Davis etc. Na música erudita já torci por Beethoven, Bach, Vivaldi e Albinoni, um de cada vez, Villa Lobos também, mas não mais que os outros. (BUARQUE apud ZAPPA, 2011, p. 50).

Tão fascinado por samba, Chico virou tema de samba-enredo da Estação Primeira da Mangueira, em 1998. A história de Chico foi cantada pela escola, que naquele ano, ganhou o campeonato. (ZAPPA, 2011, p. 394). Antes disso, Chico já havia homenageado a escola com as canções “Estação derradeira”⁴⁵ e “Chão de esmeraldas”⁴⁶.

Se foram ricas as influências musicais de Chico, ricas também foram as parcerias. Em toda a sua carreira, Chico Buarque escreveu ao lado de Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Edu Lobo, Francis Hime, Toquinho, Caetano Veloso, Ruy Guerra, Milton Nascimento e, eventualmente, Dominginhos, Djavan e Fagner. (ZAPPA, 2011, p. 359).

2.2 “Deus me fez um cara surdo, cego e censurado”⁴⁷

O rapaz de olhos azuis e sambas espertos, a “única unanimidade nacional”, segundo Millor Fernandes (FERNANDES apud FERNANDES, 2009, p. 31) deixou de ser tão unânime

45 “Estação derradeira” (BUARQUE, 1987).

46 “Chão de esmeraldas” (BUARQUE, 1997).

47 Trecho da segunda versão da canção “Partido Alto”. (BUARQUE, 1972). Na primeira versão, com trechos censurados, não existiam os últimos versos. Em entrevista dada à Diogo Nogueira no programa *Samba da Gamboa*, o músico Magro e os integrantes do grupo MPB 4 contaram que esses últimos versos só foram escritos anos depois, quando Chico passou a cantar a música com o grupo MPB 4 e decidiu incluir uma quinta estrofe, de improviso, durante um show. Esse trecho final deixava clara sua aversão à censura. “Deus me fez um cara surdo, cego e censurado. Submisso, submerso, subalimentado. Mas um dia o vento vira e é bom tomar cuidado, pois a coisa fica feia também pro seu lado. Passe bem, muito obrigado!”

assim. As canções eram consideradas ultrapassadas, alienadas. A ditadura se embrutecia e o público queria ouvir canções engajadas contra os fatos vigentes. No terceiro Festival Internacional da Canção, em 1968, Chico Buarque foi vaiado por ganhar o primeiro lugar com “Sabiá”.⁴⁸ O público preferia “Pra não dizer que falei de flores”,⁴⁹ de Geraldo Vandré, que era considerada uma canção mais engajada. (FERNANDES, 2009, p. 28-29). Adélia Bezerra de Menezes defende que “Sabiá”, assinada por Chico Buarque e Tom Jobim, na realidade, continha uma crítica sutil e refinada ao Regime.

Há uma crítica fina que se abriga na proposta de uma canção de exílio feita a partir da própria terra. (...) Enquanto a saudade de G. Dias tinha uma dimensão, sobretudo geográfica, aqui a distância que separa o eu poético da terra natal não é apenas espacial, mas temporal. Essa tensão entre passo e futuro, (saudade e anseio de voltar) leva a escamotear totalmente o presente. (MENEZES apud FERNANDES, 2009, p. 29).

O surgimento do Tropicalismo⁵⁰ também colaborou para que Chico Buarque ganhasse a alcunha de alienado. Poetas da literatura concretista, como Augusto dos Campos criticavam a produção de Chico Buarque. As relações entre Chico e Caetano, que na época seguia um caminho abertamente tropicalista, ficaram abaladas. (FERNANDES, 2009, p. 29). Caetano Veloso explica que Chico fazia "só o que era bonito, enquanto nós queríamos também uma coisa que fosse, de algum modo, feia". (VELOSO apud FERNANDES, 2009, p. 29). Em resposta, Chico Buarque publicou um artigo intitulado "Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha."⁵¹

A virada do jogo veio em 1967, com a peça de teatro *Roda-viva*. “As cinquenta laudas do texto foram produzidas em vinte e cinco dias, e a montagem confiada ao diretor José Celso Martinez Correa, com quem Chico já havia trabalhado.” (WERNECK, 2006, p. 63).

Havia um cenário ladeado por um enorme São Jorge e uma monumental garrafa de Coca-Cola – mas a ação também se desenrolava na plateia, em meio

48 “Sabiá” (BUARQUE, 1968).

49 “Pra não dizer que falei de flores” (VANDRÉ, 1968).

50 O tropicalismo foi um movimento músico-cultural surgido no final da década de 1960. Influenciado por poetas concretistas, contava com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Os Mutantes. Segundo Regina Zappa, a Tropicália era “irreverente, provocativa, rebelde e propunha uma ruptura com a estética estabelecida e o comportamento convencional”. (ZAPPA, 2011, p. 229).

51 Se ainda restava alguma inimizade com Caetano nos tempos da Tropicália, ela se dissipou em 1972, quando os dois cantores (que nunca chegaram a se desentender de fato) se juntaram no show *Chico e Caetano*, que deu origem a um disco. A rixa acabou por completo em 1986, com o programa *Chico e Caetano*, que permaneceu por sete meses na programação da Rede Globo. (ZAPPA, 2011, p. 229). Mais para frente, Caetano vai reconhecer que Chico “anda pra frente arrastando a tradição, e isso é bem do signo dele, que é gêmeos”. Depois, numa outra entrevista, Caetano disse que Chico sempre foi “o mais elegante, discreto e generoso de todos os nossos colegas”. (VELOSO apud FERNANDES, 2009, p. 30).

aos espectadores. Muitos deles saíam respingados de sangue de um fígado cru que os atores dilaceravam com os dedos. (WERNECK, 2006, p. 63).

A peça contava a história de um artista que era demolido pelo sucesso e vendia a alma pela fama. (ZAPPA, 2011, p. 231). Em São Paulo, militantes do Comando de Caça aos Comunistas invadiram o teatro, destruíram o cenário e espancaram atores. (FERNANDES, 2009, p. 31). Em Porto Alegre, houve apenas uma apresentação. “No dia seguinte, a repressão cercou o hotel onde o grupo estava hospedado, sequestrou dois atores e os abandonou num matagal distante.” (WERNECK, 2006, p. 64). Na época, foi atribuído à direção de José Celso Martinez Correa o excesso de elementos agressivos, mas o próprio Chico disse que participou dos ensaios da peça e aprovou cada um dos elementos inseridos na montagem. (FERNANDES, 2009, p. 31).

Ainda que tenha sido considerado alienado, a relação de Chico com a política esquerdista sempre esteve latente. Ele foi o único aluno a defender o regime Fidel Castro na aula de história. Os amigos comentavam que ele só agia assim porque o pai dele era intelectual. Com o golpe de 1964, um colega dos tempos de escola, filho de um militar comemorou e disse que finalmente, eles poderiam “incendiar a biblioteca socialista” de Sérgio Buarque de Holanda. (WERNECK, 2006, p. 65). Chico Buarque manteve-se, até certo ponto, alheio a esse tipo de crítica. O que não o impediu de participar de assembleias de estudantes da USP, nem de se filiar ao Centro Brasil Democrático, o Cebrade, “entidade criada por intelectuais e artistas em 1978, de cujo conselho fez parte” (WERNECK, 2006, p. 65). Ele também andou de braços dados na passeata dos cem mil.

Com isso, naturalmente, Chico se tornou alvo de perseguição. As intimações para prestar depoimento se tornavam cada vez mais frequentes até o dia que a polícia invadiu cedo o apartamento e pegou Chico de pijama, no quarto, com Marieta. “Acorda amor, eu tive um pesadelo agora! Sonhei que tinha gente lá fora batendo no portão, que aflição! Era a dura, numa muita escura viatura...”⁵².

Chico seguiu numa viatura para prestar esclarecimentos. Marieta vinha atrás e dirigia, sem lentes de contato, apesar dos 6,5 graus de miopia e a barriga de seis meses da primeira filha. Chico foi liberado e com autorização dada, deixou o Brasil rumo à França e de lá, seguiu para Itália, onde se exilou. (WERNECK, 2006, p. 69).

Para sobreviver no país, fez shows, participou de programas de TV, mas vivia na

52 Trecho de “Acorda amor” (BUARQUE, 1974), escrito sob o pseudônimo de Julinho de Adelaide, inspirado no desagradável episódio.

intenção de voltar logo ao Brasil. As notícias dos amigos, no entanto, eram desanimadoras – todos o encorajavam a ficar na Itália, longe do regime repressivo. Toquinho apareceu por lá na esperança de shows. As apresentações, no entanto, iam ficando cada vez mais raras e a vida por lá, cada vez mais cara. Só respiraram quando foram convidados por Josephine Baker para abrir shows numa turnê de seis meses. (WERNECK, 2006, p. 71).

Toquinho voltou ao Brasil antes de Chico. Antes de ir, no entanto, apresentou a melodia de um novo samba ao amigo. Chico escreveu pelos versos finais “Samba de Orly”. “Vê como é que anda aquela vida à toa e se puder me manda uma notícia boa.”⁵³ (WERNECK, 2006, p. 75).

Ainda na Itália, Chico gravou seu quarto álbum, *Chico Buarque – Vol.4*. Gravou rapidamente, à distância, precisava de dinheiro para sobreviver no país europeu. Deu sinais claros que o autoexílio o irritava, em composições como “Agora falando sério”,⁵⁴ em que fez referência às canções “Sábia” e “A banda”. Assim, demonstrou que um novo compositor, ainda mais crítico, se estabelecia. (ZAPPA, 2011, p. 255).

No início da década de 1970, Chico voltou ao Brasil com Marieta e Sílvia, a primeira filha, nascida em Roma. (ZAPPA, 2011, p. 222). A ditadura militar não estava menos brutal. Chico Buarque viu uma canção atrás da outra ser mutilada pelos olhos atentos e as canetas sem compaixão do Regime Militar. “Na barriga da miséria, eu nasci brasileiro”, por ofender a Pátria, “Partido alto”⁵⁵ foi censurada, assim como “Bolsa de amores”⁵⁶, que aos olhos da censura, desqualificava as mulheres. “Cálice”⁵⁷ (ou cale-se, um homônimo homófono), não podia ter sequer a melodia tocada. “Tanto mar”⁵⁸, uma homenagem à Revolução dos Cravos⁵⁹, em Portugal, foi proibida. Numa perseguição capilar, “Ciranda da bailarina”⁶⁰ perdeu “uns pentelhos” e “Atrás da porta”⁶¹ trocou “nos teus pelos” por “no teu peito”. (WERNECK, 2006, p. 79). Tárik de Souza defende que o “AI 5 promoveu a MPB como inimiga cultural número 1

53 Trecho de “Samba de Orly” (BUARQUE, 1970).

54 Nos versos da música, Chico diz. “Dou um chute no lirismo, um pega no cachorro e um tiro no sabiá. Dou um fora no violino, faço a mala e corro pra não ver a banda passar”.

55 “Partido alto” (BUARQUE, 1972).

56 “Bolsa de amores” (BUARQUE, 1971).

57 “Cálice” (BUARQUE, 1973).

58 “Tanto mar” (BUARQUE, 1978).

59 A Revolução de 25 de abril de 1974, conhecida também como Revolução dos Cravos foi um levante organizado por militares para depor a ditadura em Portugal e dar início ao processo de redemocratização. Segundo Valério Arcary (2011, p. 71), “nas primeiras horas da manhã, quando uma coluna de carros militares descia a Avenida da Liberdade em direção ao Terreiro do Paço, as floristas do Parque Mayer perguntaram o que estava acontecendo; e os soldados diziam que vinham derrubar a ditadura. Elas, exaltadamente felizes, lhes ofereceram cravos vermelhos e, assim, sem o saber, batizaram a revolução com o nome de uma flor”. Em “Tanto mar”, Chico diz “enquanto estou ausente guarda um cravo para mim”.

60 “Ciranda da bailarina” (BUARQUE, 1982).

61 “Atrás da porta” (BUARQUE, 1972).

do regime militar”. (SOUZA apud ZAPPA, 2011, p. 213).

Sobre o forte teor de engajamento nas canções produzidas por Chico Buarque no período da repressão militar, Roberto Schwarz comenta que apesar da ditadura de direita, o que predominava na segunda metade da década de 1960 eram produtores culturais de esquerda. Em 1964, Castelo Branco, ainda que tenha prendido e torturado artistas que tiveram contato com militantes de esquerda, permitiu a circulação e o florescimento dos ideais esquerdistas nos meios culturais. Com isso, até que a repressão se tornasse dura, criou-se uma “geração maciçamente anticapitalista”. (SCHWARZ apud FERNANDES, 2009, p. 32). Já Anazildo Vasconcelos da Silva defende que os estudos literários deixem de lado o título “canção de protesto”. Para ele, quando se coloca a obra como um mero protesto, nega-se a universalidade da canção de Chico Buarque.

Enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstância, qualquer que seja a natureza dessa circunstância, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. Acreditamos (...) que a poesia de Chico Buarque não se prende a um contexto circunstancial, mas a um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia, como a poesia de um Fernando Pessoa, de um Carlos Drummond de Andrade ou de um João Cabral de Melo Neto, pretende significar o homem do século XX inserido na trajetória da humanidade. (SILVA apud FERNANDES, 2009, p. 38).

Posicionamento similar defende Adélia Bezerra de Menezes. Para ela, “a canção de Chico transcende o caso individual e, pela força da palavra poética, atinge o universal”. (MENEZES apud FERNANDES, 2013, p. 26).

Ficou claro para Chico que dificilmente alguma coisa com seu nome seria aprovada. Recorreu então ao pseudônimo “Júlio César Botelho de Oliveira, o Julinho da Adelaide.” (WERNECK, 2006, p. 85). Julinho era um malandro, de certa forma, inspirado no Macunaíma de Mário de Andrade. Ele “não tinha caráter, era preguiçoso, oportunista, vaidoso”. (ZAPPA, 2011, p. 298). Com a assinatura de Julinho, Chico compôs três músicas: “Acorda amor”⁶², “Milagre brasileiro”⁶³ e “Jorge Maravilha”⁶⁴, a do verso “você não gosta de mim, mas sua filha gosta”. A suspeita era clara: o “você” da música era ex-presidente Geisel. A filha dele havia declarado ser fã de Chico Buarque. Tudo não passava, no entanto, de um boato: Chico desmentiu a versão e disse que os versos eram, na verdade, para a polícia. Alguns agentes pediam autógrafos para as filhas quando o buscavam em casa para prestar depoimento.

62 “Acorda, amor” (BUARQUE, 1974).

63 “Milagre brasileiro” (BUARQUE, 1975).

64 “Jorge Maravilha” (BUARQUE, 1974).

(WERNECK, 2006, p. 89).

As canções escritas por “Julinho” driblaram a censura e ganharam às rádios. Chico aceitou então dar uma entrevista ao jornalista Mario Prata, se passando pelo insuspeito compositor. (WERNECK, 2006, p. 87). “Demorou muitos uísques e alguns tapas para começar. Quando eu achava que estava tudo pronto o Chico disse que ia dar uma deitadinha. Subiu. Voltou uma hora depois.” (PRATA, 1999). O descanso ajudou Chico dar vida ao personagem, que era filho de Adelaide, tinha um irmão chamado Leonel e uma cicatriz muito mal explicada no rosto. Julinho não gostava de Chico Buarque, dizia que ele queria aparecer às suas custas. Sérgio Buarque de Holanda apanhou uma enciclopédia e apontou a foto de uma negra, foto essa que seria usada para ilustrar o rosto da mãe de Julinho. Ele, segundo a reportagem, não se deixava fotografar por causa da cicatriz.

Para mim, o que ficou, depois de quase 25 anos, foi o privilégio de ver o Chico em um total e super empolgado momento de criação. Até então, o Julinho era apenas um pseudônimo pra driblar a censura. Ali, naquela sala, criou vida. Baixou o santo mesmo. (PRATA, 1999).

Em 1975, o *Jornal do Brasil* publicou uma reportagem desmascarando o personagem. A ditadura, ano a ano, se tornava mais brutal. Chico reagiu a tudo com a composição “Apesar de você”⁶⁵, considerada um dos hinos contra a repressão. A canção foi submetida à censura, liberada e caiu nas rádios. Logo começaram os boatos de que o “você” da música era, na verdade, o presidente Médici. A fábrica que rodava os discos foi fechada. Chico se defendia: perguntado sobre quem era o “você” da canção, dizia que era “uma mulher muito mandona, muito autoritária” (WERNECK, 2006, p. 77).

Tom Jobim ressaltou a perspicácia de Chico. Ele “é capaz de fazer uma música como ‘Apesar de você’ quando você pensa que ele está fazendo uma música para uma cabrocha, de repente, o presidente da República acha que está sendo citado”. (JOBIM apud ZAPPA, 2011, p. 193). Anos depois, a música “Vai passar”⁶⁶ se torna uma referência na campanha pelas “Diretas Já”, que Chico Buarque apoiou. Segundo o site do cantor, Chico Buarque nega que a canção tenha sido escrita com tal objetivo. Gilberto Vasconcellos destaca, em um livro divulgado em 1977, que para driblar a censura, as canções tiveram que se valer de uma “linguagem oblíqua”, uma “linguagem de fresta”. (VASCONCELLOS apud FERNANDES, 2009, p. 37).

65 “Apesar de você” (BUARQUE, 1970).

66 “Vai passar” (BUARQUE, 1984).

2.3 Em tempos de repressão, o teatro é a “Gota d’água”⁶⁷

Chico Buarque já havia musicado o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, a pedido do diretor do Teatro da Universidade Católica de São Paulo. (FERNANDES, 2009, p. 26). Desde então, sua presença foi recorrente na composição de canções para o teatro brasileiro. Segundo ensaio assinado por Charles Perrone, Elizabeth Ginway e Ataíde Tartari (apud FERNANDES, 2009, p. 224), o teatro de Chico Buarque, assim como “Pedro pedreiro” e “Construção”, tem como tema central o “abandono de classe subalternas pelo governo brasileiro”. Segundo seu sítio eletrônico, Chico Buarque fez as músicas para a peça *Geni*, a pedido da bailarina Marilena Ansaldi, duas canções para *O Último dos Nukupirus*, de Ziraldo e Gugu Olimecha e uma para *Dr. Getúlio*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar. Compôs também “As minhas meninas”⁶⁸ para a peça *As quatro meninas*. Ainda segundo o seu site, em 1988, compôs com Edu Lobo as canções para o balé *Dança da meia-lua*. A parceria se manteve e ambos compuseram canções para o balé *O grande circo místico* e para a peça *O corsário do rei*, de Augusto Boal. Compôs ainda para *Cambaio*, de Adriana e João Falcão. Escreveu *Meu refrão*, depois rebatizado de *Pra ver a banda passar*, musical com suas composições, cantado por ele e pela MPB 4, com direção de Hugo Carvana e Antônio Carlos Fontoura. (WERNECK, 2006, p. 46).

Não contente com as músicas, Chico seguiu para dramaturgia: escreveu as peças *Roda Viva*, *Calabar*, *Gota d’Água* e *Ópera do Malandro*. *Roda Viva* foi censurada e deu espaço para que os órgãos repressores vissem em Chico um inimigo do Estado. O mesmo ocorreu com *Calabar* ou *o elogio da traição*. A peça foi escrita a quatro mãos com Ruy Guerra e conta a história de Domingos Calabar que dizia preferir a invasão dos holandeses à colonização portuguesa. Incrivelmente, a censura aprovou o texto e a montagem foi feita. Só que os policiais não apareceram no ensaio marcado para os censores e depois, proibiram a peça. A estreia só ocorreu em São Paulo em 1980. (WERNECK, 2006, p. 84).

Num período de dez anos sem shows, Chico escreveu *Gota d’água*, uma adaptação de *Medéia* para o subúrbio carioca. A peça rendeu à Chico o Prêmio Molière como melhor autor teatral. Ele, no entanto, não recebeu o prêmio – deixou de ir a entrega como protesto contra a censura, que proibira peças de vários autores. (ZAPPA, 2011, p. 311). Para Macksen Luiz, *Gota d’Água* é o melhor musical brasileiro, pois além do sentido político claro, tem canções precisas,

67 *Gota d’Água* é o nome de uma peça de teatro, uma adaptação de *Medéia* para o subúrbio carioca. Também é nome de uma canção escrita para a peça, “Gota d’água” (BUARQUE, 1975).

68 “As minhas meninas” (BUARQUE, 1986).

numa linguagem brasileira. (LUIZ apud FERNANDES, 2009, p. 38).

Chico escreveu também *Ópera do malandro*, baseada na *Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Bertold Brecht e na *Ópera dos Mendigos* (1728), de John Gray. (FERNANDES, 2009, p. 38). Também criou, escreveu as músicas e ajudou a dirigir o musical infantil “Os Saltimbancos”. A peça é uma tradução do conto dos irmãos Grimm “Os músicos de Bremen”, e foi escrita com base num texto anterior de Sérgio Bardotti e músicas de Luis Enríquez Bacalov. (ZAPPA, 2011, p. 277). Depois, a peça foi adaptada no filme “Os saltimbancos trapalhões”.

2.4 “Ela faz cinema, ela faz cinema”⁶⁹... e ele também!

Durante todo esse período, Chico Buarque produziu também para o cinema. De acordo com João Batista de Brito (2009, p. 251), como mentor de trilhas sonoras, músico e ator foram, até hoje, “trinta e nove participações em trinta e sete anos”. A composição sob encomenda o ajudou a se inserir na sétima arte. Escreveu canções instrumentais para o filme *O anjo assassino*. (ZAPPA, 2011, p. 290). Para a direção de Cacá Diegues escreveu “Joanna Francesa”,⁷⁰ “Bye, bye Brasil”⁷¹ e “Quando o carnaval chegar”.⁷² Nessa última, canção que também deu nome ao filme, Chico contracenou ao lado de Nara Leão e Maria Bethânia. (ZAPPA, 2011, p. 290). Já havia atuado no cinema em *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman. Atuou também em *O mandarim*, de Júlio Bressane; *Ed Mort*, de Alain Fresnot e *Água e sal*, de Teresa Villaverde. (ZAPPA, 2011, p. 291).

Para Hugo Carvana, Chico compôs “Vai trabalhar vagabundo”⁷³ (música-título) e “Flor da idade”.⁷⁴ Também escreveu “Feijoada completa”,⁷⁵ para o filme *Se segura, malandro* e “Trapaças”⁷⁶, para a produção *Amor Vagabundo*. (WERNECK, 2006, p. 98). Segundo o site do compositor, “Mil perdões”⁷⁷ foi escrita para *Perdoa-me por me traíres*, de Braz Chediak; “Eu te amo”⁷⁸ para o filme homônimo de Arnaldo Jabor e “O que será”,⁷⁹ para *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto. “A ostra e o vento”⁸⁰, canção com o mesmo título do filme de Walter Lima Jr. e “A noiva da cidade”, para Alex Viani. (ZAPPA, 2011, p. 292).

69 O título faz alusão à música “Ela faz cinema” (BUARQUE, 2006).

70 “Joana Francesa” (BUARQUE, 1973).

71 “Bye bye Brasil” (BUARQUE, 1979).

72 “Quando o carnaval chegar” (BUARQUE, 1972).

73 “Vai trabalhar vagabundo” (BUARQUE, 1975).

74 “Flor da idade” (BUARQUE, 1975).

75 “Feijoada completa” (BUARQUE, 1977).

76 “Trapaças” (BUARQUE, 1989).

77 “Mil perdões” (BUARQUE, 1983).

78 “Eu te amo” (BUARQUE, 1980).

79 “O que será” (BUARQUE, 1976).

80 “A ostra e o vento” (BUARQUE, 1998).

Escreveu também os roteiros e canções de *Os saltimbancos* e *Ópera do malandro*. Ainda de acordo com site do compositor, Chico escreveu o roteiro e fez várias canções para o filme *Para viver um grande amor*, do cineasta Miguel Faria Jr.

2.5 “Mesmo que os cantores sejam falsos como eu, serão bonitas, não importa, são bonitas as canções”⁸¹”

A produção musical de Chico Buarque sempre atraiu atenção, seja pela variedade de gêneros, pela beleza estética, pela riqueza das melodias e letras, pelo volume de temas abordados. Tárík de Souza defende que Chico Buarque se adapta aos mais diversos ritmos e gêneros e ignora “redomas estéticas”. (SOUZA apud FERNANDES, 2009, p. 39). Nara Leão, parceira de Chico em várias canções, inclusive da interpretação de “A banda”, afirmou que “Chico Buarque é um dos compositores mais completos que existem, no sentido de que abrangem enorme número de temas em suas canções.” (LEÃO apud ZAPPA, 2011, p. 153).

Depois de tantas produções durante o período da ditadura, Chico Buarque permaneceu na ativa. Lançou os álbuns “Paratodos”, “As cidades” e “O carioca” e “Chico”. Acostumou-se a escrever por encomenda (como fez em “Tem mais samba” e tantas outras canções para o cinema e teatro) ou por capricho, num surto de criatividade. “O velho Francisco”⁸² surgiu de um sonho; “Cotidiano”⁸³ nasceu no chuveiro, durante o banho”. (WERNECK, 2006, p. 105). “Angélica”⁸⁴ foi escrita para a estilista Zuzu Angel, que buscava o filho, o desaparecido político Stuart Angel. (FERNANDES, 2013, p. 22). “Meu Caro amigo”⁸⁵ foi uma carta-canção, escrita para avisar ao amigo Boal que ainda não era hora de voltar do exílio. (ZAPPA, 2011, p. 312). Sobre o episódio, Boal comentou que viu na canção de Chico uma lírica de “mais pura poesia épica”. (BOAL, 2009, p. 45).

Quando o neto Francisco, ainda bebê, teimava em não dormir, Chico cantava “Vai, Chiquinho vai, Chiquinho vem, Chiquinho rindo, Chiquinho vai, Chiquinho lindo, deixa a mamãezinha descansar”. (BUARQUE apud WERNECK, 2006, p. 111). A canção de ninar desenrolou depois em “A ostra e o vento”. Perto de fazer cinquenta anos, passou a cantar pela casa “Vou fazer 50 anos, sou artista brasileiro, sou do Rio de Janeiro”. (WERNECK, 2006, p. 112). Um pouco mais de inspiração fez surgir “Paratodos”. Histórias de produções que podem ser reais ou não. “Se me perguntam como eu fiz uma música, posso dar mil respostas, mas

81 Trecho de “Choro bandido” (BUARQUE, 1985).

82 “O velho Francisco” (BUARQUE, 1987)

83 “Cotidiano” (BUARQUE, 1971).

84 “Angélica” (BUARQUE, 1977)

85 “Meu caro amigo” (BUARQUE, 1976).

nenhuma é verdadeira. Para mim, essa fase da criação é como se eu estivesse drogado, mesmo sem tomar nada.” (BUARQUE apud ZAPPA, 2011, p. 373).

Lendas sobre de onde ele tira tanta inspiração não faltam. Há quem diga que o samba “Injuriado”,⁸⁶ escrito em 1998, foi feito para o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, que tentava a reeleição. Chico nega, com razão: quem seria capaz de transformar FHC em musa? (WERNECK, 2006, p. 94). Alguns amigos juram reconhecer moças da adolescência, que serviriam de inspiração para o compositor. Muitas vezes, no entanto, Chico se valeu da própria criatividade. Por isso, o talento para compor no feminino, em canções como “Com açúcar e com afeto”,⁸⁷ “O meu amor”⁸⁸ e “Folhetim”.⁸⁹ (WERNECK, 2006, p. 100). Chico Buarque comentou seu talento em se colocar no lugar não apenas de mulheres, mas também de marginais, operários e outros personagens. “Eu não sou nenhum dos dois, mas na hora de criar me faço de mulher e de operário”, disse em entrevista à Revista Cláudia. (BUARQUE apud ZAPPA, 2011, p. 308).

Em um ensaio publicado em 1973, Affonso Romano de Sant’Anna mostra que a criação musical de Chico pode ser dividida em dois momentos. Na primeira fase, o poeta atua praticamente como um cronista que, à toa na vida, faz considerações sobre pequenos fatos cotidianos. Já na segunda fase, ele faz calar esse lirismo em prol de uma produção menos leve, e se torna “o profissional no exercício da construção musical, articulando ‘tijolo por tijolo num desenho lógico’”. (SANT’ANNA apud FERNANDES, 2009, p. 33).

2.6 “Inusitada feição da minha própria escrita”⁹⁰

Em 1997, Chico Buarque se separou de Marieta Severo e passou a morar, sozinho, em um apartamento no Leblon. Desde então, passa alguns meses no Brasil e outros, na França. “Andarilho, como quase todos os protagonistas de seus livros, Chico tem suas melhores ideias quando caminha pelas ruas cariocas ou de Paris” (ALBERT, 2009, p. 46). Esse modo de viver colaborou para que ele se dedicasse mais à produção literária.

A passagem de Chico Buarque para literatura não se deu de forma repentina. Os

86 Em “Injuriado” (BUARQUE, 1998), o eu-lírico reclama da postura de um interlocutor, que o despreza. Por isso, o boato que a fonte de inspiração teria sido o ex-presidente, que naquele ano teve um embate com Chico Buarque. “Se eu só lhe fizesse o bem, talvez fosse um vício a mais, você me teria desprezo por fim. Porém não fui tão imprudente e agora não há certamente, motivo para você me injuriar assim.”

87 “Com açúcar e com afeto” (BUARQUE, 1966).

88 “O meu amor” (BUARQUE, 1977).

89 “Folhetim” (BUARQUE, 1977).

90 Trecho do romance *Budapeste*, publicado em 2003. No trecho citado, o personagem José Costa põe-se a refletir sobre como sua forma de escrever está diferente depois que ele passou a produzir em húngaro. (BUARQUE, 2003, p. 133).

ensaios para uma migração para outros gêneros já vinham acontecendo, nas produções de roteiros para o cinema e de peças de teatro. Em 1966, ainda no início de sua carreira como compositor, Chico Buarque teve o conto *Ulisses* publicado no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*. (WERNECK, 2006, p. 46). Pouco tempo antes, entre os anos de 1963 e 1964, já havia escrito o livro-poema *A bordo do Rui Barbosa*, que contava a história de um “marinheiro que não sabia escrever e queria mandar uma carta para sua amada, Conceição, que não sabia ler”. (ZAPPA, 2011, p. 66). O conto-poema só foi lançado em 1981, com ilustrações de Vallandro Keating. (ZAPPA, 2011, p. 66).

Em 1974, Chico escreveu *Fazenda modelo*, uma “novela pecuária”. Os personagens são bois e vacas, uma personificação de humanos, em uma fazenda que é metáfora para o país. (ZAPPA, 2011, p. 303). “Cinco anos depois, escreveu o livro-poema *Chapeuzinho Amarelo* (1979), história infantil ilustrada por Ziraldo que relê o clássico infantil *Chapeuzinho Vermelho* para falar dos medos infantis”. (PAULO, 2007, p. 27). Para Chico, no entanto, essas produções foram apenas um pontapé de uma obra mais vasta. Para ele, o Chico escritor nasceu com *Estorvo* (1991).

Chico não chega a pedir que esqueçamos que escreveu – mas assim que fez de “Tem mais samba” o marco zero de sua obra como compositor, relegando a uma pré-história musical o que fizera até então, quer deixar bem claro que, pelo menos para ele, o escritor Chico Buarque começa em *Estorvo*. (WERNECK, 2006, p. 120).

Estorvo veio, de fato, como romance nas mãos de Chico. Depois de compor um disco no final da década de 1980, a história surgiu e Chico se dedicou um ano ao seu primeiro romance. (WERNECK, 2006, p. 124) Ainda assim, não deixou de lado a música. Desde o final de década de 1980, o autor se reveza nas duas produções. “Quando finalmente consegue se libertar da linguagem literária, Chico Buarque volta para a música ‘com volúpia’. É quando se despe totalmente da indumentária de escritor”, comentou a jornalista Regina Zappa. (2011, p. 400).

Segundo Werneck (2006, p. 124) *Estorvo*, publicado pela Companhia das Letras em 1991, entrou na lista dos mais vendidos e foi traduzido para dez países. Entre eles, Estados Unidos, Inglaterra, Noruega, Dinamarca, Holanda, França e Espanha. (AGUIAR, 2010, p. 17). Segundo reportagem⁹¹ assinada por Apoenan Rodrigues, só no ano de sua publicação, o romance vendeu mais de cem mil cópias. O livro foi o objeto de conquista do primeiro Prêmio Jabuti da carreira de Chico.

91 Reportagem publicada pelo *Jornal do Brasil* no dia 06 de novembro de 1991.

Regina Zappa (2011, p. 292) descreve a história como “um pesadelo existencialista de um personagem anônimo, vagando por uma grande cidade contemporânea”. A crítica recebeu bem o primeiro romance de Chico. A obra foi considerada pelo escritor português José Cardoso Pires como um “percurso existencial povoado de assombro e solidão”. (PIRES apud ZAPPA, 2011, p. 379). Para o crítico literário Roberto Schwartz (apud FERNANDES, 2009, p. 40), *Estorvo* “é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. O filósofo e escritor Benedito Nunes⁹² destacou a narrativa de Chico, uma escrita feita “a galope solto”, com temporalidade e ritmo próprios, marcada pelo suspense. Já a crítica francesa Nicole Zand⁹³ relembra que o Chico letrista é percebido no romance pela sua fina “ironia”, pelo “dom da observação”. Ideia compartilhada pela crítica italiana Irene Bignardi. No *La Repubblica*⁹⁴, ela disse que a escrita é território conhecido para Chico, tão acostumado em produzir versos para canções. A adaptação feita por Ruy Guerra de *Estorvo* para o cinema concorreu à Palma de Ouro do 53º Festival Internacional de Cinema de Cannes. (ZAPPA, 2011, p. 292).

Quatro anos depois, Chico Buarque lançou *Benjamim*. (1995) (FERNANDES, 2009, p. 40). Segundo o site do escritor, *Benjamim* foi escrito arduamente durante um ano e o resultado foi uma prosa cinematográfica, de imagens. *Benjamim* voltou a ser aclamado por parte da imprensa e dos críticos. O jornalista Mauro Dias⁹⁵ comentou que se trata de um “livro de um literato maduro, dono do seu estilo e senhor de sua escritura”. No *Jornal do Brasil*, Nayse Lopez⁹⁶ aclamou *Benjamim* como um livro “surpreendente”, em que imagens perfeitas são construídas pelas palavras do autor. O jornalista Daniel Piza⁹⁷ destaca a “estrutura circular e polifônica” do romance e o português José Geraldo Couto volta a elogiar Chico que, como escritor, se encontra com o compositor em obras repletas de lirismo. *Benjamim* foi traduzido para o cinema em 2004, sob a direção de Monique Gardenberg (WERNECK, 2006, p. 124).

Budapeste, publicado em 2003, “foi traduzido para mais de vinte línguas e virou filme, assim como *Estorvo* e *Benjamim*” (ZAPPA, 2011, p. 379). Segundo Regina Zappa (2011, p. 399), o título vendeu 105 mil exemplares em apenas três meses, aqui no Brasil. Foi lançado em praticamente toda a Europa. Conquistou também um Prêmio Jabuti, desta vez, em 2004. “*Benjamim*, em 1995, e *Budapeste*, em 2003, vieram para confirmar a certeza de que o romancista Chico Buarque era muito mais que um músico em férias.” (WERNECK, 2006, p.

92 Reportagem publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo* e na contracapa do livro.

93 Crítica publicada pelo jornal francês *Le Monde des livres* e na contracapa do livro.

94 Reportagem publicada pelo *La Repubblica* e na contracapa de *Estorvo*.

95 Reportagem publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* e na contracapa do livro.

96 Crítica publicada pelo *Jornal do Brasil* e na contracapa de *Benjamim*.

97 Reportagem publicada pelo jornal *Gazeta Mercantil* e na contracapa do livro.

124).

Wisnik (2003) comenta que, *Budapeste*, é um romance de duplos, onde a identidade do protagonista encara a identidade do seu duplo, numa ficção de máscaras. Já Beatriz Resende compara a ficção de Chico a de grandes nomes da literatura latino-americana.

À maneira dos relatos de Cortazar ou das narrativas do Borges de ficções (em *Budapeste*), cada vez mais, narrar e ser narrado confundem-se, como se confundem autor e personagem, criador e criatura⁹⁸. (RESENDE, 2003).

O escritor português Jose Saramago saudou a obra de Chico Buarque e disse que *Budapeste* foi escrita com “maestria da linguagem e da construção narrativa”. E, em um arroubo de entusiasmo, disse: “não creio enganar-me dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro” (SARAMAGO apud FERNANDES, 2009, p. 22). Entusiasmo também demonstrado pelo músico Caetano Veloso, que acredita que *Budapeste* foi, talvez, “o mais belo livro da maturidade de Chico⁹⁹” e quando publicou tal crítica, ainda não haviam sido publicados *Leite derramado* e *O irmão alemão*.

Segundo Aguiar (2010), *Budapeste* ficou na lista dos melhores livros lançados em 2014 na Grã-Bretanha, segundo o jornal *The independent*. O romance também foi adaptado para o cinema, dessa vez, pelas mãos de Walter Carvalho. (ZAPPA, 2011, p. 399).

Leite Derramado, lançado em 2009, fez com que Chico Buarque conquistasse o prêmio Portugal Telecon de Literatura em língua Portuguesa e o terceiro prêmio Jabuti, na categoria ficção. Foi a primeira vez que um escritor brasileiro conquistou três livros vencedores do prêmio (ele já tinha sido premiado com *Estorvo* e *Budapeste*). (ZAPPA, 2011, p. 409).

Zappa (2011, p. 409) destaca que o romance é uma “saga de um homem e a decadência social e econômica da sua família, tendo como pano de fundo a história do Brasil nos últimos dois séculos”. Cadão Volpato disse que a obra deveria ser lida por todos os brasileiros porque é “uma das melhores peças literárias de todos os tempos”. (VOLPATO apud ZAPPA, 2011, p. 410). José Castello indica *Leite derramado* como um dos mais importantes romances brasileiros do século XXI e volta a reiterar que Chico Buarque não é apenas um compositor se aventurando em águas literárias: “Ele é um dos grandes narradores contemporâneos”. (CASTELLO apud ZAPPA, 2011, p. 411). “Estamos diante de um escrito de mão cheia (...). Ao revirar pelo avesso ideologias entranhadas fundamente em nossos hábitos cotidianos, talvez ele avance rumo às raízes do Brasil”, declarou Augusto Massi, em *O Estado de S. Paulo*.

98 Crítica original publicada pelo *Jornal do Brasil*

99 O comentário consta na contracapa do livro.

Já *O irmão alemão* foi lançado no final de 2014. Alcides Villaça¹⁰⁰ destacou como as “incisivas notas realistas e imaginosas transfigurações permeiam-se numa mesma passagem”. Marcelo Coelho, na *Folha de São Paulo*, elogiou o fato de, no romance, não existir “nenhuma palavra mal escolhida, nenhuma frase fora do ritmo, nenhum parágrafo a que falte estrutura ou concatenação, nenhum capítulo que não acabe no momento certo”. (COELHO, 2014). O romancista norte-americano Jonathan Franzen¹⁰¹ saúda obra de Chico e diz que o colega brasileiro é, além de um grande escritor, “hilário, inovador, profundo”. (FRANZEN, 2014).

Chico não só se consolidou como escritor como ganhou destaque nos últimos anos. Em 2004, durante o lançamento de *Budapeste*, em Oslo, uma repórter norueguesa perguntou se era verdade que Chico era compositor. (ALBERT, 2009, p. 55). Segundo o jornal *O Globo*, só *O Irmão alemão* já vendeu 100 mil cópias no Brasil. Segundo artigo publicado na revista *Rolling Stone*, *Estorvo* vendeu 180 mil cópias, *Benjamim*, 85 mil e *Budapeste* atingiu a marca de 275 mil cópias vendidas. A revista aponta ainda que *Leite Derramado* vendeu em torno de 500 mil cópias.

Qual é o motivo de um apelo tão grande com o público e a crítica? Evidentemente, a qualidade do cancionário de Chico Buarque atraiu leitores curiosos. Afinal, a música “Construção” foi avaliada pela revista *Rolling Stones Brasil* como a melhor canção brasileira, num ranking de cem composições. (ZAPPA, 2011, p. 289). Vinicius de Moraes declarou que a música buarqueana sempre atinge seu objetivo com simplicidade, comunicação e clareza “de sua mensagem poética”. (MORAES apud ZAPPA, 2011, p. 246).

Ainda assim, a qualidade da prosa de Chico Buarque deve ter ajudado a consolidar diante do público o Chico escritor. Para Carlos Ribeiro (2009, p. 63), o romance buarqueano é marcado pela concisão, pelo ritmo, pela construção minuciosa, retirando “qualquer excesso da linguagem”. Antonio Candido, que preparou um texto chamado de *Louvação*¹⁰² a Chico Buarque, vai além e ressalta o que ele chamou de “surpreendente vocação de ficcionista”, considerando Chico “um dos melhores praticantes do gênero no país”.

A qualidade da prosa de Chico Buarque é elogiada por vários críticos literários. Alguns desses defendem ainda que a obra de Chico Buarque pode ser vista como uma produção pós-moderna. Ideia essa compartilhada por Anazildo da Silva (2013, p. 69) que ao analisar diversas canções de Chico Buarque, disse que “os recursos de hibridação textual”, unidos ao diálogo “do

100 Crítica publicada pelo *O Estado de S. Paulo*, em 15 de novembro de 2014.

101 Crítica publicada na contracapa da obra.

102 “Louvação” foi publicada no livro *Chico Buarque do Brasil*.

poeta com a sua obra” definem a lírica de Chico Buarque como pós-moderna. Luca Bacchini (2013, p. 179), ao analisar a paranoia do protagonista de *Benjamim* constata o personagem como dotado de uma “percepção tipicamente pós-moderna”. Por fim, Sônia Farias (2013, p. 392), reafirma que a prosa de Chico Buarque é contemporânea, dotada de fragmentos e flexibilidade e reedita questões típicas da “pós-modernidade”.

3 TERCEIRO FRAGMENTO: UM VAGABUNDO EM MOVIMENTO

Josef K. despertou e estranhou: a cozinheira da senhora Grubach ainda não havia lhe servido o café da manhã, como de costume. Ainda no torpor do sono recém-interrompido, tocou a campainha da vizinha e foi interpelado por um homem desconhecido. Depois, a notícia funesta: K. estava detido por um crime que ele não havia praticado e sequer sabia qual era. Acordar e se deparar com uma realidade aterradora e surreal é comum entre os personagens de Franz Kafka. Em *O processo*, Josef descobre, ao acordar, que está sendo processado. Já em *A metamorfose*, Gregor se dá conta que foi transformado em um grande inseto durante o sono. O narrador de *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, também transita em um pesadelo que começa ao despertar do dia: entorpecido, levanta-se com o tocar estridente da campainha. Ao observar pelo olho mágico, vê um homem que lhe parece conhecido, porém, irreconhecível. O narrador decide por não abrir a porta, foge e começa a flunar pela cidade.

Não é apenas o despertar dos protagonistas em uma realidade aterradora que faz com que *Estorvo*, de Chico Buarque possa ser comparado a *O Processo*, de Kafka. Assim como Josef K, o protagonista de *Estorvo* é visto com desagravo por aqueles que o rodeiam. Ele também foge e se sente perseguido, embora não saiba explicar o porquê. Vive a transitar numa história ilógica, que beira o surreal, onde o delírio, o sonho, a realidade e as lembranças se misturam numa narrativa onírica. No fim da trama, Josef K. vê seus algozes agarrarem sua garganta e afundarem uma faca em seu coração. Já o narrador de *Estorvo*, ao ver um homem de camisa quadriculada, é tomado por uma vontade incontrolável de se lançar em seus braços. Recebe a lâmina de uma faca por inteiro em sua carne.

Para alguns críticos literários, o primeiro romance de Chico Buarque se assemelha a *O Processo*, de Kafka. (SLETSJOE, 2003). Ribeiro (2009, p. 63) ressalta que a fuga do narrador de *Estorvo* pelos caminhos da cidade é um “eco de Kafka”, afinal, o personagem foge em um “universo labiríntico e sufocante”, como no cenário kafkiano. Ribeiro (2009, p. 63) também destaca que o texto de Chico Buarque, caracteriza-se pela sobriedade e “pela recusa a metáforas fáceis”, tal qual o de Kafka. O editor Luiz Schwarcz, em entrevista ao jornal Folha de São Paulo¹⁰³, contou que editoras de vários países ficaram interessadas em adquirir os direitos de publicação do livro. Isso ocorreu depois que a "Book Sellers"¹⁰⁴ publicou uma nota dando a Chico Buarque a alcunha de "Kafka brasileiro".

O escritor português José Cardoso Pires (1991), apontou a carga onírica do romance de

103 Notícia publicada no dia 13 de setembro de 1991.

104 Revista inglesa destinada a editores.

Chico Buarque e disse que é natural para alguns leitores reconhecerem na prosa de Buarque o “insólito realismo” de Kafka. Considerou, porém, que a descrição em *Estorvo* é feita de fora para dentro, diferentemente do movimento de descrição kafkiano, que ocorre de dentro para fora. Isso não desmerece a obra de Buarque. Para o português, esse movimento resulta em uma “prosa visual que não cede à metáfora tentadora nem à alongação poética”. (PIRES, 1991).

Não foi apenas à Kafka que prosa buarqueana foi comparada. Oliveira (2009, p. 102) aponta que a narrativa de Chico Buarque caracteriza-se por possuir uma prosa minuciosa e “meio afrancesada”, “aprendida com os técnicos do *Nouveau Roman*”. (OLIVEIRA, 2009, p. 102). Para ele, os personagens construídos por Chico Buarque se assemelham aos dos escritores Robbe-Grillet e Michel Butor. Percepção compartilhada por Caio Túlio Costa (1991). Para o crítico, *Estorvo* tem estilo parecido com *La Salle de Bain*, do belga Jean-Philippe Toussaint. O personagem de Toussaint, assim como o de Buarque, não tem nome ou perspectiva e vaga pela cidade, impotente, passivo, sem rumo.

Roberto Schwarz (1991) destaca no protagonista de *Estorvo* uma “disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis”. Oliveira (2009, p. 102) considera que essa disposição está presente também nos personagens de *O louco do cati*, de Dyonélio Machado, de *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli e do *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll. Em relação à prosa de Noll, Pereira (2009, p. 113) observa que o narrador de *Estorvo* se assemelha ao narrador de *O quieto animal da esquina*. Para Pereira (2009, p. 114), Chico Buarque ainda pode ser comparado com escritores como “Bernardo Carvalho e Raduan Nassar”. O tema do homem anônimo a flunar pela loucura da cidade contemporânea serviu de inspiração para vários ficcionistas brasileiros na década de 1990. (PEREIRA, 2009, p. 114).

Chico Buarque publicou *Estorvo* em 1991, mais de 15 anos depois de ter produzido *Fazenda-modelo*. (ZAPPA, 2011, p. 390). Naquele ano, em uma entrevista para Jô Soares, Chico contou que o romance foi escrito sem um projeto prévio “foi saindo, foi escorregando”. (BUARQUE apud ZAPPA, 2011, p. 391). A obra, escrita assim quase ao acaso, conquistou admiradores. Em uma reportagem publicada na Folha de São Paulo¹⁰⁵, o jornalista Jair Rattner relata que *Estorvo* se tornou sucesso literário em Portugal. A primeira edição do livro (7.500 cópias) se esgotou apenas três dias depois da obra ser lançada no mercado português. A editora Dom Quixote mandou rodar uma segunda edição, com 5 mil exemplares. Ainda segundo reportagem da Folha de São Paulo¹⁰⁶, a Companhia das Letras, editora responsável pelos romances de Chico, vendeu em um mês os direitos de publicação para sete países (França,

105 Notícia publicada no dia 16 de novembro de 1991.

106 Notícia publicada no dia 13 de setembro de 1991.

Inglaterra, Itália, Estados Unidos, Portugal, Espanha e Alemanha). Depois, o livro alcançou uma difusão maior. (WERNECK, 2006, p. 124).

O escritor Chico Buarque, despontado com *Estorvo*, pode ser encarado como diferente do Chico, compositor admirado. Marisa Lajolo (1991) relembra que Chico cantou o cotidiano, a classe média, os anos dourados, o golpe, a ditadura. Sant'Anna (2009, p. 162) aponta que Chico é um compositor que inseria textos narrativos e cantava histórias na estrutura de suas canções. O Chico Buarque escritor, como destaca Perrone, Ginway e Tartari (2009, p. 220), a partir da década de 1990, mudou o foco para narrativas marcadas pela incerteza, pela angústia e pela busca de uma identidade. Essa mudança na produção fez com que o leitor de *Estorvo* ficasse diante de “artilharia pesadíssima, de deixar o leitor de molho e de ressaca, olhos pisados e peito oprimido por dias e dias depois da leitura” (LAJOLO, 1991). Ou, como aponta Salles (2009, p. 208), no final da leitura personagens e leitores são saem “impunes” e ficam marcados por um estranho desconforto.

O narrador em primeira pessoa de *Estorvo*, sem nome e sem rumo, “é um homem atônito que parece não ter vontade própria e é levado pelos acontecimentos desencadeados pelo toque da campainha do seu apartamento”. (ZAPPA, 2011, p. 390). Acordado, observa um homem, de “barba sólida”, terno e gravata, que o aguarda no centro do olho mágico. Mesmo sem reconhecer quem é o homem, decide não abrir a porta. Aguarda, espera que o homem saia para começar a fugir. Passa pela casa da irmã, pela porta do apartamento de um amigo antigo, vai até a casa e o trabalho da ex-mulher, chega a subir as escadas do prédio da mãe, mas desiste. Acaba por seguir para antiga chácara da família e lá ele se envolve com traficantes que ocupam o local. No final da trama, a casa da irmã do “estorvo”¹⁰⁷ é assaltada; a irmã, estuprada e um delegado decide invadir a chácara da família e prender os traficantes. O protagonista, ao fugir da confusão, se depara com um homem de camisa quadriculada, o abraça e é esfaqueado. Mesmo ferido, decide partir com a camisa empapada de sangue e buscar a irmã, a mãe, a esposa ou qualquer um que lhe dê atenção. Decide permanecer passivo e se manter exatamente da mesma forma como se manteve em toda a trama.

Como aponta Lajolo (1991), o narrador anônimo deixa-se seguir pelo leitor pelos espaços, pelos cenários urbanos. Não permite, no entanto, que o leitor entenda o que de fato ocorreu nessa narrativa onírica. Como questiona a crítica literária (1991), afinal, quem é o

107 O protagonista não é nomeado no enredo. O título e o desenrolar da trama deixam claro que, para quem convive com ele, o personagem se trata de um estorvo. Por isso, usaremos essa alcunha no escrito. Para diferenciar o romance do personagem, usaremos *Estorvo* para designar a obra e “estorvo”, entre aspas, para indicar o protagonista.

homem de camisa quadriculada? O “estorvo” foi ou não cúmplice do assalto na casa da irmã? A trama se torna então “frouxa”, “entrecortada”. (LAJOLO, 1991). Para a Lajolo (1991), a obra está salpicada “de pós-modernidade, desconstrução ou novo historicismo, grifes em alta nos entrepostos da teoria literária”. (LAJOLO, 1991).

3.1 Marginal, confuso, perdido, abobalhado e maltrapilho: um estorvo

É possível traçar inúmeros estudos sobre a produção de Chico Buarque, seja a análise da sua poesia-canção, a observação de suas criações para o teatro ou seu mergulho mais recente na prosa. Entre essas várias leituras possíveis, esta pesquisa procura identificar a pós-modernidade presente em *Estorvo*. O perfil “vagabundo” do narrador-protagonista pode ser observado como um dos aspectos da pós-modernidade mais marcantes no livro.

Adélia Bezerra de Menezes (apud FERNANDES, 2009, p. 40), ao debater os personagens das composições de Chico Buarque ressalta a presença do marginal como protagonista. Ele aparece em canções como “Pedro Pedreiro”¹⁰⁸, “Meu guri”¹⁰⁹ e “Pivete”¹¹⁰. São prostitutas, operários, malandros e moleques de rua. “O povo todo que será reunido, por exemplo, num grande ‘Carnaval’, e que engrossará o enorme ‘Cordão’” (MENEZES apud FERNANDES, 2009, p. 40). Fagundes (2013, p. 154) destaca que Chico dá voz a quem foi “oprimido pelo tecido social” e Sant’Anna (2009, p. 62) lembra os desfavorecidos listados em “Mambembe”.¹¹¹ “Mendigo, malandro, moleque, molambo bem ou mal... Escravo fugido, um louco varrido”.

Na literatura, assim como na canção, Chico Buarque enfatiza o errante, o marginal. O personagem principal de *Estorvo* pode ser comparado com o eu-lírico da canção “Até o fim”¹¹² - “Quando nasci veio um anjo safado/ O chato do querubim/ E decretou que eu estava predestinado a ser errado assim.” Ou com o operário de “Construção”¹¹³, que morre na “contramão atrapalhando o trânsito”. Ou, o “Carlos” da poesia de Drummond, que nasceu para ser “gauche na vida”. Ou ainda, com “Macunaíma”, de Mário de Andrade. O narrador de *Estorvo*, no entanto, é desprovido de algo que vai além de caráter. Ele não chega a ser um anti-herói, mas tampouco é um herói. Ele é uma alegoria do homem pós-moderno, vagabundo, passivo, perdido, rejeitado, errante e confuso diante do mundo que o rodeia.

108 “Pedro pedreiro” (BUARQUE, 1965).

109 “Meu guri” (BUARQUE, 1981).

110 “Pivete” (BUARQUE, 1978).

111 “Mambembe” (BUARQUE, 1972).

112 “Até o fim” (BUARQUE, 1978).

113 “Construção” (BUARQUE, 1971)

Bauman (1998, p. 114) defende a existência de duas entidades pós-modernas: o turista e o vagabundo. O turista, em busca de liberdade, vive em constante movimento. Viaja e visita lugares sem, contudo, pertencer a esses locais. Ou seja, ele está “dentro e fora do lugar ao mesmo tempo”. (BAUMAN, 1998, p. 114). O turista é uma representação clara do sujeito pós-moderno e sua procura por mobilidade. Quando há necessidade ou vontade, ele se põe em movimento. A isso, os turistas dão o nome de liberdade. (BAUMAN, 1998, p. 114).

Os turistas iniciam e concluem suas jornadas porque assim o desejam. Acham o lar, o trabalho, a sociedade entediante e por isso, partem, em busca de outro local. (BAUMAN, 1998, p. 114). Até um determinado ponto, o protagonista de *Estorvo* pode ser visto como um turista, segundo a concepção de Bauman (1998). Ele também deseja estar em movimento, sempre em busca de um novo local. Vai à casa da irmã, da ex-mulher e cruza a cidade sem pertencer a nenhum desses lugares.

O que diferencia o protagonista de *Estorvo* de um turista, no entanto, é o fato dele não ter iniciado a viagem por conta própria. Com a chegada do homem de “barba sólida” à sua porta, ele inicia uma fuga, põe-se em movimento. É impelido a seguir sempre em frente. Por isso, melhor seria considerar o narrador-protagonista de *Estorvo* como um “vagabundo” pós-moderno.

Segundo Bauman (1998, p. 117), os vagabundos se movem não por desejo mas por necessidade. Eles “se movem porque acham o mundo insuportavelmente inóspito”. (BAUMAN, 1998, p. 118). Mesmo que eles queiram ficar no mesmo lugar, sempre são forçados a se mover. Os vagabundos, assim como o “estorvo”, não são bem-vindos em canto algum. Eles seguem para as estradas quando são julgados estranhos. A sociedade se nega a conviver com eles. Todos perdem a paciência e não o toleram.

Exatamente desta forma se comporta o protagonista de *Estorvo*. Bauman (1998, p. 119) observa que a presença do vagabundo é “enfadonha e enraivecadora” para os demais. Ao narrar a história em primeira pessoa, o narrador expõe que ele é visto exatamente desta forma pelos outros personagens: como um estorvo. Apresentado assim, desde a página de rosto: “Estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estropício, estrovenga, estorvo.” (BUARQUE, 1991).

O narrador, desta forma, aparece como estorvo para todos que convivem com ele. Ao visitar a ex-mulher na loja onde ela trabalha, a proprietária do local se incomoda com os sapatos dele, o balconista vira o rosto, a ex-mulher, “cospe” um alfinete e as palavras “espera lá fora”. (BUARQUE, 1991, p. 36). Ao conversar com essa ex-mulher que o enxota, ela se exhibe

desgostosa. “Você desceu mais baixo do que eu pensava.” (BUARQUE, 1991, p. 37). Na festa da irmã, o cunhado o aponta “é esse”. O amigo do cunhado, completa que em “toda família que se preze existe um porra-louca”. Para defender, o cunhado comenta que o “estorvo” é meio artista. (BUARQUE, 1991, p. 61). Expressado desta forma fica claro que não há vantagem alguma em ser artista é que a existência do narrador incomoda.

Segundo Pereira (2009, p. 111), o personagem representa um “espinho na estrutura social”, e estorvar os que o cercam é um “passatempo deste andarilho”. Isso pode ser observado no momento em que o protagonista volta a visitar a esposa, na boutique onde ela trabalha. Ele tenta abrir a porta de blindex. Ao ver que não abre, insiste, não por necessidade ou violência, mas por mera teimosia, por necessidade de estorvar. O vidro da porta pulverizada pela sua força se amontoa na soleira, nos cortes do rosto, no seu cabelo. (BUARQUE, 1991, p. 117).

Ao caminhar contra um grupo, o narrador assume que ele é “o incômodo no caminho da multidão”. (BUARQUE, 1991, p. 115). Ao conversar com a irmã, observa que ela sorri como quem diz que ele se trata de um “pobre diabo” (BUARQUE, 1991, p. 17).

Andar como um perdido é outro aspecto que pode ser percebido nesse protagonista. O jornalista cultural André Toso (2009) explicita que o narrador-personagem conta seus dilemas enquanto se perde entre o concreto que há ao seu redor. Singularidade lembrada também por Pereira (2002, p. 30). Ele aponta o personagem como um corpo “perdido entre elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos”, transmutado em uma figura “à deriva”. (PEREIRA, 2002, p. 30). Isso pode ser visto quando o personagem diz que a ele, não custava vagar, “andar por aí até amanhã, sem compromisso”. (BUARQUE, 1991, p. 53). Para ele é natural andar como cego. “Quando dou por mim, estou ao pé das ladeiras que levam à casa de minha irmã. Parece que era esse o caminho arrevesado que eu faria se fosse cego.” (BUARQUE, 1991, p. 53).

Ele também se mostra um sujeito confuso. “Estou zozzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata.” (BUARQUE, 1991, p. 7). Tão atordoado que muitas vezes chega a parecer que tem alguma deficiência mental, parece lhe faltar capacidade de inteligência. Quando recebe a notícia que a esposa está grávida, fica imobilizado e parece não entender o que ocorre. “Não compreendi. Eu nem sabia que ela fora ao médico. E ter um filho, no meu cérebro, era notícia que entrava, mexia lá dentro, e não conseguia formar ideia.” (BUARQUE, 1991, p. 38). Essa confusão mental faz com que seus pares se incomodem ainda mais com sua presença. “Só lembro que o rosto dela se empalideceu com uma rapidez que nunca vi igual, como se todo o sangue tivesse caído por buraco. Ela perguntou se eu era um monstro sem sentimentos.” (BUARQUE, 1991, p. 38).

Confuso, atordoado, passivo, o “estorvo” pode ser visto como um quase bobo idiotizado. Ao transitar na festa da irmã, escuta que a chácara está ocupada por “vagabundos, marginais e delinquentes”. O cunhado questiona se ele sabia disso, mas o estorvo está com o pensamento distante: observa o vento que apaga as tochas do jardim. (BUARQUE, 1991, p. 61). Tão inativo, tão passivo que parece anestesiado. Em outro episódio, não sabe, por exemplo, se está sangrando. Não sente dor e se surpreende com a quantidade de vidro que a magrinha retira de suas feridas. (BUARQUE, 1991, p. 121).

Além de tudo, pode ser visto como um ser preguiçoso: quer cochilar no ônibus, dorme no caos que criou na casa da ex-mulher, quer largar a mala repleta de maconha em qualquer lugar. Pode-se deduzir também que o protagonista é um sujeito contraditório. Por um lado, se mostra desconfortável na festa da irmã, por outro, fica à vontade em roubá-la. “Perdi meu lugar na janela, meu vizinho de banco é corpulento, levo joias nos bolsos, estou sentado em pedras, mas viajo com uma sensação de conforto.” (BUARQUE, 1991, p. 69).

Trata-se de um sujeito solitário. Por isso, José Cardoso Pires (1991) destaca que sua rota caracteriza-se pelo assombro e pela solidão. Ao caminhar na rua, se vê acompanhado por um homem estranho, que parecia um professor e que emparelha com ele, lado a lado. Seu primeiro impulso é correr, mas prefere conviver com ele. “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.” (BUARQUE, 1991, p. 116). No desenrolar do enredo, fica evidente que o homem, na verdade, se trata de um louco que fugiu do hospício. É então, natural para o “estorvo”, passivo, confuso e segregado, conviver com um desequilibrado.

Roberto Schwartz (1991) ao analisar as características do narrador-protagonista observa que o personagem pode ser visto como “um João-ninguém ou um moço de família desgarrado”. Um “João-ninguém” por andar de jeans e tênis surrados, morar numa quitinete e arrastar uma mala velha pela cidade. Um desgarrado da família, que vive a ermo mesmo tendo uma mãe moradora da Zona Sul e uma irmã casada com um milionário.

“Pode-se dizer também que se trata de um moço de família vivendo como João-ninguém a caminho da marginalidade.” (SCHWARTZ, 1991). Ou seja, para personagens como esses, não há mais fronteiras entre classes sociais. Aspecto também ressaltado por Heitor Ferraz Mello (2003)¹¹⁴. Para ele, em *Estorvo* e em *Benjamin*, os protagonistas estão na classe média e são “artistas” que transitam em diversos estratos das classes sociais.

Esse trânsito entre as classes não é bem vista entre as demais personagens da trama. O

filho da classe média alta vaga como um pobre, maltrapilho e essa condição desagradava os demais. “Ser pobre é encarado como um crime.” (BAUMAN, 1998, p. 59). Os vagabundos incomodam e os pobres, marginalizados pela condição econômica, muito mais. (BAUMAN, 1998). Por isso, são segregados nas periferias, sem acesso a condições básicas de saúde, educação, transporte e lazer. Enquanto isso, os economicamente privilegiados se cercam atrás de muros altos, protegendo a si mesmo, a seus bens de consumo e suas práticas hedonísticas.

Essa estigmatização negativa dos mais pobres pode ser percebida na obra na forma como o protagonista é sempre desvalorizado por ser apresentado maltrapilho, roto e descuidado. Seus sapatos desgastados (evidência que ele caminha pela cidade ou anda de ônibus e não tem condições de recorrer a um automóvel) são sempre condenados, até mesmo pelos os que também não tem dinheiro, como o segurança do condomínio da irmã. Ao chegar ao luxuoso condomínio da irmã, é barrado na portaria, onde o vigia desconfiado anuncia que “tem um cidadão dizendo que é irmão da dona da casa” (BUARQUE, 1991, p. 11). No shopping, a dona da loja onde trabalha a ex-mulher nem tenta atendê-lo, fica de longe a observar seus sapatos. (BUARQUE, 1991, p. 36). O personagem sempre viveu assim, a ermo. Quando casado, a esposa procurou ocupações para ele, mas transcorridos quinze dias ele caía prostrado, doente. Permanecia assim, na condição de desempregado. (BUARQUE, 1991, p. 40).

Mesmo quando consegue ultrapassar a fronteira dos muros do condomínio da irmã, ao tentar entrar na casa é avaliado novamente pelo empregado, que não sabe por onde ele deve entrar. “Não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita.” O empregado avalia, observa e “decide-se pela porta da garagem, que não é aqui nem lá”. (BUARQUE, 1991, p. 13). Nota-se a força comunicativa da frase “não é aqui nem lá”. Afinal, o “estorvo” perturba também por não se encaixar como coisa alguma, ser esse arremedo que nem é bem vestido o suficiente para entrar pela frente nem tão desqualificado a ponto de entrar pelos fundos. Esse “João ninguém” pode ser considerado pós-moderno também por ter a identidade tão fragmentada que chega a ser indefinida. Afinal, o que ele é? Onde ele se encaixa? Entre tantas personalidades, qual fragmento lhe cabe?

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 colonista, de juiz, de filantropo, de ministro, de jogador, de construtor, de economista, de figurinista, de contrabandista, de publicitário, de viciado, de fazendeiro, de literato, de astrólogo, de fotógrafo, de cineasta, de político, e meu nome não constavam na lista. (BUARQUE, 1991, p. 58).

Uma das características do protagonista reside no fato de ele não conseguir definir exatamente quem é. Em vários episódios, ele demonstra não saber nada de sua própria identidade. Não se reconhece, não se compreende. “Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa” (BUARQUE, 1991, p. 108). Tanto que ao ver uma caminhonete na estradinha que leva à chácara, ele logo imagina se tratar da polícia e fica dividido entre o impulso de gritar “sou eu” ou se esconder atrás do bambuzal. (BUARQUE, 1991, p. 90). Não se reconhecer é uma característica tão presente que, em dados momentos, o personagem parece delirar.

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. (BUARQUE, 1991, p. 133).

Para Pereira (2009, p. 115), o personagem Benjamim e o narrador de *Estorvo* são “animais” da mesma estirpe: sujeitos debilitados diante da vida, “um está sem rumo; o outro, sem saídas para a morte anunciada.”. (PEREIRA, 2009, p. 115). Para Briseno, o protagonista de *Estorvo* é zoomórfico, “um humanoíde vulnerável, vagando, como o país, em dúvidas existenciais.”. (BRISENO, 2006, p. 48).

Essa desumanização lhe retira a pouca dignidade que lhe resta e o coloca nunca condição quase animalesca. Vagar como um cão vira-lata em busca de um pouco de dinheiro, atenção ou fugindo deste perseguidor invisível faz com que seus caminhos sejam marcados pela desordem, pelo caos e pela sujeira. Por exemplo, vai à casa da ex-mulher em busca de uma mala e, na urgência urinária, não consegue conter “a grossa mijada no mármore da pia e em sua cuba de aço inoxidável repleta de louças de ontem e copos com resto de vinho tinto”. (BUARQUE, 1991, p. 50). Depois de urinar sobre a louça suja e macular o lar alheio, decide tomar um banho, lavar a cabeça e colocar uma roupa limpa. O plano de limpeza vai abaixo. “O chão do box é uma poça de água preta. Deve ter entupido tudo. Vejo a água marrom no ladrilho do banheiro, amarelastra invadindo a sala” (BUARQUE, 1991, p. 51). A sujeira que deveria ter descido ao esgoto invade o piso do apartamento, ele suja toalhas para conter o avanço dessa imundície e vê suas pegadas barrentas no tapete claro. “Ela vai pensar que foi de propósito”. Decide, então, ir embora. Busca sua mala de roupas e na procura, espalha as roupas dela pelo quarto. (BUARQUE, 1991, p. 51). Sugado, sem forças, deita-se na cama dela e passivo, ignora a sujeira, a desordem e o caos que o cercam.

3.2 O incansável caminhar sem rumo

O protagonista de *Estorvo* vive num transitar constante, como quem foge, como quem é perseguido. Essa mobilidade incessante merece destaque. Como já apontando anteriormente, o sujeito pós-moderno vive em uma devotada mobilidade e, sempre que possível, coloca-se em movimento, em busca de liberdade e prazer. (BAUMAN, 1998, p. 114). No caso do protagonista de *Estorvo*, o movimento começa logo nas primeiras linhas, assim que o homem de terno e gravata deixa a porta da casa do personagem. O narrador então se coloca em uma fuga, ninguém sabe ao certo o motivo nem o destino. Foge para a casa da irmã, para a porta da casa do amigo, para a loja da ex-mulher e enfim para a chácara da família. Uma “fuga misteriosa e impossível”. (MELLO, 2003). Por isso, a força da frase repetida pelo protagonista: “não adianta ficar aqui parado” (BUARQUE, 1991, p. 53).

Mello (2003) questiona do que o narrador foge. De si mesmo? Do mundo? Como aponta Schwarz (1991) o personagem mantém-se em intenso deslocamento, sem de fato, sair do lugar. “A fuga não vai a nenhuma parte, ou melhor, o narrador fica voltando aos mesmos lugares”. (SCHWARZ, 1991). A fuga só não pode, para Schwarz (1991), ser chamada de infinita. Quando mais o protagonista caminha, mais se afunila o terror do desfecho.

Para José Cardoso Pires (1991), a fuga é, na verdade, “uma peregrinação alucinada em demanda das raízes perdidas, através dum percurso existencial povoado de assombro e de solidão”. Essa “peregrinação” se inicia ainda dentro de casa. Ao ver que um homem o espera do outro lado da porta, o “estorvo”, ainda sonolento, foge para o quarto. (BUARQUE, 1991, p. 8). Depois, foge da casa e desanda a caminhar pela cidade, passa por túneis, calçadas, bairros, encostas, esquinas e ladeiras, sempre fugindo de algo não explicado.

Nessa fuga constante, a sensação de perseguição sentida pelo personagem se torna latente. Como aponta Pereira (2002, p. 29), o narrador “se sente espreitado por todos os lados”. Por isso, ao sair de casa, ele não precisa “olhar o sexto andar para saber que ele me vigia da minha janela” (BUARQUE, 1991, p. 11). Ele é perseguido, por tudo, todos ou pela própria consciência. No ônibus, sente que um homem decide segui-lo, mas é só impressão. Ao se virar para surpreender o perseguidor, o tal já havia atravessado a estrada e seguia para o outro lado. (BUARQUE, 1991, p. 22). Ainda assim, o clima de perseguição permanecesse. Tanto que, ao subir uma estrada de terra, ele tem plena consciência de estar sendo seguido “muito perto pelos cães espumando”. (BUARQUE, 1991, p. 86).

A sensação de paranoia se deve também ao fato dele ser culpado por tantas falhas. Foi ele o responsável pelo roubo das joias da irmã. Por isso, se sente tão coagido em um jantar com

o marido e a amiga magrinha da irmã. A amiga comenta que a irmã do “estorvo” revirou o closet feito louca atrás das joias, durante um assalto. Como não encontrou, foi violentada. Depois, a magrinha cutuca o braço do personagem, como quem assumisse que sabe que ele roubou as joias. Basta isso para que a narrativa fique impregnada da sensação de culpa, perseguição. Mas não, tudo não passa de impressão: a magrinha só cutucou o protagonista para perguntar se ele preferia sorvete de canela ou ameixa. (BUARQUE, 1991, p. 130)

Heitor Ferraz Mello (2003) defende que o narrador de *Estorvo*, assim como o de *Benjamim*, nunca fica parado. Para ele, essa inquietação revela justamente o contrário: a imobilidade dos personagens, a impossibilidade de reação. Schwarz (1991) destaca o trecho final do livro, em que o narrador é tomado por esse impulso inexplicável de abraçar o homem de camisa quadriculada e acaba, assim, esfaqueado. Mesmo depois desse trágico fato, ele ainda assim apanha o mesmo ônibus de sempre e parte, pensando em procurar à mãe, a irmã, a ex-mulher. “Esta disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo.” (SCHWARTZ, 1991).

O protagonista foge, sempre, vai adiante como quem anda em círculos. “Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas” (BUARQUE, 1991, p. 21). Vive em uma “roda-viva”¹¹⁵, se fizermos uma analogia com a canção. Tal qual o protagonista, a narrativa também é circular e vai e volta. É o que Pereira (2009, p. 111) vai chamar de “escrita espiral”. Para ele, o protagonista busca se livrar da sensação de sufocamento numa caminhada sem fim e com isso passa pelo passado, pelo futuro, dá voltas ao redor de si mesmo. Essa caminhada é extenuante, mas também revigorante. Por isso, Pereira diz que os protagonistas de *Estorvo* e *Benjamim* “estão presos num labirinto circular”. (PEREIRA, 2009, p. 115). Também por isso, Augusto Massi (1991) destaca que *Estorvo* se inicia com um significativo símbolo: o olho mágico, que é circular, que propicia a visão ao mesmo tempo que a turva.

3.3 Faroeste urbano: uma narrativa marcada pela violência

Segundo os pesquisadores, outra marca da pós-modernidade ancora-se na banalização da criminalidade e da violência. A cidade pós-moderna constitui-se cenário de disputa onde os desfavorecidos buscam um quinhão de prazer e tentam, à força, conquistar bens, dinheiro, espaço. Com isso, os índices de criminalidade sobem, a violência torna-se corriqueira. (BAUMAN, 1998, p. 54). A violência e os requintes de crueldade do ser humano aparecem

115 “Roda-viva” (BUARQUE, 1967).

nas matérias de jornal e revistas, são exibidas na TV, difundidas na internet, repassadas pelas redes sociais. Ao retratar a sociedade, naturalmente, os escritores pós-modernos imprimiram essa brutalidade. Resende aponta que a literatura contemporânea é profundamente marcada pela violência, pelo “retorno do trágico”. (RESENDE, 2008, p. 29). A criminalidade se tornou tão trivial que é difícil estabelecer limites entre o “literário, o jornalístico e o sociológico” (RESENDE, 2008, p. 33).

Essa violência perpassa pelas páginas de *Estorvo*. A criminalidade está no enredo; a agressividade, escancarada na trama. Não faltam exemplos de violência ao longo da obra. Por exemplo, a ameaça presente na figura do homem de terno e gravata que toca a campanha insistentemente no início de *Estorvo*. Depois, em vários momentos do enredo. Ao passar pela porta da casa do antigo amigo, o protagonista para na calçada e observa com displicência o burburinho ao redor do assassinato de um professor de ginástica (BUARQUE, 1991, p. 45). Na estrada de terra batida da chácara, caminha lentamente sentindo os cães espumarem de raiva em seus calcanhares. (BUARQUE, 1991, p. 86). Ao entregar as pedras preciosas aos traficantes, recebe um murro violento no rosto. (BUARQUE, 1991, p. 74). Até a cancela da chácara reverbera agressividade, já que ela “dá uma bofetada no ar assim que passamos”. (BUARQUE, 1991, p. 72).

Na trama, atos violentos são sucedidos por outros atos violentos e tudo é exibido com uma naturalidade desconcertante. Em uma das suas excursões à chácara, uma cadela finca os dentes no pulso do narrador, com tanta raiva que se virasse o focinho, era capaz de arrancar-lhe a mão. O moleque do sítio resolve a situação com mais violência ainda e dá um golpe com bambu no crânio do animal. (BUARQUE, 1991, p. 86). Se esses atos violentos chocam e causam repugnância em quem lê o romance, em nada parece afetar o moleque, que ri e oferece balas de hortelã ao protagonista. (BUARQUE, 1991, p. 86)

Poucos momentos parecem ser tão marcados pela violência do que nas páginas finais do livro, quando o narrador vai à casa da irmã e descobre que o local foi assaltado. O que se sucede ali não é violência propriamente dita, mas uma sucessão de descrições dos horrores vividos pela família da irmã. Durante o jantar, o cunhado pergunta ao “estorvo” se ele sabe o que os marginais fizeram com a irmã dele no chão do closet. (BUARQUE, 1991, p. 130). Com isso, dá a entender que a mulher foi estuprada pelos ladrões. Depois, o cunhado volta a reclamar e diz que ainda sente o gosto de ferro do revólver no céu da boca. (BUARQUE, 1991, p. 132).

Com a chegada do delegado, a descrição mais detalhada: na noite do crime, o delegado encontrou dois vigias fuzilados, três cachorros mortos, um motorista morrendo, empregados feridos, sangue espalhado sobre móveis destruídos, a babá agarrada à menina no

quarto e a irmã do “estorvo” em estado de choque no closet. (BUARQUE, 1991, p. 135). Talvez todas essas descrições não tenham sido suficientes para chocar o narrador-protagonista, passivo, abobado como é. Ao ver o mordomo servir postas de peixe, no entanto, ele parece enfim surpreso ao sentir o peso e a presença da violência sobre todas as coisas.

Ao se virar para estender meu cálice, exhibe um hematoma na face direita, que vai da têmpora ao maxilar; em torno de uma cavidade de pele amarelada, estamparam-se três arcos salientes, grená, violeta e negro, sendo que o canto da boca é uma boca de sangue pisado. (BUARQUE, 1991, p. 135).

Essa descrição detalhada parece aumentar a percepção de como a violência tem espaço na trama. Uma nova descrição da criminalidade volta a ser feita quando o delegado inspeciona o barraco dos bandidos e encontra “granadas de mão, metralhadoras com carregadores, pistolas, escopetas, fuzis de uso exclusivo das Forças Armadas”. (BUARQUE, 1991, p. 136). A violência também está na linguagem, na fala dos personagens. Quando chega à chácara dos pais, os traficantes do local pressionam o narrador “Com uma voz até delicada, pergunta quem sou eu e o que faço naquela propriedade.” Como ele não dá uma resposta satisfatória, escuta: “O dos anéis pergunta quem eu penso que sou e que porra eu faço naquela propriedade.” Em um ambiente agressivo, o traficante enfia a mão no bolso, seria para sacar uma arma? Não, ele retira um relógio e diz que o “estorvo” tem “cinco minutos para sumir do mapa”. (BUARQUE, 1991, p. 33). Na cena final, mais violência: o narrador corre ao encontro do homem de camisa quadriculada e é esfaqueado.

É um facão de cozinha meio enferrujado, o gume carcomido, que ele mantém apontado na altura do meu estômago, e não terei como sustar o meu impulso. Estou a um palmo daquele rosto comprido, sua boca escancarada, eu já não tenho certeza de conhecê-lo. Na verdade, conheço-o apenas pela camisa quadriculada, e é a camisa que abraço com força, e agarro e esgarço. Recebo a lâmina inteira na minha carne, e quase peço ao sujeito para deixá-la onde está; adivinho que à saída ela me magoará bem mais do que quando entrou. Ele empurra meu peito para desentranhá-la, e some na ribanceira que dá noutras bandas. (BUARQUE, 1991, p. 51).

A violência presente na trama, corriqueira, banalizada, não ocorre de forma aleatória. A luta pelo capital impulsiona essa violência. Para ser feliz, é preciso ter dinheiro, consumir produtos e estilos de vida. (BAUMAN, 1998, p. 56). O tempo é gasto na procura do dinheiro e o dinheiro, gasto na busca pela felicidade. Busca-se investir na rentabilidade. (JAMESON, 2001, p. 151). Anderson (1999, p. 132) destaca que a cultura pós-moderna caracteriza-se por estar inserida em uma “democracia liberal”, com “artilharia mercantil”. “A única coisa que se move

é o mercado – mas numa velocidade cada vez maior, removendo hábitos, estilos, comunidades e populações no seu rasto.” (ANDERSON, 1999, p. 132).

O narrador, como sujeito passivo, não entra em uma luta sangrenta pelo capital, mas também não desperdiça as oportunidades de conquistar um pouco de dinheiro que lhe permita se acomodar. Roberto Schwarz (1991) opina que essa motivação o faz aproveitar a distração dos demais e roubar as joias da irmã. A busca pelo capital está entremeada no enredo, de forma mais sutil que a violência, mas ainda assim, presente. É ela que faz que os bandidos organizem uma vasta produção de maconha na chácara, “grandes camarões”. (BUARQUE, 1991, p. 93). O capitalismo pode gerar a exclusão social e isso se vê nos muros altos do condomínio de luxo da irmã do “estorvo”. O sistema gera a ostentação e por isso o cunhado do estorvo usa “uma camisa de malha mostarda com um jacaré no peito esquerdo”¹¹⁶. (BUARQUE, 1991, p. 123).

3.4 A espetacularização da vida cotidiana

Debord (1997) defende a existência de uma sociedade do espetáculo na contemporaneidade. Nessa sociedade, segundo o teórico, tudo se fortalece como representação. Se antes o “ter” era mais importante que o “ser”, agora é o “parecer” que se impõe. (DEBORD, 1997, p. 19). Redes sociais como o *facebook*¹¹⁷ e o *instagram*¹¹⁸ são instrumentos dessa espetacularização na sociedade atual. Todos se tornam um pouco artistas, todos são um tanto interessantes. A maquiagem, a festa, o esporte, a comida, a viagem, tudo é registrado, documentado e exibido. As pessoas buscam a fama, ainda que passageira. Com isso, naturalmente, o trabalho da mídia também se fortalece com um show a mais no cotidiano.

Em *Estorvo*, a existência dessa sociedade do espetáculo no tempo pós-moderno está presente, por exemplo, na figura do delegado. Trata-se de um sujeito comum, que tem como profissão investigar crimes. O delegado, no entanto, se vale dessa condição para se colocar como um artista. Por isso, o protagonista não sabe se o conhece da televisão, das fotos dos jornais, das capas de revistas, mas sabe que é alguém famoso, pois a pele dele “parece falsa, é a fama”. (BUARQUE, 1991, p. 135).

Essa espetacularização fica ainda mais evidente no momento em que o narrador-protagonista passa em frente à casa do amigo e constata que ali ocorreu um crime. A violência

116 A descrição da camisa faz com que o leitor imagine que o cunhado do estorvo use uma camisa da grife francesa *Lacoste*. Símbolo de ostentação, camisas dessa marca costumam ser usadas apenas por quem pertence a classes econômicas mais altas.

117 Lançada no ano de 2004, essa rede social permite a criação de perfis, divulgação de fotos e vídeos, adição de usuários “amigos” e troca de mensagens.

118 Rede social de edição e compartilhamento de fotos e vídeos.

é vista como um show e isso justifica os “vários carros de reportagem” estacionados diante do edifício. O zelador é entrevistado, mas a coletiva fica prejudicada por “uma baixinha com cara de índia e lenço na cabeça, que se desvencilha do policial e investe contra o zelador, gritando “diga que conhece meu filho, miserável!”. (BUARQUE, 1991, p. 45). Basta essa atitude para que os repórteres se aglomerem ao redor da mulher, que aproveita para se tornar, ela mesma, uma artista, um espetáculo. Por isso, fala com repórteres de rádio, jornal e TV ao mesmo tempo, defende o filho suspeito, diz que tudo se deve ao racismo. Ao ver que atraiu a atenção da TV perde a razão “agarra as lapelas do repórter e desata a chorar no microfone e berrar 'ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente!’”.

O circo está armado, o espetáculo feito e a índia está mais concentrada em parecer preocupada com o filho do que realmente em defendê-lo. Por isso, quando o cinegrafista diz que a gravação não valeu por que a bateria acabou, ela se despe do personagem e se acalma de novo. O papel da mídia, no contexto dessa cena, é decisivo. O repórter pede para que mãe do acusado entre no jogo do espetáculo, volte a defender o filho, repita o que disse, afinal, achou a fala “bem forte!”. A índia reassume o papel, chora mais que antes e grita “ele não é criminoso! Meu filho é um moço decente, ele é sério e trabalhador”. (BUARQUE, 1991, p. 45).

O filho da índia aparece, negro, gordo e, atuando na sociedade do espetáculo, ri para câmera. A mãe se atira e também acaba presa, em sua cena final. (BUARQUE, 1991, p. 45). O espetáculo está concluído. O zelador fica abandonado, no meio da rua e “parece sentir o brusco desamparo da celebridade, mesmo tendo sido um artista tímido”, (BUARQUE, 1991, p. 49).

3.5 Os distúrbios sexuais nos descaminhos do “estorvo”

Bauman (1998, p. 9) indica que o sujeito pós-moderno cultiva o hedonismo e assim, um prazer insaciável. Esse hedonismo fica claro na obra quando o “estorvo” imagina a conversa de um amigo com a irmã paralítica. A menina estaria preocupada que, com tantos gastos com festas, eles acabassem vivendo em um “conjugado”. Já o irmão, na ironia de quem quer aproveitar a vida, diz “tudo bem, tudo bem’, pensando na inauguração do conjugado”. (BUARQUE, 1991, p. 109). Ou seja, pouco importa o dinheiro, pouco importa onde eles vão morar, pouco importa a opinião da jovem. O importante é o prazer de dar mais uma festa.

Bauman (2004) assinala a existência do amor líquido como outro aspecto da pós-modernidade. Para o estudioso, o verbo amar tornou-se efêmero e as relações ficaram passageiras, “de bolso”. (BAUMAN, 2004, p. 10). No romance, isso se expõe na ex-mulher do

“estorvo”, que o ignora, o rechaça, o deplora por toda a trama. Ainda assim, sabe-se pela memória do personagem que, cinco anos antes, a mulher usava sempre “o mesmo timbre” para dizer “te amo mais que tudo”. “Dizia ‘te amo mais que tudo’ no meio do almoço, dizia no cinema, no supermercado, na frente dos outros”. (BUARQUE, 1991, p. 38). Cinco anos depois, a mulher amorosa torna-se uma mulher que o rejeita. Na pós-modernidade, cinco anos é mais que suficiente para liquefazer esse amor de outrora.

O sexo também ganha novos contornos na pós-modernidade. Como ferramenta do prazer, o sexo, corriqueiro, dominante, transforma o sujeito pós-moderno em um “acumulador de sensações”. (BAUMAN, 1998, p. 183). Essa sexualidade ostensiva está presente no romance *Estorvo*. Ela não aparece de forma comum, no entanto. Em *Estorvo*, o sexo é um instrumento de prazer pernicioso, incomum, repleto de distúrbios.

A pedofilia, por exemplo, é vista com naturalidade pelo narrador. Ao observar a menina, com sua vasta cabeleira, rosto infantil num corpo de mulher, o protagonista passa a contemplar uma criança como quem deseja uma mulher. Não é à toa, já que a menina ri, caminha, olha como uma mulher adulta. “Vem andando em pêndulo, aproxima-se devagarinho, esta criança vai querer deitar comigo, ajoelha-se, chega o rosto ao meu, vai me beijar, pensa que estou dormindo, desliza seu hálito sobre meu corpo inteiro”. (BUARQUE, 1991, p. 30). Não, a menina não queria se deitar com ele, queria tomar-lhe o pouco dinheiro, esvaziar os bolsos da calça e sair sorradeira. A busca pelo dinheiro e a pequena violência do furto voltam a aparecer. As sugestões de que a pedofilia é recorrente naquela chácara também. Em outro momento, o “estorvo” vê o velho e a menina sentados frente a frente. O velho se masturba e a menina sorri para o avô. “É um pau íntegro, rosado, lúcido, que me parece incompatível com aquela mão toda venosa. Não parece o pau do velho, é mais o pau do blusão de náilon cheio de logotipos que o velho veste.” (BUARQUE, 1991, p. 87). Buarque explora o coloquialismo na linguagem para descrever a grotesca cena. Põe em evidência a naturalidade como todos se colocam diante da situação: o velho diante da neta, a menina que tudo vê, o “estorvo” que observa os dois como voyeur¹¹⁹. A menina parece certamente acostumada com aquela situação. Tanto que logo se levanta, apanha um walkman e vai ouvir música na cozinha, tão tranquila, natural e ainda assim infantil, com uma “camiseta até os joelhos estampada com a cara de um deputado”. (BUARQUE, 1991, p. 87).

Se há a sugestão de incesto entre o velho e a neta, há também o desejo do protagonista pela irmã. Ao visitá-la, ele observa seu movimento, “claro e completo” e pensa que é um corpo

¹¹⁹ *Voyeur* é o indivíduo que pratica o voyeurismo – prática de obter prazer ao observar outras pessoas em ato sexual.

assim que as mãos querem tocar. Não há dúvidas para o leitor que o narrador olha naquele momento para a irmã com desejo. “Dá meia-volta no topo da escada, tão de repente como se fosse para me surpreender, como se fosse para saber se estive olhando e como.” (BUARQUE, 1991, p. 18). É também com volúpia que ele rouba as joias da irmã. Ao abrir a última chapeleirinha, pega a bolsa de camurça “Intrometi-lhe a mão e toquei as joias de minha irmã.” (BUARQUE, 1991, p. 65).

Já a ex-mulher não parece despertar desejo sexual no “estorvo” no decorrer da trama. Ele conta que, quando se casaram, viviam enfurnados em casa. Esse forte desejo parece findado com o tempo. O personagem, vagabundo, habitante do caos, mostra que só a deseja em momentos impróprios e inexplicáveis.

Só posso olhar o corpo dela se debatendo, o lado esquerdo bem mais que o direito e, olhando aquilo, de repente me vem um forte desejo. Eu mesmo não entendo esse desejo, é contra mim. É um contra-senso, pois se ela agora me chamasse, e com boca molhada dissesse “vem” ou, “sou tua”, ou “faz comigo o que te der prazer”, talvez eu não sentisse desejo algum. (BUARQUE, 1999, p. 55).

3.6 A linguagem apimentada no escrever pós-moderno

A linguagem empregada por Chico Buarque em *Estorvo* foi ressaltada pelos críticos como um dos melhores artifícios usados na construção da narrativa. Como sugere Lajolo (1991), essa linguagem marcante, quase agressiva, faz o romance se diferenciar de produções musicais de Chico Buarque, como “Carolina”.¹²⁰

Para Nicole Zand, em crítica publicada no *Le monde des livres*, a linguagem empregada por Chico Buarque tem charme ao unir ironia, gosto pelas palavras e um alto dom de observação. Para Ribeiro (2009, p. 63), Chico Buarque, ao escrever, mantém uma preocupação com a linguagem e o rigor formal e sua prosa distingue-se pela concisão, pela eliminação de excessos e pelo ritmo.

Benedito Nunes (1991) afirma que “*Estorvo* é uma narrativa a galope solto”. Segundo Pereira (2009, p. 113), a linguagem ocorre num “ritmo alucinado”, em que linhas e mais linhas do romance “jorram”. Mesma perspectiva vista por Schwarz (1991). Para ele, o livro “brilhante” foi “escrito com engenho e mão leve”, com uma narrativa “acelerada”. Salles (2009, p. 207) completa ao dizer que o texto despojado, com “nexos inesperados”, propicia ao leitor “prazer estético”.

120 “Carolina” (BUARQUE, 1967).

Outro ponto que pode ser observado no livro é o amálgama de discursos. O discurso indireto, o direto, o indireto livre se misturam e se revezam com naturalidade. Como no trecho em que um dos gêmeos bandidos conversa com o “estorvo” e o aconselha a sumir da chácara.

Diz ele, que conhece melhor o chefe, garante que se eu arrumar outras peças daquela categoria, o chefe é capaz de me pagar com duas malas. Mas diz também que ele e o irmão dele são de opinião que, se eu não quiser tomar muita porrada, é melhor dar um tempo em outra freguesia. (BUARQUE, 1991, p. 93)

Em outro trecho, a pluralidade de vozes da magrinha, do cunhado e do empregado da casa da irmã se mistura numa profusão de discursos.

Quando ele sai com a bandeja vazia, a magrinha diz “coitado”. Bebe a vodca num gole só e grita “Hidrólíio!”. O copeiro lá adiante diz “senhora”, e a magrinha “não é nada não”. “Eu pensei que o Hidrólíio tivesse ficado surdo” diz, mas meu cunhado esclarece que foi o olfato que ele perdeu. (BUARQUE, 1991, p. 126).

Além dessa riqueza na exploração dos diferentes discursos, vários aspectos da linguagem da obra podem ser observados como próprios da pós-modernidade. O coloquialismo empregado na construção narrativa também está presente na obra. Segundo Silverman (2000, p. 428-429), os escritores pós-modernos abusam da linguagem apimentada, sem pudores. Esse coloquialismo pode ser observado em todas as páginas de *Estorvo* e se justifica por vários motivos. Ele aproxima o leitor ao tempo narrado por Buarque e ajuda quem lê a mergulhar ainda mais no universo caótico da obra. Também realça a atmosfera agressiva, violenta, criminosa, além de ressaltar a sexualidade conturbada presente no romance. O coloquialismo, usado dessa forma, serve, como o protagonista do romance, para estorvar, incomodar, deixar o leitor desconfortável. Como indica Schwarz, a linguagem ganha o tempero do coloquialismo da língua falada, sem tomar ares de linguagem de jargão ou de gueto. (SCHWARZ, 1991). Por isso, palavras de baixo-calão como “bosta”, “pau”, “merda” estão presentes de forma cômoda na escrita. O coloquialismo, no entanto, não se limita aos chamados palavrões. Está também na fala do cotidiano, na maneira natural com que os personagens se apresentam, se expressam, ou simplesmente atuam. “Minha irmã dá-lhe um beliscão nas bochechas, senta-a nos joelhos e faz cavalo maluco, faz cosquinha nos sovacos, beija beija de índio e vira a marciana de um olho só.” (BUARQUE, 1991, p. 16).

Jameson (2002, p. 33) dá como exemplo a obra *Dispatches*, de Herr possui “extraordinárias inovações linguísticas” e pode ser considerada pós-moderna por fundir a

linguagem literária a diversos “dialetos coletivos”. Essa mesma descrição pode ser usada para a obra *Estorvo*, de Buarque. Nela, a linguagem apurada se une ao coloquialismo e a pluralidade de discursos de personagens. A fala hospitaleira do velho, intelectualizada do antigo amigo, irritada da ex-mulher. A fala agressiva dos bandidos, o desbocamento das crianças que se colocam em cima do ônibus, tudo misturado ao diálogo interior do protagonista. Essa vontade de escrever com a língua das ruas é antiga para Chico Buarque. Segundo Zappa (2009, p. 110), na apresentação do seu primeiro *songbook*, Chico Buarque declarou que buscava sempre atingir a linguagem das ruas, “para exprimir uma visão objetiva, quase cinematográfica” (BUARQUE apud ZAPPA, 2009, p. 110). Em uma crítica, Marcelo Coelho (1991) indica que o emprego de termos coloquiais por Chico Buarque foi bem-sucedido, pois permite uma precisão de linguagem, um realismo, uma “visão límpida das coisas”, uma descrição primorosa, por fim.

Essa descrição tão rica, minuciosa, particularizada foi ressaltada também pelo português José Cardoso Pires (1991). Para ele, em *Estorvo*, o narrar se faz com descrições sucessivas: a imagem ampla, aberta; a imagem média; a pequena; a menor; a menor ainda, até que se alcance o âmago da descrição. Marcelo Coelho (1991) acrescenta ser impressionante esse movimento. “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.” (COELHO, 1991).

Esse tipo de descrição permite que o leitor “veja” as cenas com uma qualidade cinematográfica. De fato, Chico Buarque parece ter se valido do cinema ao se inspirar e produzir esse tipo de linguagem. Schwarz (1991) esclarece que o romance contemporâneo já nasceu imerso às tecnologias da TV, cinema e internet e por isso, não se incomodou em tomar para si elementos como flashback, cortes e progressão de imagens. “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.” (SCHWARTZ, 1991, p. 2). Talvez por isso o leitor consiga imaginar com clareza a cena da entrega das joias do protagonista aos bandidos.

Estamos separados por um caixote baixinho, e é ali que vou depositando as joias: placa de brilhantes, relógio de ouro, colar de pérolas de quatro voltas com fecho de brilhantes, pingente de rubis com brilhantes, broche de safiras, par de brincos de safiras, conjunto de brincos, pulseira e anel de esmeraldas, anel de platina e água-marinha, aliança de brilhantes, solitário. (BUARQUE, 1991, p. 74).

Como numa cena de cinema, ele narra movimento a movimento, detalhe por detalhe, o momento exato em que o cunhado vai, simplesmente, iniciar um jogo de tênis.

Meu cunhado lança a bola no ar com uma mão, e com a outra defere o saque, berrando como se estivesse levado um soco no estômago. A bola bate na rede. No segundo saque ele não berra, apenas torce a bola, e a bola toma efeito quando quica do outro lado. (BUARQUE, 1991, p. 124).

Em alguns momentos, Chico parece esquecer que se trata de um romance. Como num roteiro de cinema ou de teatro, ele descreve cenários com detalhamento. “Há ainda um vaso de cristal, punhal com cabo de marfim trabalhado, uma televisão portátil, vidros e tubos de remédio, um Buda de porcelana, um estojo de madrepérola e um telefone imitando tartaruga.” (BUARQUE, 1991, p. 75).

Se tratando de uma escrita que pode ter sido influenciada pelo fazer cinematográfico, não existe ressalva na construção de uma narrativa entrecortada. O narrador, assim, vive no presente, mas rememora imagens do passado, imagina cenas do futuro, imprime flashbacks, vai e volta na narrativa enquanto mistura discursos de personagens. Por isso, na trama, ao passar por uma rua, o “estorvo” se lembra de que o amigo andou o procurando depois que ele casou. O rapaz ligava em horas inconvenientes e a ex-mulher do protagonista o rechaçava. (BUARQUE, 1991, p. 111). Imediatamente depois, o narrador volta a falar da mala cheia de maconha, que lhe machuca as mãos e que ele precisa se livrar dela.

Em outro momento, A fala da irmã do “estorvo” se entrecorta e nos transporta ao passado, ao presente, à mera imaginação. Há, primeiro, uma descrição minuciosa. “À medida que fala, minha irmã espalha uma película de geleia grená na torrada, como se esmaltando a torrada, depois analisa, desiste da grená e arremata uma geleia cor de laranja.” (BUARQUE, 1991, p. 15). Depois, no discurso da irmã, são atiradas inúmeras imagens, que fazem com que o leitor seja transportado da mesa de café da manhã para a vida da mãe, o teatro, os jantares, as cavalgadas, o uísque, o tênis. “a gente pensou que mamãe ia baquear, qual nada, continuou a mil, ia ao teatro, jantava fora, andava a cavalo no sítio, como ela adorava o sítio, tomava seu uisquinho, jogava tênis, puxa, pensar que até o ano passado mamãe ainda jogava tênis.”. (BUARQUE, 1991, p. 15).

Estorvo, em alguns trechos constrói uma narrativa de suspense, em que algumas cenas e personagens são descritas de forma grotesca, monstruosa, aterradora. Uma descrição meticulosa e sombria de momentos em que o protagonista parece delirar em um pesadelo. Um exemplo está na sobrinha, a filha da irmã que vive rodeada da babá. Quando o “estorvo” visita a irmã, encontra a garotinha, que na imaginação do tio se transforma em um ser atemorizante.

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. (BUARQUE, 1991, p. 16)

É possível perceber essa monstruosidade também quando o protagonista apanha um ônibus para ir à chácara e um homem joga o corpo contra o dele em cada curva. O narrador-protagonista decide cutucá-lo, mas o que vê são mãos “de cera” “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.” (BUARQUE, 1991, p. 70). Um cadáver está ali, sentado ao lado do “estorvo”? Ou ele apenas imagina? Não se sabe, mas a cena se delineia como um filme de horror, em que todos os passageiros, que viajam em pé ou sentados, ignoram o corpo rígido que está ali. “Menos uma preta gorda, com os olhos esbugalhados, mas é para mim que ela olha, não para o cadáver.” (BUARQUE, 1991, p. 70). A presença dessa preta gorda, de olhos esbugalhados, que encara o “estorvo” como se ele fosse assustador e não o cadáver deixa ainda mais aterradora a cena. No mesmo trecho, o personagem desce do ônibus e vê que o cadáver o observa, o encara.

Também assusta o momento em que o “estorvo”, novamente no veículo, observa os moleques que correm no teto. Os meninos se acocoram no ônibus numa facilidade imensa e demonstram algo de demoníaco, de assustador, de desconfortável. A cena por si só é chocante: moleques que correm sobre o teto do ônibus, caem e são atropelados á medida em que o veículo avança. “Vejo dois corpos girando feito hélices diante do ônibus, depois como bonecos tronchos, dando braçadas e sapateando no vácuo.” (BUARQUE, 1991, p. 97). A atmosfera assustadora vai além e está também no menino que se pendura na janela para dizer que dentro da mala, há um “fuminho cheiroso”. “A careta invertida olha para mim, sanguínea, e seus braços gesticulam como quem quer dizer alguma coisa urgente” (BUARQUE, 1991, p. 96).

Schwarz (1991) aponta que, nas cenas finais do romance, “o monstruoso toma conta”. “Dou a sorte de encontrar um banco vazio atrás de um padre preto e gordo com olhos esbugalhados, e a frente de um indivíduo esverdeado, que dorme com a face direita deformada contra o vidro.” (BUARQUE, 1991, p. 152).

Há terror, mas há também humor, outro ponto de relevância na obra. Não um humor leve, ou escrachado, ou tão trivial que beira ao bobo. Trata-se de um humor refinado, irônico, que a maioria das vezes também incomoda. Em entrevista, Jô Soares ressaltou essa característica no romance. “É quase um humor negro”, respondeu Chico Buarque. (ZAPPA, 2011, p. 391). Augusto Massi (1991) aponta que o humor está no texto para ressaltar as agruras da sociedade, como o preconceito racial. No episódio que o pai do protagonista, por exemplo,

observa o porteiro negro escutar o horóscopo diário no rádio e comenta que crioulo não tem signo. Buarque mescla “igualmente o tom cômico e humilhante”. (MASSI, 1991).

3.7 No limiar do sonho

A linguagem, a descrição das cenas e dos personagens, tudo conspira para que o leitor mergulhe na obra como quem cai em um sonho. A narrativa onírica é forte neste e em outros romances de Chico Buarque. Salles (2009, p. 210) aponta que Chico Buarque se aproveita de variados tempos verbais para “desestabilizar as certezas”. Com isso, é sempre difícil para o leitor acreditar que determinada cena ocorreu de fato. Tudo se torna, de certa forma, hipotético. O “estorvo” está sendo, de fato, perseguido? Ao cair do ônibus, as crianças morrem? Ou pior, alguém de fato tocou a campainha ou tudo não foi mera imaginação? Para falar de *Estorvo*, José Cardoso Pires (1991) comenta que é fácil associar ao romance uma “impetuosa carga onírica”. Benedito Nunes (1991) reafirma essa premissa e complementa que tudo no livro remete a um sonho, ou melhor, a um “demorado pesadelo”. Schwarz (1991) completa: “alucinações e realidade recebem tratamento literário igual e têm o mesmo grau de evidência, embora a força motivadora das primeiras seja maior”. (SCHWARZ, 1991).

O sonho, na trama, aparece como alucinação, como projeção, como imaginação. Ou, simplesmente, como mero sonho. “Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho.” (BUARQUE, 1991, p. 7).

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. Minha ex-mulher entra em casa cheia de gás, mas só consegue pronunciar “você...”. Não contava me ver nu abrindo a porta, e vacila com a visão do apartamento. (BUARQUE, 1991, p. 54-55).

O sonho, a imaginação, o pesadelo se revelam também na monstruosidade das cenas, quando o “estorvo” imagina (ou comprova) que o passageiro ao lado está morto. (BUARQUE, 1991, p. 70). A imaginação criativa do narrador se destaca como fortificador dessa narrativa onírica. Por isso, no início do romance, o narrador se veste imaginando que o perseguidor de barba sólida já está metido dentro de um táxi, parado no sinal vermelho. “Calculando que eu esteja enfiando uma roupa às pressas, ele dirá ao motorista para avançar o sinal e avançar à direita novamente e novamente e novamente.” (BUARQUE, 1991, p. 10). Tudo isso é apenas imaginado pelo narrador, mas com a linguagem empregada, o leitor acaba por cair na fraude de

imaginar também que tudo aquilo é real.

3.8 A cidade como cenário pós-moderno

Em *Estorvo*, o protagonista transita entre diversos pontos, inclusive no ambiente rural do sítio da família. Na cidade, no entanto, com seus edifícios, suas avenidas e seu concreto, que se estabiliza o cenário do personagem. O meio urbano, que testemunha e oprime, comumente configura a paisagem das narrativas pós-modernas.

Berman (1986) explica que a modernidade foi marcada pela industrialização, a tecnologia, a velocidade e a migração do campo para a cidade. Na pós-modernidade, o sujeito já migrou e está naturalmente inserido neste ambiente. Na cidade se desdobram suas angústias e seus descaminhos. “A cidade” – segundo Resende (2008, p. 33) – “torna-se, então, o lócus de conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais”. No caso de *Estorvo*, o protagonista vagueia por diferentes pontos de uma cidade não nomeada. São essas ruas e esquinas que recebem o transitar constante desse protagonista.

Daqui até lá é uma boa distância, e no caminho há o meu antigo bairro, as ruas onde eu andava antes de me casar, farmácias, padarias, bancas de jornal, homens e mulheres com quem eu tratava, sabendo o nome de cada um. A pizza salgada ressecou a minha boca. Paro num bar e verifico que ali não há ninguém do meu tempo. (...) Salto o muro e caio no playground do prédio. Desço ligeiro por uma escada que dá na garagem subterrânea, e acho que ninguém me viu. (BUARQUE, 1991, p. 41-42).

A literatura brasileira, para Gomes (1997), se desdobra em mostrar a complexidade urbana de diversas formas e exhibe desde a "grande cidade" até as particularidades do “não-lugar”. Essa literatura, “produto de um tempo pós-utópico”, não enxerga mais a cidade como um local de esperança, uma “terra prometida”. (GOMES, 1997). O sonho de um espaço ideal “caiu por terra”, exatamente no momento “em que o mundo se torna eminentemente urbano” (SARLO apud GOMES, 1997). Por isso, ao cruzar a cidade, o “estorvo” enxerga a tristeza, o pessimismo que se entranha nos prédios baixos de fachadas desbotadas. “Sua fachada áspera será sempre a mesma, até porque seus proprietários faleceram, seus inquilinos têm contratos obscuros, e as empreiteiras desistiram de deitá-lo abaixo.” (BUARQUE, 1991, p. 110).

Ribeiro (2009, p. 63) ressalta o fato de a obra evidenciar os “descaminhos” em uma cidade (afinal, os caminhos tomados pelo narrador são tão enviesados que se tornam “descaminhos”), que pode ser interpretada, pela descrição, com o Rio de Janeiro e de um país, que pode ser o Brasil. Em nenhum momento, no entanto, a cidade e o país são nomeados. São

locais com uma descrição claramente local, mas que podem corresponder a qualquer lugar do mundo.

Ao considerar que a cidade de *Estorvo* é de fato o Rio de Janeiro, é possível expandir a análise sobre o assunto. Canclini (2008) disserta sobre a existência de diversos tipos de cidades mundo afora. Para ele, o Rio de Janeiro se configura como uma “cidade paranoica”. A capital carioca, assim como Buenos Aires, Caracas, Lima e Cidade do México, se desconstrói e se revela como um palco de violência, criminalidade e caos. “Antes destinos desejados por turistas e investidores, agora são narrados pelos jornais e pela televisão como paisagens catastróficas.” (CANCLINI, 2008). De certa forma, esse foi o Rio de Janeiro reproduzido no romance. Não apenas uma cidade marcada pela presença das favelas, trombadinhas e arrastões. Ainda assim, uma cidade onde a violência destrutura: um homem é assassinado no prédio do amigo, traficantes invadem o sítio, a porta da loja do shopping é feita de blindex, os condomínios de luxo são cercados por muros altíssimos. Uma cidade onde a criminalidade é trivial e a vida, paranoica. Schwarz (1991) defende que o Rio de Janeiro presente no romance de Chico Buarque “existe fortemente no livro, mas de maneira íntima, de relance, sem nada de cartão-postal.”.

Nem mesmo o sítio está imune dessa urbanização corrosiva. “O meio rural pode ser considerado urbano, na medida em que ambos, meio urbano e rural, fazem trocas.” (ARGAN, 1998). Benedito Nunes (1991) aponta que o espaço na trama é “tenso”, inclusive a chácara “lugar da infância degradada do narrador, por onde entra no inferno do contrabando e do tráfico das drogas”. (NUNES, 1991). Um “paraíso perdido”, como relata Alexandre Faria (1999). O protagonista flana por uma grande esfera urbana, deambula da casa para o sítio, para a casa da irmã, da ex-mulher, sem nunca abandonar a cidade caótica.

A cidade, assim como o sujeito pós-moderno, pode ser considerada fragmentada, estilhaçada. “O que parece ser o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico.” (HARVEY, 1992). Por isso, tantos elementos geográficos, tantos contrastes convivem com naturalidade. “Eu emboco no túnel, alcanço outro bairro, respiro novos ares. Empacará no trânsito e eu subo as encostas, as prateleiras da floresta, as ladeiras invisíveis com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira.” (BUARQUE, 1991, p. 11).

Tempo e espaço eram vistos como um organismo único, sólido, na modernidade. Na pós-modernidade, tempo e espaço não caminham necessariamente juntos. Ocorre o que Bauman (1998) vai conceituar de “destemporalização do espaço social”. Para Lajolo (1991), *Estorvo* se singulariza por ser um escrito onde há “embaralhamento de tempos e espaços”, com um cenário igualável a um labirinto desconfortável.

O etnólogo Marc Augé (2006), referindo-se ao conceito de não-lugar, defende que esses espaços são locais de trânsito, de passagem. Trata-se apenas de uma parada entre o local de onde o indivíduo sai e o local onde ele deseja chegar. O não-lugar é incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade. São exemplos de não-lugares as salas de espera, as vias expressas, os aeroportos, os centros comerciais, as estações de metrô, hotéis, caixas eletrônicas, rodoviárias. São locais que servem apenas para propiciar a circulação, o consumo. (AUGÉ, 2006, p. 86). No romance, o protagonista transita em diversos não lugares. Sai de casa, em fuga, e vive em trânsito pelos não-lugares: as ruas que levam à casa da irmã, da mãe, da ex-mulher, do antigo amigo. O ônibus é o não-lugar que pode ser visto como o mais aparente: ali ele está apenas no intuito de chegar à chácara ou voltar à metrópole. “Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros.” (BUARQUE, 1991, p. 23). Ele está em trânsito, vagando por lugares que não representam lugar algum.

Há mudanças no espaço, há mudanças no tempo. Para Jameson, vive-se, na pós-modernidade, um “presente perpétuo”, “esquizofrênico”, e “incomparável”. (JAMESON, 2007, p 16). Como atesta Beatriz Resende (2008, p. 27), boa parte das produções atuais são marcadas pela presentificação, em que não há preocupação com o passado e o futuro. No narrador de *Estorvo*, em seu desatino, podemos perceber que não há uma preocupação com o futuro e sim, com resolver o que se coloca no momento. Aproveitar o agora. *Carpe diem*. Por isso, ao tomar um banho quente, o protagonista assume que, por ele, “levava no vapor o resto da existência”. (BUARQUE, 1991, p. 51). Não há preocupação com o depois.

Penso que, quando o ruivo vender as joias, o meu quinhão dê para viver o quê, uns oito meses, um ano, talvez mais. Talvez dê para viajar, conhecer o Egito, ir para a Europa e andar de metrô onde as mulheres usam joias. Mas prefiro que o ruivo demore a fechar negócio, não me desagrada estar assim, suspenso no tempo, contando os azulejos da piscina, chupando as mangas que o velho me trouxe. (BUARQUE, 1991, p. 84).

É possível observar, portanto, a presença de várias características da pós-modernidade entremeadas no romance *Estorvo*, de Chico Buarque. No próximo capítulo, será possível inferir se essa mesma tendência se repete na leitura de *Budapeste* (2003).

4 QUARTO FRAGMENTO: A ESCRITA DENTRO DA ESCRITA

Um carioca do mundo. Assim é José Costa, protagonista do romance *Budapeste* (2003), de Chico Buarque. No enredo, José Costa é casado com a jornalista Vanda. Morador de um apartamento da zona sul carioca, tem um filho, babá e empregada; toma sopa no jantar e gosta de vagar pela praia enquanto observa a conversa dos pedestres. Uma história absolutamente comum se não fosse pela profissão do protagonista: José Costa é um *ghost writer*¹²¹, ou seja, um escritor anônimo. Desenvolve teses e dissertações, tratados científicos, artigos para imprensa, discursos políticos e cartas de amor; mergulha na escrita e disserta sobre todos os assuntos. Faz desse talento mercadoria e vende essas produções para que outras pessoas possam assiná-las.

Numa viagem, Costa acaba por pernoitar em Budapeste, por causa de uma ameaça de bomba no avião. Durante a noite, se fascina ao ouvir um telejornal húngaro e perceber como o idioma é compacto, sem pausas. No outro dia, volta ao Rio de Janeiro e seu novo cliente é o alemão Kaspar Krabbe.

Depois de muito patinar no texto, com uma súbita inspiração, Costa escreve *O Ginógrafo*: a história do executivo alemão que chega ao Brasil, aprende português, namora Teresa e decide escrever um livro no idioma dela. Escreve no corpo de Teresa, nas costas, nos seios e na falta dela, passa a assediá-los e prostitutas. *O Ginógrafo* é publicado com sucesso. Costa assim que termina a biografia, compra uma passagem para ir a Budapeste.

Vanda não quis acompanhá-lo, preferiu ir para Londres. Em Budapeste, Costa conhece Kriska em uma livraria. Ele comprava um livro sobre húngaro e Kriska o repreendeu, dizendo que “a língua magiar¹²² não se aprende em livros”. Começaram as aulas de húngaro na casa da disciplinada Kriska, que se torna sua amante.

Costa, que na Hungria é chamado de Kósta, volta ao Rio de Janeiro, mas Vanda agora trabalha em São Paulo. Perambulando pela casa, encontra uma edição de *O Ginógrafo*, com uma dedicatória do alemão. Imagina que a mulher o traiu com Krabbe e decide desafiá-lo. É tudo imaginação e por fim, Costa acaba por assinar um termo onde garante que não é autor do livro. O ciúme, no entanto, já está o possuindo. A situação se complica ainda mais quando

121 Em livre tradução, no contexto inserido, “escritor fantasma”. Trata-se de um indivíduo que produz um texto para que outro publique. Nesse caso, quem declara a autoria é o cliente, que “comprou” os direitos sobre o escrito. Saramago (2003) aponta que essa profissão pode ser chamada também de *nègre*, “aquele que escreve para que os outros gozem a suposta e autêntica glória de ver seu nome escrito na capa de um livro”. (SARAMAGO, 2003).

122 O húngaro é conhecido também como língua magiar por causa dos magiães, grupo étnico que povoou a região onde hoje se situa a Hungria.

numa festa de réveillon, Vanda conversa com o alemão. Costa, que já está completamente dominado pelo ciúme, puxa Vanda e conta: “o autor do livro sou eu”. (BUARQUE, 2003, p. 112). Volta para casa, pega uma mala e parte, de vez, para Budapeste.

Na Hungria, Kriska reluta em aceitá-lo, mas acaba por oferecer abrigo em sua dispensa e consegue para ele um emprego na Academia Húngara de Letras. Ligar microfones, desmontar equipamentos, Kósta usa a noite para transcrever as fitas das discussões gravadas durante o dia. Kriska corrige esses trabalhos, Kósta se aperfeiçoa e Kriska já o aceita também em sua cama.

Com domínio do idioma, Kósta volta a escrever e descobre que em húngaro, produz em poesia. Volta a ser *ghost writer*, e sua nova obra, *Tercetos Secretos* é assinada pelo poeta Kocsis Ferenc. Kriska declara não gostar da poesia, achou ela “assim-assim”, identificou traços de estrangeirismo. Kósta, desconsolado com a crítica, sai de casa à procura de um hotel. Acaba em um encontro de escritores anônimos e assume, para seus pares, a autoria da poesia. Aproveita a oportunidade para humilhar o Sr..., ex-marido de Kriska, também escritor anônimo. Sobe triunfante, mas no quarto, a Polícia Federal o informa que ele deveria deixar a Hungria.

No Rio de Janeiro, fica dias hospedado no Hotel Plaza. Procura o ex-sócio Álvaro, espia a casa de Vanda. É cercado na rua por dois rapazes que o perseguem e, reconhece em um deles os olhos do filho brasileiro, Joaquinzinho. Volta ao hotel, sente-se perdido. Depois de alguns dias ali, recebe a notícia da embaixada da Hungria: há uma passagem para ele voltar a Budapeste, assim como um visto de permanência. Volta e no aeroporto, a surpresa: o livro, *Budapest*, publicado em nome de Zsozé Kósta. Não, Kósta não havia escrito o livro, mas ninguém acredita e ele é aclamado pela imprensa, pela academia, por Kriska. A vingança do Sr... foi lhe tirar do anonimato, escrever em seu nome e, assim, publicar a obra.

A tentativa anterior de tornar linear a saga de Costa pelo Rio de Janeiro e por Budapeste foi, de fato, apenas uma tentativa. *Budapest* caracteriza-se pela circularidade da trama, absurdamente entrecortada. A história vai e volta e ainda assim, termina de forma coerente e surpreendente.

O romance foi publicado em 2003, por Chico Buarque, com tiragem inicial de 50 mil cópias. (TEIXEIRA, 2003). Em 2004, recebeu o prêmio Jabuti de melhor livro de ficção. (ZAPPA, 2011, p. 399). Ganhou também o IV Prêmio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura, em 2005. Segundo o site do escritor (2015), o livro ficou na lista de mais vendidos por vários meses e logo depois do lançamento, foi traduzido para mais de seis idiomas. Virou filme com direção de Walter Carvalho.

Sobre a obra, Nelson Ascher (2003) constatou que o romance está tão inserido no clima da cidade Budapeste que pode ser comparado a obras de escritores húngaros “como Gyula

Krúdy e Dezsö Kosztolányi.” Beatriz Resende (2003) chegou à conclusão que a maneira de relatar de Buarque se aproxima com a obra de dois grandes escritores argentinos: Cortázar e Borges. Mesma percepção de José Miguel Wisnik (2003) que, ao ler Buarque, lembrou-se do conto "Lejana", de Julio Cortázar. Luiz Chagas (2003) foi remetido à obra de Jorge Luis Borges, Henry James e percebeu também ecos de Phillip Roth e Rubem Fonseca.

Perrone, Ginway e Tartari (2009, p. 227) destacam que a crítica se enamorou de *Budapeste*. Luiz Antônio Giron escreveu na revista *Época*, em 2003, que *Budapeste* era “o terceiro e mais bem elaborado romance de sua carreira como ficcionista”. (GIRON apud ZAPPA, 2011, p. 399). José Saramago (2003) disse que Chico Buarque cruzou “um abismo sobre um arame e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com mestria, a da linguagem, a da construção narrativa, a do simples fazer.” (SARAMAGO, 2003). Completou: “algo novo aconteceu no Brasil com este livro”. Elogios também de Nelson Ascher (2003). Para ele, Chico Buarque é exceção no atual contexto de produção literária, pois tem uma história e sabe contá-la.

Luiz Alfredo Garcia-Roza (2003) ressaltou o fato de *Budapeste* ser uma prosa inteligente, “bem urdida e bem escrita”. O cronista Luis Fernando Veríssimo (2003) apontou a linguagem apurada de *Budapeste*, um livro “literalmente assombrado”.

4.1 A linguagem pós-moderna em *Budapeste*

A linguagem empregada por Chico Buarque na construção de *Budapeste* foi elogiada. Luiz Fernando Veríssimo (2003) ressaltou o estilo, considerado por ele, “falso leve” e a “prosa depurada”. Para Jeová Santana (2003), a linguagem de *Budapeste* se destaca pela precisão nas descrições, pelos retratos das personagens femininas e do Rio de Janeiro e pela ironia. Chico Buarque teria declarado, segundo Mauro Dias (2003), que a linguagem de sua ficção herdou a cadência e o ritmo da música. Para José Miguel Wisnik (2003), a prosa de *Budapeste*, “no exato momento em que termina, transforma-se em poesia”.

Diversas análises podem ser desenvolvidas sobre o romance *Budapeste*. Neste capítulo, observa-se como a pós-modernidade desponta na obra. Entre os recursos usados por Chico Buarque, a linguagem pode ser vista como ferramenta de inserção da pós-modernidade na obra.

4.1.1 Três livros dentro de um: a metalinguagem em *Budapeste*

Um livro que fala de livros, a escritura presente na escritura: é possível analisar

Budapeste como um romance metalinguístico, uma metaficção. O fato de o protagonista José Costa ser um *ghost writer* potencializa essa característica: *O Ginógrafo*, *Tercetos Segredos* e *Budapest* se impõem e se misturam na macroprodução *Budapeste*, de Chico Buarque. O narrador narra e é narrado, suas desventuras se confundem com as ações dos seus clientes; a prosódia é sua, mas também é de outros.

Connor (1992, p. 88) disserta que as particularidades da pós-modernidade não são tão nítidas na literatura como nos demais campos teóricos. Ainda assim, para ele (1992, p. 89), o ideal da pós-modernidade “fincou raízes” na literatura. Connor (1992, p. 106) cita os trabalhos da canadense Linda Hutcheon para debater a metalinguagem como particularidade presente na estética literária pós-moderna. Para Hutcheon (apud CONNOR, 1992, p. 106), a “metaficção historiográfica” é a característica mais presente na literatura pós-moderna. Hutcheon destaca o fato de algumas obras de ficção debaterem sobre a autoria, o ato de escrever e o fato de serem ficção, sem necessariamente recaírem sobre “a mera auto absorção técnica”. (HUTCHEON apud CONNOR, 1992, p. 106). Segundo Connor (1992), Hutcheon lista obras como *Shame*, de Salman Rushdie; *Mumbo Jumbo*, de Ishmael Reed e *The Public Burning*, de Robert Coover como exemplos de produções que se firmaram como metaficções. Ainda segundo Connor (1992, p. 95), esse mesmo paradigma é acompanhado por Hassan, que aponta na época pós-moderna um forte debate dentro da literatura sobre temas como “autoria, público, processos de leitura e a própria crítica” (HASSAN apud CONNOR, 1992, p. 95).

A metalinguagem costuma ser conceituada como a utilização de uma linguagem para descrever, narrar, tratar da própria linguagem. Isso ocorre comumente no cinema, na televisão, na pintura, na fotografia e na própria literatura. Os estudos de Jakobson (2003) trouxeram luz sobre o tema. Segundo o estudioso, a metalinguagem ocorre sempre que “o discurso focaliza o código”, quando, por exemplo, o remetente ou o destinatário da mensagem têm necessidade de verificar “se estão usando o mesmo código” (JAKOBSON, 2003, p. 126). Jakobson cita Carnap para dizer que “para falar sobre qualquer linguagem-objeto, precisamos de uma metalinguagem”. (CARNAP apud JAKOBSON, 2003, p. 126).

A metalinguagem é constante na obra *Budapeste*. Esse aspecto pode ser observado, por exemplo, na busca pela aprendizagem de um novo idioma por José Costa. Jakobson (2003, p. 466) diz que o recurso da metalinguagem é comumente usado na aprendizagem de um idioma. A ousadia que representa mergulhar em uma nova língua é apresentada desde as primeiras linhas de *Budapeste*. “Deveria ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira.” (BUARQUE, 2003, p. 5).

Sabemos que José Costa tem um encanto e uma predisposição natural a aprender novos

idiomas, “se perseverasse poderia aprender o grego, o coreano, até o vasconço”. (BUARQUE, 2003, p. 7). O húngaro é o escolhido da vez, o que torna a tarefa mais difícil, afinal, é a “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita.” (BUARQUE, 2003, p. 6). A dificuldade começa na solidez da língua, na estrutura das palavras, que ele não sabe onde começa e onde termina. Destacar uma palavra da outra é tão difícil quanto “cortar um rio a faca”. (BUARQUE, 2003, p. 8).

A metalinguagem permanece na descrição do aprendizado de José Costa da língua magiar. Primeiro, o encontro com Kriska em uma livraria. Na volta para o hotel, as primeiras palavras, apontadas pela professora.

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

Segundo Jakobson (2003, p. 93), esse tipo de operação metalinguística para extrair significados é um procedimento fidedigno para aprender o que é ou não aceitável no idioma. A procura por aprender o húngaro prossegue e José Costa narra as dificuldades. “Meu empenho em imitá-la resultava quando muito num linguajar feminino, não húngaro.” (BUARQUE, 2003, p. 63)

Ao sentir saudades do Brasil, Costa se reconforta na língua-mãe. Para isso, pega o telefone e põe-se a falar: “falei Pão de Açúcar, falei marimbondo, bagunça, adstringência, Guanabara”. (BUARQUE, 2003, p. 71). A língua vernácula é a língua passional, a língua da saudade e também a língua da discussão. Assim pensou Costa quando quis dar o curso por encerrado. “Mas antes de partir faria um pronunciamento em língua portuguesa, num português brasileiro e muito chulo, com palavras oxítonas terminadas em ão, e com nomes de árvores indígenas e pratos africanos que a apavorassem.” (BUARQUE, 2003, p. 67).

Chico Buarque usa de variados recursos estilísticos para falar do amplo universo que cerceia às Letras. Verbos, substantivos, artigos são usados para narrar uma história sobre um homem fascinado pela língua. “Emprego verbos raros e corrijo pessoas cultas.” (BUARQUE, 2003, p. 6). Como aponta Mauro Dias (2003), trata-se de uma trama “léxica, sintática, semântica”. O que se encontram são jargões comuns ao estudo das Letras que, apresentados como tal, perdem a aridez e se diluem numa trama metalinguística. “Ela discorreria sobre a fluência da narrativa e as qualidades estilísticas do livro.” (BUARQUE, 2003, p. 105).

O momento em que a metalinguagem talvez desponte com mais força ocorre quando Chico Buarque pontua sobre o subjetivo fazer literário. Tal qual o poeta Beneditino, de Olavo Bilac, ao escrever, José Costa também “teima, e lima, e sofre, e sua”. Ao tentar escrever a biografia do alemão, ele reclama que palavras bizarras saltavam à mente e que ele “esfolava os dedos no teclado e no fim da noite jogava o trabalho fora”. (BUARQUE, 2003, p. 30). O protagonista está sempre a refletir sobre o minucioso processo de elaboração de textos. É assim quando escreve poesia em húngaro e se diverte com a feição da “própria escrita”. “As palavras eram as minhas, mas com outro peso.” (BUARQUE, 2003, p. 133). Também é assim quando escreve prosa em português, na autobiografia de Krabbe, e se assusta ao perceber que “a escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras”. (BUARQUE, 2003, p. 39).

José Costa se coloca no lugar de Kaspar Krabbe para narrar a biografia do executivo. “Eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara.” (BUARQUE, 2003, p. 29). Se colocar nesse papel não facilita o fazer literário. “Extasiado perdi todos os pelos, mas esse meu texto estava viciado, patinava, não evoluía” (BUARQUE, 2003, p. 30). Costa sente dificuldade de escrever o livro e repassa para o Krabbe autobiografado essa aflição. Por isso, o alemão buscava Tereza, buscava estudantes, buscava prostitutas para, ao escrever em sua pele, tentar retornar o prazer da escrita. “Foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quartinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final.” (BUARQUE, 2003, p. 40). Essa dificuldade não se limitava ao trabalho com biografias. Ao tentar escrever uma redação em húngaro para um aluno que o contratara, Kósta sente falta de inspiração. Buarque (2003) narra essa escrita que vai e volta, a vontade de escrever que aflige e consome.

Praticado na Transilvânia oriental, o székely é possivelmente o mais rudimentar dos dialetos húngaros. Dos dialetos húngaros, o székely, praticado na Transilvânia oriental, é possivelmente o mais rudimentar. Rudimentar, possivelmente o mais dos dialetos húngaros... Findou a tarde, o clube fechou as portas e eu não avançava na tarefa. Voltei para casa agastado, recusei o jantar e me isolei na despensa, que mantinha como escritório particular; liguei o computador, o aquecedor elétrico, acendi um cigarro. Na Transilvânia oriental... (BUARQUE, 2003, p. 131).

Ao usar desse recurso, *Budapeste* se torna uma obra rica de outras obras, em que livros são escritos dentro do livro e novas produções surgem dentro da produção principal. O fazer literário aparece também no martírio de ler uma obra feita por um dos redatores contratados por

Álvaro. A produção não é sua, mas foi escrita como se fosse. Nesse ponto, a metalinguagem aparece na forma como o narrador descreve os recursos textuais que ele usaria para construir um texto de qualidade. Em vão, já que o redator conseguia copiar até essas artimanhas. “Tentei as palavras mais inesperadas, neologismos, arcaísmos, um puta que pariu sem mais nem menos, metáforas geniais que me ocorriam de improviso, e o que mais conhecesse já se achava ali, impresso em minhas mãos.” (BUARQUE, 2003, p. 24).

4.1.2 *Um amálgama de discursos e gêneros como marca da pós-modernidade*

A mistura de vários discursos dentro de uma mesma construção, muitas vezes com pontuação própria, encontra-se em *Budapeste*. Além disso, Buarque pontua a obra com o uso de vários gêneros textuais, que vão desde o telejornalismo até a canção.

Connor (1992, p. 87) disserta que, na época pós-moderna, uma variedade de instituições ligadas à literatura ajudou a anexar na escrita uma quantidade maior de “meios e práticas discursivos”. (CONNOR, 1992, p. 87). Ele cita McHale ao dizer que a ficção pós-moderna é “um entrelaçamento carnavalesco de estilos, vozes e registros”. (McHALE apud CONNOR, 2003, p. 106).

Em diversos momentos, é possível observar em *Budapeste* o entrelaçamento de discursos na prosa buarqueana. De forma ainda mais contundente que em *Estorvo*, os discursos diretos e indiretos se fundam, assim como o discurso indireto livre e o fluxo de consciência do narrador. Em algumas passagens, não só os discursos, mas as vozes dos personagens se confundem.

Ela estava no residence. Que residence?, falei entre dentes, as três empregadas me olhando. Ela fora transferida para São Paulo, por que São Paulo? Porque o telejornal da noite era gerado em São Paulo, ora, e de segunda a sexta a Vanda ia ao ar em rede nacional. Era um upgrade na carreira, disse ela, tanto assim que em Higienópolis todo mundo a parava na rua, chegava a ser chato. (BUARQUE, 2003, p. 81).

Essa mistura de discursos ocorre também quando o narrador descreve a reação de Vanda ao descobrir que Costa havia comprado duas passagens para Budapeste.

A Vanda queria aprimorar o inglês, assistir aos musicais, além do mais sua irmã gêmea, a Vanessa, estava em Londres, as duas poderiam passear no Soho, jogar tênis, em Budapeste ela não conhecia ninguém, tem loja de departamentos em Budapeste? Não sei, deve ter confeitarias, excelentes museus. Budapeste? Nem pensar! (BUARQUE, 2003, p. 81).

Buarque se abstêm de travessões, aspas ou outros sinais gráficos que apontem um discurso direto. Apenas coloca as falas soltas no texto. Esse recurso não prejudica a clareza da escrita. “Conseguia até trocar algumas palavras com ele: quem é a moça bonita na televisão? Mamãe. Quem é o amor do Joaquinzinho? Mamãe. Quem é que vem passar o Ano-Novo com o papai? Mamãe.” (BUARQUE, 2003, p. 105). Na descrição do momento que Kósta pede um autógrafo ao poeta Ferenc, mais uma vez emerge a mistura de discursos e de vozes. Desta vez, vozes do personagem Kósta e do diretor do documentário sobre o poeta húngaro. “Penetrei a livraria até o fundo, onde esbarrei nuns brutamontes ao redor da mesa. Poeta, gritei, brandindo meu exemplar, não vais me honrar com um autógrafo? Corta!, gritou de volta o diretor do filme.” (BUARQUE, 2003, p. 138).

Pode-se dizer que Buarque também se valeu do uso de diversos gêneros textuais dentro do gênero romance. Connor (1992, p. 173) disserta sobre os estudos de Ulmer, que por sua vez, apontou que a crítica pós-moderna recorreu aos artifícios da arte, no uso de “vários gêneros de colagem e montagem”. Connor (1992, p. 102-103) diz que no caso da poesia, por exemplo, tornou-se comum a incorporação de “formas linguísticas casuais”, como “cartas, diários, conversas, anedotas e notícias de jornal”, em um verdadeiro abraço a “gêneros literários não-poéticos”. (CONNOR, 1992, p. 102-103).

Essa “colagem” de gêneros pode ser visto em vários pontos da trama de Buarque. Em mais de um momento, fragmentos de músicas são inseridos na narrativa, como no trecho em que Vanda pede para Costa apanhar os presentes de Natal para o filho. “Vanda se deitara com o menino e cantava noite feliz, noite feliz, embora faltassem três noites para o Natal.” (BUARQUE, 2003, p. 100). Na festa de réveillon, explosões de cores, brilhos e sons e as marchinhas de carnaval, que teimavam em entrar na cabeça do narrador e na prosa de Chico Buarque. “A Vanda cobria o rosto, chorava, chutei o fotógrafo, passei pelo Álvaro, pelo travesti, passei diante da orquestra: mas que calor ooô ooô...” (BUARQUE, 2003, p. 111). Ou no trecho em que Vanda se estica para cumprimentar Krabbe. “Abanou a cabeça e repetiu: absolutamente admirável. O sol estava quente e queimou a nossa cara...dizia a marchinha.” (BUARQUE, 2003, p. 109).

A notícia, a manchete, a reportagem, gêneros textuais jornalísticos também podem ser encontrados na trama de Chico Buarque. “Moisés desmente propinas no gasoduto, era a manchete; logo abaixo, em letras que eu mal enxergava, havia alguma coisa parecida com: segundo o esbelto porta-voz...” (BUARQUE, 2003, p. 78). Outros gêneros textuais são inseridos na obra, como a dedicatória de Krabbe: “Para Wanda, lembrança do nosso tête-à-tête, encantado, K. K.” (BUARQUE, 2003, p. 80). O ditado da babá: “Bebê que se vê refletido no

espelho fica com a fala empatada”. (BUARQUE, 2003, p. 32). O telefonema de Álvaro. “O.k., cara, se você quiser, eu providencio uma tréplica..., então vamos deixar para lá, tchau tchau... alô! ...” (BUARQUE, 2003, p. 26). Na reta final da trama, o gênero romance é inserido no próprio gênero, em uma composição metalinguística.

Então moveu de leve uma perna sobre a outra, deixando nítido o desenho de suas coxas debaixo da seda. E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia. Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE, 2003, p. 174).

4.1.3 O erudito e o popular no coloquialismo de Budapeste

Connor (1992, p. 91) argumenta que Fiedler enxerga na arte da pós-modernidade sinais de abertura ao popular. Isso é percebido nos romances de Kust Vonnegut e John Barth. (FIEDLER apud CONNOR, 1992, p. 91). Mesma perspectiva de Silverman (2000), que defende na contemporaneidade a linguagem fica mais livre, sem pudores. Esse aspecto pode ser observado em *Budapeste*. O coloquialismo pode ser observado de forma mais corriqueira nos diálogos. “Eu empenhei minha palavra, cara, eu garanti a ele que você não ia fazer asneiras.” (BUARQUE, 2003, p. 88). Nesse contexto, vocábulos como “bebedeira”, “cangote”, “bater o fone”, “idiota”. “porcaria” se integram à trama e reforçam a noção de uma língua muito mais falada do que escrita. Com isso, fica natural ao leitor observar Kriska dizer com indiferença que os *Tercetos Segredos* eram “assim-assim”. (BUARQUE, 2003, p. 140); ou ver Costa dizer que Vanda apresentava o jornal e parecia “uma papagaia”. (BUARQUE, 2003, p. 19). Ou o coloquialismo tão marcante que não está na boca dos personagens e sim do narrador. “Neca, não morreu, jogou o revólver no meu colo, mostrou os dentes de ouro para a lourinha, em seguida ambos me encararam.” (BUARQUE, 2003, p. 53).

Esse coloquialismo também pode aparecer na trama de forma mais enfática, algumas vezes, agressiva. Ao conhecer um campônio húngaro, Kósta se incomoda ao perceber que o indivíduo se esbalda e não para de falar “peito, boceta e cu em dialeto”. (BUARQUE, 2003, p. 132). Quando tem uma relação sexual com Kriska, Kósta preocupa-se com o seu desempenho, com a forma como deve tocá-la e quais palavras ela usará neste momento tão íntimo. “Até receei que naquele segundo ela dissesse: me possui, me faz amor, me come, me fode, me estraçalha, como será que as húngaras dizem essas coisas?” (BUARQUE, 2003, p. 46).

A presença desses coloquialismos não impede que Buarque produza um livro de

linguagem elegante. Pelo contrário, é exatamente o convívio entre o palavrório coloquial e a escrita refinada que podem garantir uma estética literária privilegiada. A rebeldia de Pisti, filho de Kriska, faz rir: é engraçado ver um jovem derramar tantas inconveniências à mesa e ao mesmo tempo usar a expressão “grande senhor”.

Grande senhor comedor de merda. Kriska dava tapas na mesa, não tolerava que o filho falasse merda na hora do jantar. Grande senhor chupador de pica. Eu engolia calado minha porção de frango, meu repolho, a água, o pão, e, contudo para mim eram alegres as noites em que Pisti vinha para casa” (BUARQUE, 2003, p. 115).

4.1.4 O caráter onírico e imaginativo

O protagonista de *Estorvo*, perdido em sua realidade obtusa, muitas vezes parece delirar. Em *Leite Derramado*, Eulálio vagueia entre lembranças, memórias e desejos, enquanto sucumbe a velhice em um leito de hospital. Em *O irmão alemão*, Ciccio deixa a imaginação solta ao conceber como seria o irmão desconhecido, nascido na Alemanha da Segunda Guerra. Em comum nessas três obras de Chico Buarque está a construção de tramas oníricas, em que sonhos, pesadelos, imaginação, memórias, desejos e toda a sorte de devaneio se misturam à realidade. Essa particularidade também pode ser observada em *Budapeste*. Como aponta Saramago (2003), “a sensação de vertigem contínua” se apodera do leitor que, perdido na trama, “em cada momento saberá onde “estava”, mas que eu cada momento não sabe onde “está”. Essa característica, segundo Passos (2013, p. 99), não é exclusiva nos romances de Chico Buarque e se estende também para as canções. “Viver e sonhar interagem nas realizações de Chico Buarque, refletindo um modo de encarar seu universo.” (PASSOS, 2013, p. 118).

Hassan, segundo Connor (1992, p. 92), disserta sobre a literatura “do silêncio” na época pós-moderna. Não se trata apenas de lacunas, de ausências deixadas pelo narrador. Esse tipo de silêncio na literatura abarca sentidos inúmeros, que vão desde o fim da razão e da sanidade na escrita até a ênfase no êxtase, no transe, nos momentos extremos, “na concentração da consciência sobre si mesma”. Visto dessa forma, podemos inferir que o sonho, o delírio, a imaginação fazem parte da construção literária pós-moderna.

Em *Budapeste*, sonho, devaneio, imaginação se revezam na narrativa de Costa. Como aponta Passos (2012, p. 110), em Chico Buarque, o personagem “cai e se levanta noutra sonho e a vida parece se integrar a esse movimento contínuo e circular”. (PASSOS, 2013, p. 110). No romance, Costa descobre que, durante o sono, conversa, estala a língua, enfim, “em meus sonhos eu falava húngaro”, (BUARQUE, 2003, p. 31). Sonho também é a cidade do Rio de

Janeiro, com seus “túneis, viadutos, barracos de papelão”, tudo matéria de sonhos para a disciplinada Kriska. (BUARQUE, 2003, p. 68). Ao final do livro, Costa gosta e deseja sonhar, sonhar e se perder ao observar as águas “cor de chumbo” do Danúbio. No sonho, quer se atirar sobre o parapeito, mas é interrompido por “policiais, bombeiros, para-médicos, transeuntes”, que o agarravam e imploravam que eu ele tivesse fé em Deus. (BUARQUE, 2003, p. 171). Essas ações todas ocorreram em sonho ou se configuram na realidade? Não se sabe, a narrativa permanece obscura e a trama, onírica, não se sabe até que ponto há sonho, até que ponto há realidade.

Em *Budapeste*, Costa se perde em sonhos, mas a realidade pós-moderna é cruel e os pesadelos não deixam de existir. Por isso, depois de uma noite mal dormida, acorda, esfrega os olhos e descobre estar completamente cego. Tentava se concentrar nas palavras de Vanda saídas da TV, mas não podia ignorar o incontestável fato de estar cego. (BUARQUE, 2003, p. 97). Costa logo descobre que a cegueira não passava de um pesadelo.

Costa devaneia, imagina, confabula sobre como vai a vida de Vanda em sua ausência. O recurso da imaginação possui expressividade na obra, pois fortalece a circularidade da narrativa, além de ajudar o leitor a construir uma visão dos outros personagens, segundo Costa. O protagonista imagina, por si e pelos outros. Imagina que o alemão visita Vanda, lhe entrega um exemplar de *O Ginógrafo*, “oferecendo uns poucos trechos para sua apreciação, como se dá a provar um vinho” (BUARQUE, 2003, p. 85). Imagina que Vanda observa Krabbe com os olhos muitos escuros e que ele a possui em um sofá, em formato de “L”. Imagina que Vanda deixou o livro abandonado entre revistas. Simplesmente imagina e depois descobre que Vanda ganhou o livro em uma entrevista feita a Krabbe na TV onde trabalha. Pensa por Vanda, que imagina que ele se aventura mundo afora atrás de “poetisas, dramaturgas, antropólogas que me fizessem perder o juízo e o avião de volta”. (BUARQUE, 2003, p. 31). Ao lembrar como conheceu Vanda, não constrói um texto com verbos no pretérito. Coloca-se na condicional e volta a imaginar como seria se o alemão, como ele, abordasse Vanda na saída de um show e a convidasse para tomar um chope. (BUARQUE, 2003, P. 82). Não importa quando ou em qual contexto: nessa narrativa onírica, o leitor acaba sempre por encontrar um Costa pensativo, concebendo imagens que não são necessariamente reais. Não é de se estranhar que Costa, perguntado sobre a vontade de voltar a Budapeste, tenha respondido a um representante da embaixada da Hungria que ia pensar, que ainda se organizaria, mas a “cabeça já alçava voo, meus pensamentos vinham em versos”. (BUARQUE, 2003, p. 165).

4.1.5 *No limiar entre a literatura e a filosofia: a Budapeste inventada*

Saramago (2003) traz à tona uma particularidade de *Budapeste*: literatura e filosofia aparecem, lado a lado, no romance. Connor (1992, p. 165) cita que, para Jameson, essa é uma das características da pós-modernidade: a diluição entre as fronteiras das áreas de conhecimento. Sociologia, filosofia, literatura, antropologia, agora, caminham juntas e juntas se interpelam e se complementam. Para Saramago (2003), essa filosofia desponta em *Budapeste* a partir de uma “interpelação filosófica” e uma “provocação ontológica”.

Que é, afinal, a realidade? O que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade? Um livro existe, deixara de existir, existirá outra vez. Uma pessoa escreveu, outra assinou, se o livro desapareceu, também desapareceram ambas? E se desapareceram, desapareceram de todo ou em parte? Se algum sobreviveu, sobreviveu neste ou em outro universo? Quem serei eu, se tendo sobrevivido não sou já quem era? (SARAMAGO, 2003).

Giron (2003) também embarca nesse debate, ao defender que “*Budapeste* oferece ao leitor um prato cheio de questões filosóficas embaladas em uma história divertida”. Essa filosofia presente no romance vai além dos questionamentos sobre qual é a realidade ou questões de identidade, alteridade ou morte do autor. Ela aparece também na criação de novos mundos. McHale, segundo Connor (1992, p. 105), diz que na pós-modernidade existe uma “preocupação ontológica”. No sentido mais restrito, para McHale, “o caráter ontológico do romance pós-moderno é revelado em sua preocupação com a criação de mundos autônomos”. (McHALE apud CONNOR, 1992, p. 105). Ou, como aponta o próprio Connor (1992, p. 104), as ficções pós-modernas exacerbam a capacidade literária de criação e sustentação de mundos inexistentes.

Essa questão da criação de novos mundos vem a calhar porque Chico Buarque, ao conceber *Budapeste*, apenas imaginou a capital da Hungria. Conta Nitrini (2008) que, ao escrever o livro, Chico valeu-se das descrições presentes em guias e manuais das cidades Buda e Pest. Ao descrever uma *Budapeste* desconhecida, Chico, na verdade, criou uma nova *Budapeste*, fruto de sua pesquisa, mas, sobretudo, de sua imaginação e seu talento literário. Em uma entrevista publicada no jornal “O Globo” mostra-se que Chico Buarque se valia do bom humor com os amigos para dizer que não precisaria ter ido a *Budapeste* para descrevê-la. Afinal, “o mestre húngaro Sándor Márai conseguiu descrever Canudos sem nunca ter pisado no Brasil”. (BUARQUE, 2003) ¹²³.

¹²³ A declaração consta na reportagem “Essa *Budapeste* não está no mapa...”, publicada em setembro de 2003.

Essa descrição, segundo Jerônimo Teixeira (2003), vai desde a cor do Danúbio até a presunção dos escritores da Academia. Sem conhecer, Chico Buarque inventou uma nova Budapeste, que não está em mapa algum. Nessa cidade inventada, pulsa uma profusão de cores: “Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. O Danúbio, pensei, era o Danúbio mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela.” (BUARQUE, 2003, p. 11). Trecho que é veementemente negado 40 páginas depois, quando Costa descreve que “nascia um dia nebuloso e a cidade era cinzenta; engraçado que eu imaginava Budapeste amarela”. (BUARQUE, 2003, p. 51). Na imaginação de Buarque, essa cidade monocromática muda de cores e fervilha. Ao conferir um mapa de Pest, Costa diz que “pelo montante de setas, cruzeiros, asteriscos, círculos amarelos, triângulos azuis, deduzi que Pest era mais animada que Buda.”. Era mesmo e ali florescia um urbanismo para Costa desconhecido (e para Buarque, somente imaginado). Naquele Pest, conviviam os “principais hotéis e restaurantes, teatros, cinemas, butikues, shopping centers, e numa rua de intenso comércio”. (BUARQUE, 2003, p. 57). Para conhecer os recantos de Buda, o protagonista desanda a caminhar por ruas e becos, cruza muralhas, esquadrinha castelos medievais, para ele, bastava “passear os olhos com calma naquele urbanismo”. (BUARQUE, 2003, p. 56). Buarque inventa uma nova Budapeste, que pode até ser parecida com a original, mas ainda assim única. O narrador, como um espelho do autor, também se diverte a criar mundos. “Inventava cidades históricas, vulcões, dava nome aos grandes rios e seus afluentes, e com sorte pegava no sono.” (BUARQUE, 2003, p. 115).

4.1.6 O pastiche na pós-modernidade

Jameson (1993, p. 27) argumenta que uma das “práticas mais significativas do pós-modernismo atual” é o pastiche. No mundo não há algo que seja inteiramente novo, não existem novidades artísticas ou inovação de estilo. Baseado nesta ideia, Jameson (1993) defende que só resta imitar estilos mortos. Para ele, o sujeito individual desapareceu e com isso, deixou de existir também o estilo individual.

Para Jameson (1993, p. 114), o modernismo era marcado por estilos autênticos. O pós-modernismo, no entanto, tem em sua essência a colagem, a fragmentação, o pastiche. Desta forma, sobre o pastiche, conceitua Jameson.

Assim como a paródia é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta; no entanto, ele é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que

existe algo normal, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico. (JAMESON, 1993, p. 29).

Ou seja, o pastiche trata de imitar, de se influenciar no estilo de determinada obra, autor, gênero ou estilo, seja da literatura, pintura ou música. Sobre *Budapeste*, defende Farias.

O romance de Chico Buarque assume a configuração do pastiche para tematizar a controversa questão da mimese literária e da representação do sujeito no âmbito da ficção contemporânea. Apropria-se do pastiche como forma autobiográfica vazia, responsável no texto pelas metamorfoses das autobiografias apócrifas do escritor-fantasma e através dessa apropriação converte-se ele próprio num pastiche, entendido o termo agora positivamente como recriação romanesca, (re)produção crítica e diferenciada daquela primeira forma, conforme pode-se constatar inclusive pelo exame da capa e contracapa do livro. (FARIAS, 2009, p. 408).

Em *Budapeste*, Costa critica o pastiche presente nas construções textuais de Vanda para a TV. Ele observa que o texto de telejornal, na verdade, só reconstrói informações em um estilo já existente, com a mesma cadência, a mesma entonação, o mesmo formato.

Nova reviravolta no caso das crianças dos olhos furados. Na noite de ontem a governanta do orfanato, que se supunha foragida no Paraguai, compareceu deliberadamente ao distrito policial de Volta Redonda. A narração estava arrastada, a voz sem brilho, com certeza a Vanda tinha gravado aquele texto de manhã bem cedo. (BUARQUE, 2003, p. 13).

O pastiche também pode ser reconhecido em outros momentos do romance. Quanto à autoria, o pastiche está na tentativa de Costa de escrever por outras pessoas. Ao se colocar no papel do alemão e escrever *O Ginógrafo*, por melhor que seja a obra, Costa desenvolveu um pastiche do que poderia ser o livro de Krabbe, se tivesse sido escrito, de fato, pela pena do alemão. O mesmo ocorre ao escrever os *Tercetos Secretos* de Ferenc e quando o Sr... escreve *Budapest*. Neste caso, o Sr... realiza um pastiche tão bem feito da biografia do *ghost writer* que, ao final da trama, José Costa assume que começou a acreditar que aquela era a verdadeira história dele. O pastiche também está no momento em que Álvaro contrata jovens tão parecidos com José Costa, com roupas, penteados, óculos e até cigarros iguais. Esses garotos são treinados a escreverem obras para outras pessoas. Não à maneira do cliente, mas sim à maneira que Costa escreveria por esses clientes. Produzem, dessa forma, pastiches.

4.1.7 O romance pós-moderno e a polifonia

A polifonia também desponta como uma das particularidades que integram o amplo

escopo dos estudos da pós-modernidade. De forma geral, é possível entender a polifonia como a existências de diversas vozes inseridas em um só enunciado. Mikhail Bakhtin [1934-1935], na obra *Questões de Literatura e de Estética* (1998) defende que um mundo plurilinguístico se fortalece no momento atual. Segundo Bakhtin (1998, p. 85), a prosa fragmenta internamente a linguagem. Nesse estilhaçamento, abre-se espaço para a diversidade e propagação de diferentes vozes individuais. Quando há uma colagem de vozes e estilos, há também a dinamização da estrutura interna da prosa. (BAKHTIN, 1998).

Gomes (2000, p. 66) defende que a cidade, como ambiente onde floresce a pós-modernidade, caracteriza-se pela multiplicidade de vozes. A obra de Chico analisada neste capítulo é polifônica, segundo Laudicéia Paulo (2007, p. 43). Ela explica que a voz de José Costa não pertence somente a ele, pertence também a Vanda e a Kriska, narradas por ele. É a voz dele e de outros textos e autores. Ao ler o trecho em que Costa escreve a autobiografia do alemão, o leitor tem acesso a duas vozes: a do eu-lírico do alemão e do próprio Costa, escritor. A polifonia também aparece em outros trechos do romance. Ao descer do quarto do hotel, Costa ficou atordoado com as diferentes vozes, em vários idiomas, que reclamavam do terrorismo e da companhia aérea. (BUARQUE, 2003, p. 9). Em casa, a secretária eletrônica pisca com a polifonia de discursos dos outros personagens. “Vandinha, sou eu, Vanessa, as bolas fosforescentes...Zé, é o Álvaro, cara, o alemão está... Vanda, aqui quem fala é o Jerônimo, pode me chamar no mezanino. Vandinha, é a Vanessa, eu pensei que as bolas...Zé, Álvaro, é meio-dia cara, você...” (BUARQUE, 2003, p. 13). Vozes que alardeiam e se misturam no caldeirão pós-moderno.

As pessoas cruzando pelas minhas costas: você viu a cara dele, o escroto ainda fica pálido...ela afastou a calcinha e aí veio aquele furúnculo...só equipamento de primeiro mundo, cheio de frisas...depois iam falar que era para um crioulo...aí eu disse para ele que estava menstruada...mas ia dar uma grana considerável...o vice-presidente me contou por telefone...para mim de repente é isso mesmo... (BUARQUE, 2003, p. 13).

4.1.8 A palavra, protagonista de Budapeste

Como foi apontado, em *Budapeste*, escritura, discursos, estética literária e ferramentas linguísticas embasam a construção de um romance com características que podem ser analisadas sob a ótica da pós-modernidade. Nesse contexto, José Costa/Zsoze Kósta são considerados protagonistas da trama, cercados por personagens como Vanda, Kriska e Álvaro. Numa outra interpretação, mais que Costa/Kósta, a maior protagonista da trama é a palavra. Como aponta o escritor Luiz Fernando Veríssimo (2003) em uma crítica no jornal *O Globo*

sobre *Budapeste*, José Costa dispensa o oxigênio e “vive de palavras”. Beatriz Resende (2003) segue essa premissa e diz que Costa não só vive de palavras, ele também “é movido pelas palavras, perseguido pelas palavras e que pelas palavras se desdobra nele mesmo e em seu duplo”.

José Costa é um apaixonado pelas letras. Declara que, na juventude, escolheria não ver o mar, o pôr-do-sol e as montanhas em troca do direito de enxergar “letras negras sobre fundo branco” (BUARQUE, 2003, p. 9). Escrevia, reescrevia, destilava as palavras no papel com afinco e reconhecia que não sobravam bons versos para dizer para Vanda (BUARQUE, 2003, p. 106). Para José Costa, a escrita era ferramenta de conquista, se deleitava ao ver a esposa correr os olhos sobre o texto dele, “ansiava pelo instante em que a Vanda sucumbiria às minhas palavras”. (BUARQUE, 2003, p. 87). Com mesma ansiedade, observou uma jovem que lia *O Ginógrafo* na praia e “virava as folhas com sofreguidão, para não perder o fio da aventura, ou a cadência das minhas frases”. (BUARQUE, 2003, p. 95). A relação de José Costa com a palavra pode ser considerada íntima, amorosa e essa relação se espelha nas personagens que convivem com o *ghost writer*. O sucesso no tratamento com as palavras reconquista Kriska. “Ao terminar a leitura, abaixou o rosto e disse: feddhetelen, ou seja, irrepreensível. Disse a palavra com um tremor na voz, e percebi que seus olhos marejavam. Percebi que Kriska tornara a me querer bem.” (BUARQUE, 2003, p. 127). Se não há interesse amoroso, as melhores palavras são deixadas de lado para darem lugar a uma mera comunicação, sem poesia ou refinamento. “Diante dela nem tinha mais vontade de me manifestar, e quando o fazia, era para falar bobagens, lugares-comuns, frases desenxabidas, com erros de sintaxe, cacófatos.” (BUARQUE, 2003, p. 106).

Se para o escritor anônimo as palavras tem tamanho encantamento, é natural que José Costa sinta ciúmes de suas letras. Uma ação antagônica, afinal, ao se tratar de um *ghost writer* o que se espera é, no mínimo, desapego. Não era exatamente assim que José Costa se portava e por isso a chateação ao ver que as palavras de *O Ginógrafo* deixavam de ser dele assim que eram escritas. “Imaginava que elas me abandonavam como o alemão perdia pelos.” (BUARQUE, 2003, p. 41). São dessas palavras que ele sente ciúme depois de perceber que Vanda se maravilhou com o livro de Krabbe, “absolutamente admirável”. Com medo daquelas palavras a conquistarem, não para ele, mas para o cliente alemão é que ele revela que o livro, na verdade, foi escrito por ele.

A palavra atrai o carinho e conquista mulheres, mas Costa sabe bem o poder destrutivo, atroz que a palavra pode ter.

Com uma só palavra Kriska me cobriria de vergonha, me aleijaria, me faria andar torto de arrependimento pelo resto da vida. A palavra estava ali nos seus lábios vacilantes, devia ser uma palavra que ela nunca se atrevera a pronunciar. Devia ser uma palavra arcaica, derivada da voz de alguma ave noturna, uma palavra caída em desuso de tão atroz. Devia ser a única palavra que eu não conhecia, em todo o vocabulário magiar, devia ser uma palavra estupenda. Então não me contive e supliquei: fala! Kriska não falou. Expirou todo o ar que tinha, balançou a cabeça, voltou para a cama, se cobriu, se virou para o lado e apagou a luz. (BUARQUE, 2003, p. 151).

Esse mesmo verbo que maltrata também é capaz de segregar. José Costa reclama que, mesmo depois de todo o esforço empreendido para aprender o húngaro, o sotaque o persegue e o marca como diferentes dos demais. “Para algum imigrante, o sotaque pode ser uma desforra, um modo de maltratar a língua que o constrange.” (BUARQUE, 2003, p. 128). Se o trato com a palavra não agrada os demais, o interlocutor será humilhado, abandonado. Era assim com Kocsis que via pessoas exigentes e jovens abandonarem o recital de poesia. (BUARQUE, 2003, p. 135).

José Costa se resigna, no entanto. Sabe que não consegue viver sem as letras, as frases, a união de orações com coerência. Ao deixar Budapeste, Kriska, o Danúbio e as broas de abóbora, é tomado por uma imensa nostalgia e se ressentido de ter que abandonar a palavra húngara, que ele tanto preza. “Para esquecer aquelas palavras, talvez fosse necessário esquecer a própria língua em que foram ditas, como nos mudamos da casa que nos lembra um morto.” (BUARQUE, 2003, p. 120). A vida, por fim, sempre prossegue. É preciso superar o passado e acolher o que está por vir. Outras palavras virão.

Guanabara, murmurei, goiabada, Pão de Açúcar. Falei arrivederci, falei alemão no meio da rua, até do turco relembrei umas palavras. Eu bicava palavras aqui e ali de línguas que conhecera, um pouco assim como um recém-solteiro sai a visitar antigas namoradas. Ao chofer de táxi me dirigi em inglês, deixando que me tomasse por forasteiro incauto, que desse voltas e voltas a caminho da rua Tóth. (BUARQUE, 2002, p. 147)

4.1.9 A linguagem em Budapeste: outras características

Outros aspectos podem ser analisados no âmbito da linguagem do romance *Budapeste*. Um deles é a pontuação. Chico Buarque desenvolve uma pontuação peculiar. Há, por exemplo, a questão da inserção de diversos discursos em um só enunciado, como já citado aqui. Ao fazer isso, Chico Buarque deixa de lado sinais gráficos como as aspas e os travessões para dar espaço às numerosas vírgulas. Mesmo com esse recurso, em nenhum momento, o leitor deixa de entender o que é comunicado pelo narrador. Isso pode ser observado no trecho em que Costa

conversa com o alemão. “Senti-lo assim acuado me insuflou, me deu vontade de ser rude: preciso te ver já. E ele: esse telefonema é alguma ameaça? Estou te esperando na minha casa, falei, e para arrematar: você deve saber onde eu moro.” (BUARQUE, 2003, p. 84).

Em outros momentos da obra, independente da presença do discurso de outros personagens, as vírgulas se multiplicam. São usadas em descrições aceleradas de ações, que dão dinamismo ao texto. “Apaguei a tevê, no Rio eram sete da noite, boa hora para telefonar para casa; atendeu a secretária eletrônica, não deixei recado, nem fazia sentido dizer: oi, querida, sou eu, estou em Budapeste, deu bode no avião, um beijo.” (BUARQUE, 2003, p. 6). Outro recurso utilizado é o uso de sucessivas orações iniciadas com o conectivo “E” em um polissíndeto¹²⁴, que também contribui para manter o caráter fluido da descrição dos momentos narrativos.

E a garrafa de vinho Tokaj que levávamos para beber no seu divã, ouvindo operetas húngaras. E a balada lancinante da filha do Barba-Azul que ela me ensinou, e que eu cantava a capella com impostação de barítono húngaro, levando-a às lágrimas. E Kriska nua, me estendendo os braços e pedindo que a castigasse, depois Kriska desacordada, atravessada na cama, no lençol de seda preta que lhe dei, contorcido sob o corpo fulgurante, o carimbo dos meus dentes no seu ombro. E Kriska ressonando e eu a sacudi-la, a implorar que falasse mais alguma coisa, que coisa? Qualquer coisa. Qualquer coisa, como? Como contar até dez. kettő... három... négy... a despeito de toda a boa vontade ela não chegava a cinco, tinha o sono fácil e pesado. (BUARQUE, 2003, p. 69).

Essa pontuação ajuda na constituição de descrições aceleradas, em que a vida de Costa é narrada como em um diário. “Desliguei a tevê, liguei a tevê, aumentei o som, tornei a cortá-lo, apaguei e acendi o abajur, solicitei travesseiros, sanduíches, e ao ver no telejornal das três a apresentadora húngara abrindo e fechando a boca, me lembrei da Vanda” (BUARQUE, 2003, p. 56).

Outra característica do romance é a influência da linguagem cinematográfica. Bacchini (2013 p. 178) defende que José Costa olha a realidade com as lentes de uma câmera.

É interessante observar que em *Budapeste* (2003) José Costa arquiva as próprias recordações com base de um mecanismo de memória análogo. No início do romance, o *ghost-writer* comprara a sua primeira passagem pela capital magiar com um “fotograma que trepidasse na fita da memória” e mais tarde, falando do Rio de Janeiro, diz ter conservado “uma lembrança fotográfica”. Essa percepção tipicamente pós-moderna aparece, todavia, já

124 Trata-se de uma figura de linguagem que consiste na repetição de conjunções ou preposições, por escolha estilística e não por necessidade gramatical.

determinante no protagonista de *Benjamim* (1995), o ex-modelo fotográfico que imagina estar sendo constantemente filmado e expiado por uma câmera invisível. (BACCHINI, 2013 p. 178).

Esse aspecto pode ser observado na descrição feita por Costa do momento em que ele conhece um campônio húngaro. Eles discutem sobre a pronúncia de uma palavra até que são interrompidos por um homem, que diz que ambos estão certos, mas cada um fala segundo seu sotaque. Ao descrever os fatos que sucedem a esse desentendimento, José Costa projeta para o texto imagens de um dia de convivência. Como em um filme, expõe as imagens para o espectador, ou melhor, para o leitor que acompanha a trama.

Acabei confraternizando com o campônio; levei-o a um café da praça Czibor, ofereci-lhe quatro ou cinco aguardentes e peguei algumas manhas da sua língua. Depois andamos por ruas de Pest que ele não conhecia, jogamos boliche, comemos salsichas, no sex shop ele se esbaldou, saiu falando peito, boceta e cu em dialeto. Seguimos para um shopping center, insisti para que subisse na escada rolante, entramos em várias butikues, ele comprou óculos escuros, ganhou de brinde um boné inglês, tomamos cerveja no terraço panorâmico, mas aí me enjoei do jeito dele. (BUARQUE, 2003, p. 132).

Chico Buarque em *Budapeste* utiliza como recurso a exploração dos sentidos na narrativa. José Costa descreve o que ouve, o que enxerga e o que toca, possibilitando uma experiência sensorial aos leitores, que se colocam no lugar do narrador. Não se trata do emprego de sinestesia e sim, da descrição recorrente de cores, brilhos, barulhos e texturas. Por isso, desconstrói a visão de um Danúbio “azul”, como na valsa de Johann Strauss II. O Danúbio muda de cor conforme muda a vida e o humor de Costa. Por isso, o espanto ao observar, nas primeiras páginas do livro, que ao olhar para a cidade que sobrevoava, via um rio, “era o Danúbio mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela, os telhados, o asfalto, os parques, engraçado isso, uma cidade amarela”. (BUARQUE, 2003, p. 11). O Danúbio só é azul na valsa e no mapa, onde as ruas brancas repousam em um fundo bege, “os jardins em matizes de verde e o Danúbio azul”. (BUARQUE, 2003, p. 55). Ao sair do hotel e ver de perto o rio que corta a cidade, Costa observa as águas do “Danúbio, verde-musgo e bem mais largo do que aparentava no mapa”. (BUARQUE, 2003, p. 58). Caminhando pela cidade, olha mais uma vez para aquelas águas e fita um Danúbio agora “negro, silencioso”. (BUARQUE, 2003, p. 70).

Não só o Danúbio é um rio furta-cor, que muda suas cores com o passar da história. Vanda também é assim e ao entristecer, vê-se que os olhos dela perdem o brilho, a pele fica acinzentada e uma sombra a encobre. (BUARQUE, 2003, p. 85). Na festa de réveillon, Costa se assusta ao ver a profusão de trajes mais cintilantes do que claros, as luzes que espocam, dos flashes das câmeras, dos fogos de artifício. (BUARQUE, 2003, p. 108). É dessa forma que

Costa encara Vanda pela última vez. “Olhos bem abertos e o rosto iluminado pelos fogos de artifício: ouro, prata, azul, verde e rosa.” (BUARQUE, 2003, p. 112).

Há cores e brilhos e há também superfícies, texturas, lisuras. O tato é exposto por José Costa, que imagina o prazer de tocar certas coisas. Imagina isso ao observar a toalha que envolve o corpo de Vanda, imagina isso ao ver o formato do corpo nu de Kriska sob o lençol. É esse corpo que, para ele, parece irreal, “um corpo perfeito demais, sua superfície lisa demais, a misteriosa textura”. (BUARQUE, 2003, p. 70). É pelo tato também que o alemão da imaginação de Costa localiza cada intermitência de *O Ginógrafo*. Pela ponta dos dedos situa parágrafos, frases, vírgulas. (BUARQUE, 2003, p. 87).

Menos sutil que a textura da pele clara de Kriska são os sons de *Budapeste*. Nos corredores do hotel de Costa há tumulto, pancadaria, gritaria, passos incômodos e portas fechadas com brutalidade. No encontro com os ciganos romenos, Costa atira a arma na parede e aguarda o pipoco da bala. O que se escuta, no entanto, é o ribombar dos sinos, “puseram-se a badalar todos os sinos de Budapeste”. (BUARQUE, 2003, p. 55). Ao assistir filmes de ação ao lado do filho criança, o barulho de “pneus cantando, freadas bruscas, cavalos-de-pau, tiros para o alto, que deixavam o menino agitado”. (BUARQUE, 2003, p. 77). José Costa, no entanto, está acostumado com essa balbúrdia e não se incomoda. No hotel do Rio de Janeiro, a campainha do telefone toca sem parar. “O som que ainda agora me irritava foi me apaziguando, e no seu embalo adormeci, como deve adormecer quem mora pegado a uma estrada de ferro.” (BUARQUE, 2003, p. 162). Fato que se repete em outro hotel, onde conta o narrador que “ao ouvir os sinos da manhã, as portas batendo, bandejas tombando, vidros se espatifando e camareiras discutindo no corredor, peguei no sono”. (BUARQUE, 2003, p. 62).

Os barulhos são tantos e tão constantes que Chico Buarque se valeu de onomatopeias em seu escrito. Talvez porque não exista recurso melhor para descrever as memórias barulhentas de Costa. Ao ver o cigano romano levando o revólver à cabeça na roleta russa, os dedos que pressionavam a dobradiça, chega a ouvir “ranger a mola do gatilho, e clique”. (BUARQUE, 2003, p. 53). Clique, o barulho da arma sendo usada, mas não saiu tiro algum.

Ou o momento de trocar a fita, quando eu era obrigado a emitir uns sons incidentais, fazia nham nham nham, nhom nhom nhom, e mesmo assim às vezes ouvia gemidos no quarto. E se me excedesse nesses meus sons, eles no quarto caíam às gargalhadas; Kriska até hoje pensa que nham nham nhom nhom é a língua falada na América do Sul. (BUARQUE, 2003, p. 116).

Aspecto comum da estética literária pós-moderna, segundo Connor (1992, p. 95), a ironia também está presente em *Budapeste*. A ironia, neste caso, é sutil e busca expor as

afetações dos personagens. Como no trecho em que um dos escritores anônimos, no encontro, propõe a divulgação de uma carta aberta. A proposta “foi de pronto rechaçada; afinal, jornal algum publicaria um abaixo-assinado de escritores que nunca se assinam”. (BUARQUE, 2003, p. 22). A ironia está presente de duas formas distintas. Uma, a ironia de saber que esses escritores, que prezam pelo anonimato, pretendem publicar uma carta aberta. A segunda está no fato dos jornais diariamente publicarem textos desses homens enquanto anônimos, mas, naquela situação, negarem a divulgação de tais letras. Em outro momento, Ferenc é irônico e declara lastimar que seus *Tercetos Secretos* não fossem fruto da mente de Zsoze Kósta. (BUARQUE, 2003, p. 170). Irônico, pois os *Tercetos* foram escritos exatamente por Kósta. Irônico mais uma vez porque *Budapest*, tão elogiado, não foi escrito por Kósta.

4.2 José Costa x Zsozé Kósta: máscaras em *Budapest*

Das diversas peculiaridades que enriquecem o romance *Budapest*, a questão identitária desponta como uma das mais significativas na leitura da trama. A fragmentação da identidade é um objeto de estudo recorrente na pós-modernidade. Connor (1992, p. 107) aponta que o texto literário na pós-modernidade – “de Borges a Beckett e a Rushdie” – são objetos de análise da falta de uma identidade fixa.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (1992) debate o significado de identidade, ainda hoje muito discutido. Esse conceito, diz ele, ainda é “muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova”. (HALL, 1992). Se o debate sobre o conceito ainda é complexo, naturalmente, é difícil formular conclusões decisivas sobre o assunto. Hall (1992), ainda assim, estabeleceu um amplo estudo sobre o surgimento e as mudanças da identidade no decorrer dos anos.

Para Hall (1992), no Iluminismo, o sujeito era unificado, com identidade coesa. O sujeito sociológico, por sua vez, conseguia reconhecer a complexidade existente na formação da identidade. Para esse sujeito, a identidade era constituída pela interação do eu com o outro. (HALL, 1992, p. 11). Assim, a cultura, a sociedade e as noções morais se revelavam influenciadores na formação da identidade.

Na pós-modernidade, as identidades se tornaram fragmentadas, estilhaçadas. As referências que davam ancoragem aos sujeitos deixaram de existir, o que fez surgir uma série de “descentramentos” (HALL, 1992). Segundo Hall (1992, p. 34), o primeiro descentramento se deu com o surgimento de uma nova ótica sobre o marxismo. Marx dizia que os “homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhe são dadas”. (MARX apud HALL, 1992).

Compreender essa visão de Marx fez com que os sujeitos percebessem que não bastava apenas escrever a história, era preciso depender das condições impostas por outros.

A descoberta do inconsciente por Freud foi responsável pelo segundo descentramento. Junto ao debate sobre o inconsciente, Freud traz à tona também temas como sexualidade, relação com os pais, amores e ódios. A percepção de que a personalidade e a sexualidade são formadas por processos psíquicos colocou abaixo o ideal lógico, racional e iluminista. (HALL, 1992, p. 36). O terceiro descentramento, segundo Hall (1992), ocorreu devido aos estudos linguísticos de Ferdinand Saussure. O linguista dissertou que utilizamos a língua para produzir significados, mas só conseguimos isso por causa de regras e estruturas estabelecidas. Com isso, nenhuma afirmação feita é, de fato, autoral. (HALL, 1992, p. 40).

Nos estudos de Foucault sobre a disciplina, a vigilância e a ordem repousa o quarto descentramento. (HALL, 1992, p. 43). Os questionamentos feitos pelo movimento feminista e seus impactos são responsáveis pelo quinto descentramento, de acordo com Hall (1992). O feminismo questionou as identidades vigentes e ajudou a deixar mais complexo o processo de autoidentificação.

Com isso, a pós-modernidade ficou marcada pela fragmentação da identidade do sujeito. “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno.” (HALL, 1992, p. 7). O indivíduo, que antes possuía uma identidade fixa, passou a ter não uma, mas várias identidades. (HALL, 1992). A identidade tornou-se uma “celebração móvel” (HALL, 1992).

Hall (1992) defende ainda que os sujeitos costumam imaginar uma confortável biografia que sirva para ancorar suas identidades instáveis. Essa sensação de história pessoal, identidade única e coesa desde o nascimento é falsa. A mobilidade impera também na identidade e por isso, o indivíduo pós-moderno veste identidades como se fossem máscaras.

Outro aspecto tratado por Hall (1992, p. 47) é o fim das identidades nacionais. Segundo o estudioso, a nacionalidade constitui uma das principais formadoras da identidade cultural. Todo o homem nasce sob o poder de uma nacionalidade, seja ela qual for. Sou inglês, sou alemão, sou norte-americano: eis momentos em que a nacionalidade determina a identidade. “Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los.” (HALL, 1992, p. 59).

O que Hall (1992) questiona é se essas identidades nacionais têm motivos para serem unificadas. Para ele, o conceito de uma única identidade nacional é superficial. Primeiro porque as identidades nacionais não são imutáveis. Elas são “formadas e transformadas” com o decorrer dos anos. Segundo porque a formação histórica dos países se deve a um longo e

violento processo de unificação de culturas distintas. Naturalmente, qualquer nação possui grupos étnicos, religiosos e sociais muito diferentes entre si. Além disso, a colonização impôs a hegemonia cultural dos países imperialistas. (HALL, 1992, p. 59-60). As identidades nacionais, portanto, funcionam mais como um discurso. “Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”” (HALL, 1992, p. 51). Com isso, para Hall (1992), as identidades nacionais estão se desintegrando no mundo globalizado, “mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar”. (HALL, 1992, p. 69).

Após esse breve apanhado sobre a identidade segundo os estudos de Hall, é possível debater como a identidade fragmentada desponta em *Budapeste*, de Chico Buarque. Como indica Castello (2009, p. 81), o livro de Chico Buarque tem como principal temática a formação da identidade, “erguida sobre ilusões, sobre fantasias, sobre faíscas imaginárias”.

Em diversos momentos no romance, é possível observar a questão identitária. Como aponta Farias (2009, p. 392), a existência de um *ghost writer* possibilita a discussão sobre as identidades autorais e culturais. José Costa trabalha com obras que são publicadas por outras pessoas. Para isso, é preciso vestir e despir máscaras, trocar identidades e se colocar no lugar do outro para produzir uma literatura que não é sua. Além da profissão exercida pelo protagonista, o enredo do romance também contribui para trazer à tona a questão da identidade. No Brasil, José Costa vive no Rio de Janeiro, trabalha em uma agência cultural, é casado com a jornalista Vanda, tem um filho, o Joaquinzinho. A partir do momento que ele cruza o mundo e se estabelece na Hungria, sua identidade se fragmenta. Em Budapeste, José Costa se torna Zsoze Kósta: imigrante, faz trabalhos braçais na Academia de Letras, vive com a professora Kriska e o enteado Pisti. Come macarrão à bolonhesa e não sopa de ervilha. É iniciante numa língua estranha e não o *ghost writer* que domina o português. No final da trama, a identidade de Costa se fragmenta outra vez e ele se torna Kósta, escritor reconhecido, casado com Kriska, pai de outra criança, famoso, reconhecido.

Costa é brasileiro sim, gosta de falar Guanabara e Pão de açúcar, gosta de vagar pela orla da praia e não renega a língua-mãe. Com a facilidade de trânsito, no entanto, Costa se apaixonou pela Hungria: a pizza crua, o vinho, as águas do Danúbio, a complexidade do idioma magiar. Adapta-se à cidade, transita com tranquilidade entre a Buda e a Pest. É um cidadão do mundo e não um brasileiro deslocado. A identidade nacional é mutável e superficial. Ela, como apontado anteriormente, se estilhaça e dá espaço a novas identidades. Por isso, o personagem se orgulha ao ser respeitado pelo seu húngaro fluente. Ele quer vestir uma nova identidade e para isso, não se apega à frágil identidade nacional brasileira. Como indica Farias (2009, p.

403), a questão de identidade em *Budapeste* desponta com força na condição de Costa de imigrante, estrangeiro na Hungria. A língua “diabólica” conquista o escritor anônimo, que abre mão de sua identidade nacional pelo prazer de assumir uma nova máscara.

Ainda no Brasil, a fragmentação da identidade pode ser analisada no momento em que o narrador descreve o processo produtivo literário. Ao escrever *O Ginógrafo*, ele se coloca no lugar de um personagem completamente diferente dele: um executivo alemão que se radicou no Rio de Janeiro, fundou uma ONG e perdeu todos os pelos do corpo. “Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa.” (BUARQUE, 2003, p. 38). O uso da expressão “eu era um jovem” pelo narrador deixa claro que, ao escrever, Costa troca de identidade e assume a máscara que pertence ao cliente. “Eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara.” (BUARQUE, 2003, p. 29). Costa se esforça para entender a cabeça do alemão, vestir sua identidade e assim, escrever como ele. “Após três meses embatucado, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos.” (BUARQUE, 2003, p. 38). Pronto, a máscara está posta e a obra será escrita.

A produção literária fez com que Costa vestisse diversas máscaras. No final do livro, no entanto, o jogo identitário ganha novos contornos. É possível inferir, segundo a fala do narrador, que o Sr... escreveu a autobiografia de Kósta e a publicou. Assinou como se fosse Kósta fosse o escritor da obra e com isso, fez com que o protagonista deixasse de lado o anonimato e vestisse a máscara de escritor. Com isso, o fragmento da identidade de Kósta, que o colocava como escritor anônimo é trocado por outro fragmento, o de escritor laureado. As máscaras são trocadas novamente. “Abri o livro e comecei: Devia ser proibido debochar de quem se aventura... Devagar, Kósta, mais devagar, e as primeiras páginas foram duras de vencer.” (BUARQUE, 2003, p. 172).

Não apenas Costa apresenta identidade fragmentada. Em alguns momentos, Vanda também revela novas identidades. Na imaginação do narrador, diante do alemão, ela toma nova postura e troca de identidade. “Seus olhos perderam o brilho, sua pele se acinzentou, uma sombra encobriu-a por inteiro; na luz do terraço apareceu outra mulher, parelha àquela como dama do mesmo baralho, porém de naipe superior.” (BUARQUE, 2003, p. 85). Vanda trabalha como jornalista, mas tem em sua essência uma atriz. Por isso, troca de identidade com facilidade, com leveza, por diversão. Quando é levada ao sarau de poesia húngara, mesmo sendo mentira, diz conhecer Kocsis Ferenc e seus *Tercetos secretos*. Diz ter lido sobre eles em um suplemento literário, “acrescentou que o livro de Kocsis fora muito premiado, lançado num catatau de países, traduzido até em chinês, e era um deleite ouvi-la assim falando à toa”. (BUARQUE, 2003, p.

34). Vanda quer vestir assim a máscara de quem entende de literatura e Costa dá corda, deixa que ela se entregue a essa nova máscara. Ao ver pelo espelho Costa chegar, ela, mais uma vez, brinca de trocar de identidade, e entra em cena na brincadeira da fragmentação.

Ergueu a cara vermelha, me viu pelo espelho e vacilou: você entrou pelo terraço? Não, roubei a chave. Você é louco, meu marido pode chegar a qualquer momento! Seu marido está em Istambul. Não pode ser, estou esperando ele desde ontem! O avião dele caiu. Oh! Dei um passo à frente e me encostei nela, que descalça nem passava do meu queixo, e durante um bom tempo nos fitamos pelo espelho, eu apertando seus quadris como ela gosta. (BUARQUE, 2003, p. 27)

Nos sujeitos da pós-modernidade, as identidades vêm e vão, são trocadas e recolocadas segundo a necessidade. Álvaro, sócio da agencia de produção cultural, busca formas de aumentar a produção de textos. Nessa busca, encontra rapazes que são cópias de Costa. Agem como Costa, se vestem como Costa, tudo pela necessidade de escrever como Costa. “Me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse” (BUARQUE, 2003, p. 25). Todos eles, com naturalidade, vestem a identidade de Costa para escrever como ele. É cômodo e sensato, naquela circunstância, assumir essa nova identidade. “O Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros.” (BUARQUE, 2003, p. 23). Assim, os rapazes se apresentavam como mais uma alegoria do indivíduo pós-moderno e se tornavam “Costas”, “da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo”. (BUARQUE, 2003, p. 23).

O debate sobre as identidades aparece em outros momentos da narrativa. Com uma profusão de identidades líquidas, numa tentativa de facilitar a identificação das pessoas, Costa apela para os estereótipos. “Atravessei grupos de gays, de americanos, de políticos.” (BUARQUE, 2003, p. 111). O ex-marido de Kriska é uma incógnita. Não se sabe bem quem ele é, o que faz, como foi a vida com a personagem antes da história se suceder. Sua identidade é um enigma e por isso ele é chamado por Kósta de “esquivo Sr...”. (BUARQUE, 2003, p. 130).

A identidade também desponta na obra no mote do reconhecimento. Ora, com as identidades fragmentadas, muitas vezes se torna difícil reconhecer quem é aquele que se apresenta. Alguns se tornam irreconhecíveis. Talvez por isso Costa tenha estranhado ao ver, no aeroporto “a cara risonha de PISTI, PISTI que nunca sorria”. Viu também uma mulher com uma filmadora que “parecia Kriska, mas não era, era, não era, era, mas estava diferente”. (BUARQUE, 2003, p. 167). O mesmo havia ocorrido alguns dias antes, quando Costa ainda estava no Rio de Janeiro. Ao fugir de uma dupla de tatuados que o persegue, antes de ser surrado

na rua, ao olhar nos olhos do algoz, reconheceu algo estranho, “eram olhos femininos, muito negros, eu conhecia aqueles olhos, Joaquinzinho”. (BUARQUE, 2003, p. 157). Por outro lado, alguns têm um rosto, um quê na identidade tão comum, que são reconhecidos por todos. “É que comigo as pessoas sempre puxam assunto, julgando conhecer de algum lugar este meu rosto corriqueiro” (BUARQUE, 2003, p. 102).

4.3 A fragmentação em um duplo

Não é apenas a identidade dos personagens que se fragmenta na trama. A obra toda é de certa forma estilizada, fragmentada, dividida em duas metades espelhadas. José Miguel Wisnik (2003) ressalta que “Budapeste é um romance do duplo”. Segundo Wisnik, a questão do duplo é recorrente na literatura ocidental e já despontou nas obras de Borges e Henry James. Para ele, Chico Buarque ergueu uma tecelagem sobre “o escritor e seu duplo, sobra a fama e o anonimato, sobre a identidade e a impostura, sobre o quem-é-quem e ninguém”. (WISNIK, 2003).

Farias (2009, p. 392) defende que José Costa “é a própria figura emblemática desta outridade”. Ele não engrena em um mero fingimento ficcional, em que dissimula ser ele mesmo para melhor se psicografar. Costa faz isso, mas também faz diferente e “simula a simulação”, quando no papel de *ghost writer* redige o texto alheio. (FARIAS, 2009, p. 393). Para Farias (2009), com isso, Chico Buarque desvincula qualquer noção de identidade indivisível no protagonista.

O duplo pode ser observado em vários momentos de *Budapeste*. Primeiro no protagonista: no Brasil, ele é José Costa, em Budapeste, Zsoze Kósta. Aqui ele é *ghost writer* e domina a língua vernácula. Em Budapeste, é alfabetizado e luta para dominar fonemas, construções e aplicações verbais. No Brasil, prosador; na Hungria, poeta. Costa mora no Rio de Janeiro, quente, agitado. Na Hungria, o cenário é Budapeste, ora amarela, ora cinza, sempre mais fria. Por um lado, o mar que esbraveja na praia; por outro, o Danúbio escuro. A própria Budapeste é uma cidade dividida, de um lado do rio, Buda; do outro lado, Pest. O amplo apartamento carioca; o desconforto da despensa de Kriska. O filho Joaquinzinho, gordo, inativo e irritante. O enteado Pisti, que joga bola com Costa e fala palavrões à mesa. O sucesso e o anonimato.

Há também o duplo de mulheres: a esposa Vanda, com “suas pernas, seus braços, seus ombros nus, aquela pele que eu conhecia morena por igual no corpo inteiro, menos nos seios e debaixo da calcinha” (BUARQUE, 2003, p. 27) e a amante Kriska, “branca, branca, branca, eu

dizia, bela, bela, bela, era pobre o meu vocabulário.” (BUARQUE, 2003, p. 45). Elas o tratam de maneira oposta. Depois de passar férias solitárias em *Budapest* e semanas sem dar notícias, Costa volta para o apartamento de Vanda. Ela o recebe como se nada tivesse ocorrido e lhe oferece sopa no jantar. Depois, é a vez de Costa voltar à Hungria e a casa de Kriska, que também fora abandonada. Ela não o recebe, lhe nega dinheiro, comida ou agasalho e só se compadece ao ver que ele está vagando adoentado e sujo no inverno húngaro. “Eu não acreditava que ela me receberia aos beijos, depois de minha partida intempestiva, mas tampouco a imaginava recusando a um homem friorento agasalhos que nem o cheiro dela tinham.” (BUARQUE, 2003, p. 118).

No Brasil, Costa não gostava de jantar fora, esperava os filmes saírem do cinema, não socializava pelas ruas cariocas. Era tão caseiro que, ao mencionar um plano qualquer, já transformava Vanda. Ela, que vivia resignada, de shorts e camisetas, aproveitava esses raros momentos para se enfeitar. Na Hungria, ao lado de Kriska, Kósta passeia na ilha de Margit, assiste corais de ventríloquos, participa de tertúlias, come pizza na rua e não dispensa “o dancing giratório no alto da Torre de Átila”. (BUARQUE, 2003, p. 69).

Há o duplo entre Vanda e Kriska e há também o duplo entre Kriska e Teresa, a mulata que apresentou os encantos cariocas ao alemão Krabbe. Kriska ensina húngaro a um dedicado José Costa e não permite que ele devaneie sobre a América do Sul. Teresa inicia o alemão no português brasileiro, de latinidade inculta, repleto de palavras indígenas, “quicá africanas”. Kriska recomenda José Costa a não falar português, deve se abster de tudo para se dedicar a difícil tarefa de aprender o idioma magiar. Sem Kriska, o húngaro de Costa caduca. Da mesma forma ocorre com o alemão na ausência de Teresa, “sem ela, perdi o fio do novelo, voltei ao prefácio, meu conhecimento da língua regrediu, pensei até em largar tudo e ir embora para Hamburgo”. (BUARQUE, 2003, p. 39). Se Vanda repete “absolutamente admirável” para *O Ginógrafo*, de Krabbe; Kriska não cansa de dizer que *Budapest* é “realmente inacreditável”. (BUARQUE, 2003, p. 169)

Por fim, se valendo das ideias de Farias (2009, p. 400), é possível perceber o duplo na identidade autoral. José Costa assume para Vanda “o autor do livro sou eu” (BUARQUE, 2003, p. 112). Para Kriska, uma nova confissão: “O autor do (...) livro não sou eu”. (BUARQUE, 2003, p. 170).

4.4 Uma obra, vários fragmentos.

A identidade de Costa se fragmenta e vários outros pontos da obra se duplicam, mas

esses não são os únicos estilhaçamentos. A fragmentação pode ser considerada uma particularidade presente na literatura pós-moderna e talvez por isso, possa ser observada de tantas outras formas no romance.

A narrativa, por exemplo, configura em mais um exemplo de fragmentação em *Budapeste*. De acordo com Connor (1992, p. 102), a poesia, assim como a narrativa pós-moderna, abriga uma textualidade solta, contingente, “o não-formado e o incompleto na linguagem e na experiência”. (CONNOR, 1992, p. 102). No caso específico de *Budapeste*, Farias (2009, p. 395-396) ressalta a “circularidade labiríntica” do romance. Chico Buarque construiu uma obra à maneira do pensamento de José Costa. “Daria na praia, caso seguisse em linha reta, mas virei à direita, à direita, à direita e à direita, porque não me conduzia um pensamento linear.” (BUARQUE, 2003, p. 99). Por não ser linear, a obra circula, ou melhor, transita em espiral. O que é apresentado na primeira página pode ser recontado na vigésima, o que foi dito no Brasil, fica mais claro na Hungria. O leitor se perde em frases que se repetem e o transportam para momentos anteriores da trama. Isso confere à narrativa um elemento “desassossegador”, defende Saramago (2003), em que o leitor fica refém da “sensação de vertigem contínua”. Para o escritor português, o leitor, dessa forma “em cada momento saberá onde “estava”, mas que em cada momento não sabe onde “está”. (SARAMAGO, 2003).

Há inúmeros momentos do enredo em que a narrativa entrecorta-se. Em um trecho, Costa diz que “Kriska de despiu inesperadamente e eu nunca tinha visto corpo tão branco em minha vida”. (BUARQUE, 2003, p. 45). Anteriormente, no entanto, Costa já havia dito a mesma coisa sobre Kriska ser branca e bela. A narrativa vai e volta o tempo inteiro. No Brasil, Costa descreve a aptidão mercadológica de Álvaro, que alardeia nos classificados que a empresa valoriza a “confidenciabilidade”. (BUARQUE, 2003, p. 14). Mais adiante, na página 130 do livro, Kósta publica um anúncio onde se oferece para escrever textos diversos em húngaro. “Fiz imprimir em negrito a palavra bizalomgerjesztó, isto é, confidenciabilidade” (BUARQUE, 2003, p. 130). Ao exibir a mesma prática em dois momentos diferentes, o autor imprimiu uma trama circular, em que o leitor, lendo um trecho, é naturalmente remetido a outro. Assim também ocorre quando o Krabbe percebe que Vanda o observa com “lábios entreabertos” e “uma lágrima no canto do olho esquerdo, o copo com gelo na mão direita”. (BUARQUE, 2003, p. 86). Essa mesma cena já havia ocorrido quando Vanda, no recital de poesia húngara, ficou embevecida com o poema de Kocsis Ferenc. Quando Krabbe narra as desventuras de *O Ginógrafo* para Vanda, ele descreve mulheres “com cabelos castanhos, olhos negros, todas com rostos, pernas e braços morenos por igual, menos debaixo da calcinha e nos seios pequenos, cor de areia”. (BUARQUE, 2003, p. 86). Essa mesma descrição já havia sido feita por Costa em

diversos outros momentos. Dessa forma, a narrativa vai e volta, avança e recua, acelera em espiral até a cena final. Nas últimas palavras da aventura de José Costa pelos recantos do Rio de Janeiro e de Budapeste, pelos braços morenos de Vanda e os claros de Kriska, a narrativa mais uma vez circula.

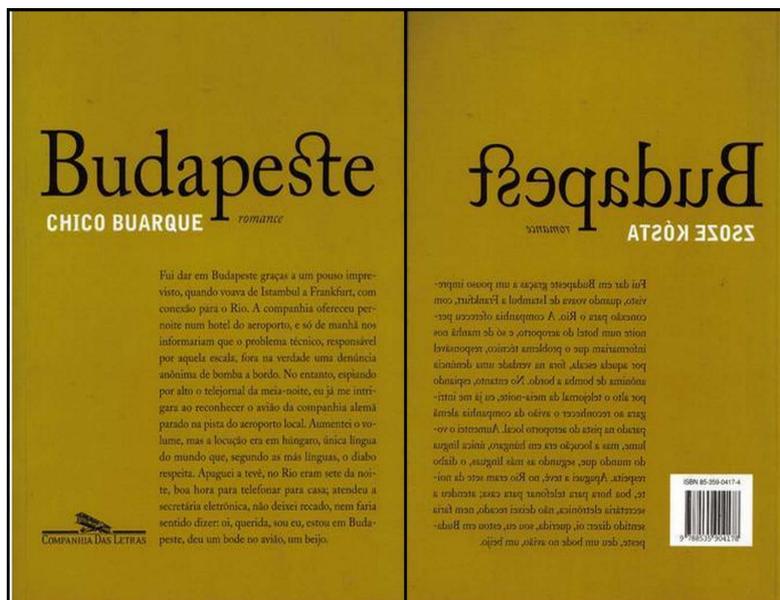
Então moveu de leve uma perna sobre a outra, deixando nítido o desenho de suas coxas debaixo da seda. E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia. Querida Kriska, perguntei, saber que somente por ti concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE, 2003, p. 174).

Com a construção “e a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa”, Chico Buarque concluiu *Budapest*, de Zsoze Kósta, encerrou *Budapeste*, dele próprio e ainda remeteu o leitor ao final de *O Ginógrafo*, de Kaspar Krabbe.

A presença das três produções *O Ginógrafo*, *Tercetos secretos* e *Budapest* fragmentam a obra *Budapeste* e a transformam em uma redoma em que são inseridas outras produções literárias.

Um dos artifícios mais instigantes neste sentido é o de inserir a obra dentro da obra, a narrativa no interior da própria narrativa, a representação na representação, num jogo especular de desdobramentos, correspondências e repetições suplementares, como a exercitar e traduzir o exercício das similitudes e diferenças nas infinitas possibilidades da linguagem em sua dramatização fictícia. (FARIAS, 2009, p. 387).

É possível observar também a fragmentação, o simulacro, a máscara que representa a condição estética de *Budapeste*, de Chico Buarque. O que vemos ao observar a capa é um livro cor de mostarda, título em preto: *Budapeste*, fonte rebuscadas. Autor, escrito em branco: Chico Buarque. Abaixo do título, um trecho do primeiro capítulo grafado de forma convencional. Ao se virar, na contracapa, um espelho (mais uma vez o duplo). O livro, na mesma cor mostarda. O título, com a mesma fonte da letra e a mesma cor, está escrito ao contrário: *Budapest*, que está escrito para ser lido em um espelho. Autor, em branco: Zsoze Kósta. Abaixo do título, um trecho do primeiro capítulo grafado, escrito também ao contrário. Um leitor desavisado poderia até acreditar que se trata de um trecho escrito em húngaro. Não, é apenas um reflexo invertido.

Figura 1: Capa e contracapa de *Budapeste*

Fonte: nelsonfaustinopt.wordpress.com

Neste caso, as características físicas da capa são importantes. Afinal, o romance trata-se de *Budapest* ou *Budapeste*? Zsoze Kósta é duplo de Chico Buarque? Não seria Zsoze Kósta o duplo de José Costa? Sendo assim, Chico Buarque e José Costa representam as mesmas identidades? *Budapeste* e *O Ginógrafo* também são duplos? Afinal, ambos têm a cor mostarda da capa. Esse conjunto de questões levantado na mera análise da capa aponta como a questão da identidade, do duplo, da fragmentação esta entremeadada em todo o livro. Nesse redemoinho de fragmentos, de romances e identidades fragmentadas, “cada vez mais, narrar e ser narrado confundem-se, como se confundem autor e personagem, criador e criatura”. (RESENDE, 2003).

Beatriz Resende (2003) também compara a obra de Chico Buarque com *O livro de areia* (2001) de Borges. Essa comparação fica mais clara ao se analisar o conto *O outro*. Na história, Borges conta que um dia se encontrou com ele mesmo, mais jovem, mas belo, sentado em um banco defronte a um rio. Ao ouvir o assobio do outro, reconheceu a própria voz e com isso, pôs-se em um diálogo surrealista consigo mesmo. Contou sobre os livros que seriam publicados, contou sobre o futuro da política, sobre o futuro dos parentes. O jovem Borges ouvia tudo, mas desacreditava daquele momento. O conto se encerra quando os dois Borges marcam um encontro para o dia seguinte. Nenhum dos dois aparece e resta a dúvida: o encontro entre um e outro, identidade e alteridade, de fato ocorreu?

Um determinado trecho de *Budapeste* remete a esse conto de Borges. É possível interpretar que há uma quebra de tempo e espaço e que José Costa se encontra consigo mesmo, perto do prédio de Vanda. Em um primeiro momento, José Costa descreve a espera de Vanda, que estava em São Paulo. Ele fitava a rua deserta e via apenas um sujeito na calçada, com um cigarro na boca. O fumante encarava Costa na janela e, cismado, Costa imaginou que ele também estivesse à espera de Vanda. Costa também fumava um cigarro, mas o sujeito era ousado, e acendia um cigarro na brasa do outro. No amanhecer do dia, Costa concluiu que se tratava apenas do vigia do condomínio. (BUARQUE, 2003, p. 78). Pouco menos de 100 páginas depois (precisamente, na página 163), José Costa está de volta ao Brasil, depois de anos vivendo na Hungria. Ao flunar pela cidade, acaba na rua do prédio de Vanda. “Deparei com uma cara conhecida e me escondi atrás de uma mureta”, conta ele, que observava então o vigia do condomínio fumar e, como naquele outro momento, acender um cigarro na brasa do outro. O vigia olhava para o céu e fitava uma minúscula janela no sétimo andar. Na janela da casa da Vanda, alguém fumava, como Costa fumou naquele outro momento. (BUARQUE, 2003, p. 163). José Costa estaria então, quebrando tempo, espaço e lógica e observando ele mesmo fumar na casa de Vanda? Estaria ele, como Borges no conto, se encontrando com ele mesmo? Ou simplesmente outro homem tomou-lhe o lugar, a identidade e a esposa e estaria, como ele, fumando despretensiosamente na janela. Não sabemos. O que é eminente, no entanto, é a capacidade de Chico Buarque circular nesta narrativa espiral e, com isso, mergulhar seus personagens na questão da identidade, do fragmento, do duplo e da outridade. Como defende Farias.

Por este mecanismo de recriação suplementar, desmistifica as máscaras identitárias da representação clássica do sujeito na sociedade burguesa ocidental e desnuda as suas fraturas no contexto econômico e sociocultural em que a obra se insere: o contexto do “capitalismo tardio”, caracterizado pela globalização e pelo estilhaçamento da unívoca imagética do “eu” nesta sociedade global, cujas marcas paradoxais do simulacro e da outridade refletem-se por toda a parte, refratando-se, ao mesmo tempo, na escrita e no narrador. (FARIAS, 2009, p. 408).

4.5 Identidade fragmentada, fragmentos incômodos

Já foi traçado um retrato da identidade fragmentada de José Costa, sujeito anônimo e famoso, que escreve em português e húngaro, ama Vanda e Kriska. Ocorre que Costa, além desses aspectos, às vezes se revela como um personagem egoísta, desapegado, ciumento, confuso, vaidoso. Esses desvios de caráter, algumas vezes, o aproximam do protagonista de *Estorvo* (1991). Costa não chega a incomodar como o outro personagem do primeiro romance de Chico Buarque, mas também é capaz de estorvar.

José Costa é um escritor anônimo. Seu nome, como ele diz, sempre esteve “destinado à sombra” (BUARQUE, 2003, p. 16). A princípio, ele não se incomoda com essa condição e até se envergonha com o portfólio que Álvaro ostenta. “Estar em evidência era alguma coisa como quebrar um voto” (BUARQUE, 2003, p. 17). Viver no anonimato não livra esse personagem de ser vaidoso. Tinha prazer de ler artigos escritos por ele, parava em bares e procurava debater o conteúdo dos escritos com os demais, deixava os textos espalhados, para que Vanda em algum momento lesse. Ao ver que a escrita era de qualidade e elogiada, inflava-se, tornava-se “forte e bonito”. Assim, José Costa se revela vaidoso, a ponto de “brigar com a telefonista e a chamar o office boy de burro”. Isso, obviamente, atrapalhava o casamento. “Chegava em casa e já gritava com a Vanda, e ela me olhava arregalada, não conhecia os motivos de eu estar assim tão vaidoso.” (BUARQUE 2003, p. 18).

Além de vaidoso, José Costa se revela uma pessoa ciumenta. Mesmo apegado ao anonimato, ao ver suas obras assinadas pelos outros, sentia um “prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário”. (BUARQUE, 2003, p. 17). O que mais despertava esse sentimento de posse era esposa Vanda. Em um recital de poesia húngara, viu que o poeta fixou os olhos nos olhos de Vanda. (BUARQUE, 2003, p. 37). Ficou incomodado e observou que Vanda olhava para o poeta como uma santa que olha para o céu. Vanda disse que ele tinha ciúmes, mas Costa defendeu que o tal poeta era homossexual.

Em outro momento, Costa passou a sentir ciúmes de Vanda com o alemão. Em casa, ao encontrar uma edição de *O Ginógrafo* autografada e jogada entre revistas, passa a fantasiar sobre um possível romance entre a esposa e o alemão. Neste ponto, o leitor torna-se refém da imaginação do escritor. Por narrar em primeira pessoa, o leitor acompanha a descrição do caso amoroso, segundo a descrição do marido traído. O sofá em “L”, a dedicatória suspeita, a voz do alemão retumbante na sala do apartamento. Analisamos os passos de Vanda como um leitor de Machado de Assis analisa Capitu e busca provas que justifiquem o ciúme doentio de Bentinho.

Tudo não passa de imaginação e leitor e Costa, aliviados, percebem isso ao saber que Vanda conheceu o alemão em uma simples entrevista de estúdio. “Ao mencionar o encontro profissional da Vanda com o alemão, ele a inocentara de meus sórdidos pensamentos, como que respondendo a um meu apelo mudo.” (BUARQUE, 2003, p. 91). O ciúme de Costa, no entanto, não se dilui e volta à tona quando ele percebe que Vanda admira *O Ginógrafo*. Costa sente ciúmes da obra assinada por outro? Ou sente ciúmes da esposa? Não se sabe, mas vê-la trocar beijos com Kaspar Krabbe e repetir “absolutamente admirável” (BUARQUE, 2003, p. 109) tira o escritor anônimo do rumo. Possesso, arrasta Vanda pelo salão e assume ser o autor do livro. O ciúme colocou fim ao seu casamento no Brasil.

José Costa também se apresenta como um sujeito confuso. Ao chegar a Budapeste e ver a nova obra *Budapest*, sente-se perdido, confuso, sem perspectiva, não entende Kriska, não entende Pisti, não entende aquela capa furta-cor. (BUARQUE, 2003, p. 168). Bêbado, vive às voltas de vinhos e barbitúricos e com a loirinha no bar, sente que está embriagado. “Pisei em falso ao me levantar e alcancei a porta de modo precipitado, porque o tronco estava mais veloz que as pernas.” (BUARQUE, 2003, p. 50).

Antissocial, Costa assume sentir preguiça de jantar fora ou ir ao cinema. (BUARQUE, 2003, p. 33). A preguiça, aliás, é uma característica marcante do personagem. Demora em escrever seus textos, enrola e gasta o tempo de produção jogando paciência. (BUARQUE, 2003, p. 38). Quando está na praia, não se arrisca a molhar os pés na água, pois o mar fica longe. (BUARQUE, 2003, p. 14). “Eu estava com preguiça, vim pela praia devagar, vim olhando as meninas de bicicleta, parei para tomar um coco, quase dormi em cima do balcão.” (BUARQUE, 2003, p. 26).

Se em *Estorvo*, o protagonista vagava perdido, Costa não é diferente. Ele fica à deriva, muitas vezes vagando entre Budapeste e o Rio de Janeiro. Flana entre uma praia e outra, ou pelas ruas de Buda, ou à beira do Danúbio. Vaga até dentro do quarto do hotel, num caminhar inacabável. Por vagar por aí, também se sente solitário, assim como o protagonista de *Estorvo*. Tem Kriska, tem Vanda, mas tantas vezes para e reconhece como sua existência é inconstante e solitária.

José Costa também se sente em posição de desconforto. Na Hungria, sentia o calor da calefação do quarto, sentia sede, senti vontade de fumar e a pele coçava, coçava, coçava, era o cobertor que pinicava e ele se enfiava as unhas. (BUARQUE, 2003, p. 71). Se o choro lhe subia a garganta, o incomodo era aterrador: Costa se sentia tomado por uma estranha “sensação de estrangulamento”, espasmos, arquejos e o escritor apenas chorava. (BUARQUE, 2003, p. 148).

O protagonista se sente desconfortável, mas ele também incomoda. Kriska, em um dado

momento, desata a falar “Zsoze Kósta... Zsoze Kósta... me olhando de alto a baixo, como se meu nome fosse um traje inadequado”. (BUARQUE, 2003, p. 62). No hotel que ele se hospeda no Brasil, passa enfim a ter a condição de um estorvo. Camareiras lhe viravam o rosto, porteiros já não davam bom dia, os pedidos à cozinha nunca mais chegaram. (BUARQUE, 2003, p. 161). Abandonado, arredio, passou a viver de restos de comida, fazia as refeições em horas incertas, “às vezes uma coxa de frango, legumes, às vezes arroz, às vezes um naco de pão com a raspa do molho de estrogonofe”. (BUARQUE, 2003, p. 161).

4.6 Tempo e espaço: globalização, não-lugar e a cidade em *Budapeste*

Em alguns momentos da trama, Costa se revela saudosista sobre a vida que deixou para trás, seja em Budapeste, seja no Rio de Janeiro. O presente, no entanto, é o que importa para o protagonista, que trata de deixar de lado as lembranças para aproveitar o agora, resolver questões do presente. É o agora que ele encara quando tenta a todo custo aprender o húngaro. Kriska é seu presente e por isso, ele mal se lembra de Vanda no fim da trama. Quando se vê encruzilhado em uma roleta-russa, não se preocupa com o passado e sim com o sobreviver do agora. Como Kriska expõe no romance.

Fora da Hungria não há vida, diz o provérbio, e por tomá-lo ao pé da letra Kriska nunca se interessou em saber o que tinha sido eu, o que fazia, de onde vinha. Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada (...) isso era coisa nenhuma, era matéria dos meus sonhos. No meio da aula podia me acontecer de pensar no Pão de Açúcar (...) ou na Vanda chegando de viagem, ou na Vanda perguntando por mim (...) mas se Kriska me surpreendesse desatento, batia palmas e dizia: a realidade Kósta, volta a realidade. E a nossa realidade, ali, das aulas cotidianas, era Budapeste. (BUARQUE, 2003, p. 68).

Hall (1992) destaca a globalização como uma das características da pós-modernidade. Ideias, práticas culturais, serviços, informações atravessam fronteiras com mais facilidade e tornam comunidades distantes mais próximas e conectadas. Uma das consequências da globalização é justamente uma mistura e homogeneização da cultura (HALL, 1992).

Farias (2009, p. 407) aponta que o romance *Budapeste* é rico de citações que remetem a condição do atual mundo, pós-moderno e globalizado.

Na sociedade globalizada deste romance (as marcas dessa globalização disseminam-se em toda a narrativa) o narrador-protagonista é um cidadão geográfico e culturalmente fraturado em constante mobilidade. O seu espaço é um espaço fronteiro entre dois mundos, duas línguas, duas mulheres, duas

cidades. O seu lugar é, portanto, um entre-lugar marcado pelo signo da viagem e da desterritorialização. (FARIAS, 2009, p. 407).

Essas referências à globalização podem ser reconhecidas em vários momentos do romance. O Álvaro não se coloca contrário às viagens de Costa pelo mundo. Ao ir a um Congresso, o sócio chegar a traçar “comentários sobre globalização e coisa e tal”. (BUARQUE, 2003, p. 19). Ao voltar ao Brasil, o avião de Costa torna as distâncias incrivelmente pequenas. Por isso, o protagonista vai parar em “Copenhague”, perde “a conexão em Paris”, acaba em “Buenos Aires”. (BUARQUE, 2003, p. 75). Como é possível perceber, Costa cruza o mundo numa facilidade assustadora, onde as fronteiras são tênues. Em Budapeste, procura um hotel Plaza porque “em qualquer cidade do mundo existe um hotel com esse nome”. (BUARQUE, 2003, p. 47). A globalização é tão intensa que torna o nome de um hotel conhecido e aplicado mundialmente.

Quando José Costa tenta conhecer Budapeste, se depara com outros elementos globais. Entremeadas na cidade húngara, idiomas, marcas, lanchonetes de todo o mundo. Ao passar por uma rua, escuta e lê “buona sera, bienvenue, the real goulash, the crazy czardas, se habla español , etc”. (BUARQUE, 2003, p. 47). Cruza a ampla cidade e aprecia “fachadas neoclássicas, os balcões art nouveau, os arcos bizantinos”. Sente o cheiro típico de “tabaco, chocolate, cebola” e se depara com lojas que, de tão globalizadas, poderiam ser encontradas em qualquer lugar do mundo. “Passei pela Kodak, pela Benetton, pela C&A, cortei caminho por uma galeria, virei à esquerda, Lufthansa, American Airlines, Alitalia, a agência da Air France ainda estava fechada.” (BUARQUE, 2003, p. 58). A globalização fica mais uma vez em evidência quando Costa adentra o “*The Asshole*”. “Bar de nome inglês, com decoração de pub inglês, caixas de som tocando rock and roll inglês, logo imaginei que o *The Asshole* fosse frequentado exclusivamente por húngaros.” (BUARQUE, 2003, p. 48). Com a homogeneização da cultura, húngaros assimilam e deglutem da cultura inglesa.

O não-lugar, segundo a conceituação de Augé (2006), também pode ser percebido no romance de Chico Buarque. O não-lugar é um espaço de trânsito, sem identidade. José Costa vive a circular por esses locais de trânsito. Nos aeroportos, aviões, hotéis, o protagonista, transita entre lugares de passagem, não fixos. “Deslizamos até o portão de embarque através de um longo e cintilante território livre, um país de língua nenhuma, pátria de algarismos, ícones e logomarcas” (BUARQUE, 2003, p. 10).

As cidades, o espaço urbano da pós-modernidade, também são cenário da trama de *Budapeste*. Lima (2013) destaca que toda a obra de Chico Buarque, desde a canção, o teatro e a literatura, “permite que se diga que se trata de um poeta da vida urbana”. (LIMA, 2013, p.

347). A cidadezinha de “A banda”, a favela de “O meu guri”, todo o álbum “As cidades” trata da temática urbana. O espaço urbano está em *Budapeste*, sobretudo no título e na questão da duplicidade Budapeste e Rio de Janeiro. A cidade é descrita em suas minúcias, com cinemas, avenidas, “bares, farmácia, banca de jornais”. (BUARQUE, 2003, p. 157). Ao vagar pelo Rio de Janeiro, Costa entra em farmácias, pede um chope “no bar da esquina” e decide entrar em uma “agência de viagens” e comprar passagens para Budapeste.

O Rio de Janeiro de *Budapeste* é diferente do Rio de Janeiro de *Estorvo*. O que se vê em *Budapeste* não é uma cidade paranoica, segundo a concepção de Canclini (2008) O Rio, em *Budapeste*, se assemelha muito mais com a ideia de cidade maravilhosa, com a Guanabara e o Pão de Açúcar. Schwarz (1991) apontou que o Rio de Janeiro presente em *Estorvo* não é uma cidade “de cartão-postal”. O interessante é que, em Budapeste, o que se vê retratado é exatamente um cartão-postal de uma cidade repleta de belezas e contradições. “Seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada, os urubus e as asas-delta, as cores dos vestidos e a maresia” (BUARQUE, 2003, p. 68).

A zona sul ganha lirismo e Costa caminha pela “areia fofa até o forte de Copacabana, depois pela praia de Ipanema” e assiste o sol nascer “no mirante do Leblon”. (BUARQUE, 2003, p. 113). Andava pela praia devagar e via a beleza das meninas de bicicleta. Ao buscar abrigo em um quiosque, se perguntou se “algum dia eu conseguiria viver longe do mar, em cidade que não terminasse assim num acidente, mas agonizando para todos os lados”. (BUARQUE, 2003, p. 31).

4.7 A violência e a sociedade do espetáculo em *Budapeste*

A cidade pode ser lírica, mas a violência ainda existe. Não de forma tão agressiva e constante como em *Estorvo*, mas ainda como uma presença incômoda. Essa violência é mais ressaltada no momento em que José Costa conhece o casal de ciganos romenos na noite húngara. “Se por um lado ele ostentava músculos, punhos e anéis cortantes, por outro lado a cara dela era a mais assassina.” (BUARQUE, 2003, p. 50). Depois da diversão a álcool, o casal o acompanha até o hotel e lá inicia uma roleta russa. O revólver passa de mão em mão, em uma cena aterradora. Na mão da loirinha, ela busca encaixar o cano do revólver fundo no ouvido, como se buscasse “o caminho mais curto para a bala”. O cigano também leva a arma até a orelha, faz uma careta e aperta o gatilho. José Costa decide colocar o cano do revólver na boca e sente o gosto do chumbo. A bala não dispara, ninguém morre e Costa foge entre turistas. (BUARQUE, 2003, p. 52). A violência, no entanto, ainda repousa de forma sutil sobre a trama.

Ela existe quando a companhia aérea cancela o voo, pois há uma ameaça de bomba, de ataque terrorista. (BUARQUE, 2003, p. 6). Ela existe quando Costa foge dos tatuados no Rio de Janeiro, “deviam ser desses skinheads que gostam de encher as bichas de porrada”. (BUARQUE, 2003, p. 165). Ela se escancara nas páginas dos jornais, na foto de “preto gordo e um mulato comprido, decapitados”. (BUARQUE, 2003, p. 154). Os facínoras, como contaram a Costa.

Nesses momentos, a linguagem, assim como em *Estorvo*, torna-se aguçadamente agressiva, aterradora, com descrições monstruosas. Quando o cigano romano leva o revólver a cabeça, Costa imagina que o balaço vai lhe arrombar os ossos e que a massa encefálica espirraria no cabelo da loirinha. “Ia ser asqueroso, mas eu não conseguia deixar de olhar”. (BUARQUE, 2003, p. 52). A loirinha, por sua vez, tinha aparência assassina “vinha empertigada e dilatando as ventas, com a arrogância invertida dos baixinhos” (BUARQUE, 2003, p. 53). Ao olhar Kriska, ela o repeliu, virou a cara “pareceu que em lugar dos olhos tinha duas postas de sangue” (BUARQUE, 2003, p. 53). Ao tentar tocar em Kriska, em outro momento, Costa observa que sua mão endureceu de frio. “Já não conseguia sequer erguer a mão que, rígida e acinzentada, com os dedos colados uns aos outros, mais parecia a pata de um bicho estranho, voltada para dentro do braço.” (BUARQUE, 2003, p. 121).

Violência e monstruosidade escancarada nas ruas e nos jornais. A violência que é espetáculo. A sociedade que vive em um show. A teoria de Debord (1997) sobre a sociedade do espetáculo também aparece em *Budapeste*. A ideia de que, na pós-modernidade, o parecer é mais importante que o ser desponta nesta obra de Chico Buarque. Primeiro, na figura de Vanda, que trabalha em uma TV. Anderson (1999) indica que o pós-modernismo é tomado por máquinas de imagens. (ANDERSON, 1999, p. 105). Para ele, a difusão da TV em cores na década de 1970 pode ser considerada um fator isolado que marcou a divisão entre o tempo moderno e o pós-moderno. (ANDERSON, 1999, p. 103).

Vanda trabalha para esta máquina de imagens pós-moderna. Apresentadora de um telejornal, em casa vive de shorts e camisetas. No jornal, para parecer uma pessoa de credibilidade, usa blazer, maquiagem, colares, veste um papel para apresentar as notícias. Isso não impressiona Costa, que acusa Vanda de falar na TV feito uma papagaia. (BUARQUE, 2003, p. 19).

Como jornalista, cabe a Vanda o único papel de relatar fatos. Ela vai além e se torna uma celebridade. Ao chegar à festa de réveillon ao lado da irmã, para diante dos fotógrafos e pousa como artista. A celebridade, porém, é Vanda e Vanessa perde o sorriso e sai do quadro para que o fotógrafo mire suas lentes em Vanda. (BUARQUE, 2003, p. 108). Ser uma

celebridade também tem suas desvantagens e depois de brigar com Costa, Vanda é mais uma vez fotografada, apesar de cobrir o rosto e chorar. (BUARQUE, 2003, p. 111).

Não se sabe se essa condição de artista incomoda Costa, que tem apreço pelo anonimato. Isso cai por terra no concluir do livro. Ao desembarcar em Budapeste e ver um título, publicado em seu nome, Kósta se assusta e tenta fugir dos refletores da Duna Televízió. Não adiantou, pois ele agora também era uma estrela. (BUARQUE, 2003, p. 167).

Em outros momentos a sociedade do espetáculo volta a despontar em *Budapeste*. Ao assistir o jornal húngaro, Costa observa a entrevista de uma camponesa. Pouco importa o que ela tanto defende, que é inteligível para Costa. O interessante é observar sua postura, suas ações, sua performance ao tentar convencer com a fala. Por isso, “espetava os dedos no repolho, e chorava, e esganiçava a voz, e tinha o rosto cada vez mais vermelho e inflado,” (BUARQUE, 2003, p. 8). Quando Kocsis lança seus *Tercetos Secretos*, mais show.

Cinegrafistas filmavam um documentário com Kocsis Ferenc e a fila de autógrafos não progredia. Sempre que chegava à mesa um artista, uma mulher glamorosa, Kocsis se levantava, lhe estendia a mão, tornava a se sentar, se levantava, lhe estendia a mão, tornava a se sentar, e assim repetidas vezes, para que a cena fosse registrada de diversos ângulos. (BUARQUE, 2003, p. 138).

4.8 Budapeste e o capitalismo selvagem

A exploração do capital pode ser vista como mais uma característica da pós-modernidade em *Budapeste*. Anderson (1999, p. 94) aponta que na época pós-moderna, a busca pelo capital se fortalece em ações como a flexibilização dos mercados de trabalho, agilidade nos processos de fabricação e “operações financeiras desregulamentadas”. Para ele, “esse sistema especulativo e inquieto foi a base das várias formas de cultura pós-moderna”. (ANDERSON, 1999, p. 94).

A questão do capital e do trabalho está presente em *Budapeste*. De fato, o uso da produção intelectual como mercadoria por Costa e Álvaro é um ponto de destaque na trama. Os produtos culturais são objetos de venda e assim são tratados. Nesse ponto, as obras literárias de Costa nos remetem a obra de Walter Benjamin. A reprodutibilidade técnica, a produção em série, tudo isso tira um pouco da aura artística da obra de Costa. Por isso, em casa, na cama, Costa não expressa “palavras adoráveis” no ouvido de Vanda. Prefere contê-las, “economizava para futuro uso prático” (BUARQUE, 2003, p. 106).

Quando Costa decide escrever autobiografias é apoiado por Álvaro, que diz se tratar de uma “mercadoria com farta demanda reprimida”. (BUARQUE, 2003, p. 25). Depois do contrato

fechado com o alemão, a demora na produção incomodou e foi preciso Álvaro se desculpar pela “palavra empenhada, pelo prazo estourado, pelo adiantamento esbanjado no exterior, pela irrisória multa contratual” (BUARQUE, 2003, p. 38). Depois de concluir o livro, Costa é pressionado a escrever mais e mais, em uma espécie de fordismo¹²⁵. “Mas faltei, aleguei estafa, me parecia até ofensivo que esperassem de mim a produção de best-sellers em série.” (BUARQUE, 2003, p. 104).

Costa desenvolvia textos como uma fábrica desenvolve produtos. Como uma mercadoria, *O Ginógrafo* é vendido. “As pessoas entravam, passavam a mão num exemplar e se acertavam no caixa, quando não iam diretamente ao caixa como quem compra cigarros: me vê um *Ginógrafo*.” (BUARQUE, 2003, p. 93). As mercadorias são descartáveis e por isso, o sucesso do livro se extinguiu e deu espaço a mais um *best-seller*. “Como disse? *O Ginógrafo*. O senhor deve estar equivocado, aqui temos *O Naufrágio*, que já vendeu mais de cem mil exemplares.” (BUARQUE, 2003, p. 160).

A figura de Álvaro é a própria figura do capitalismo. Para tratar dele, Costa abusa de jargões econômicos e financeiros e deixa claro que, para o sócio, o dinheiro é o que importa.

Averiguando a receita da firma, as despesas, os impostos a deduzir, o faturamento líquido, a sua e a minha participação nos lucros. Acho que na hora de preencher um cheque nominal, a ser creditado em minha conta bancária, mesmo roubando um pouco o Álvaro se sentiria lesado. (BUARQUE, 2003, p. 79).

4.9 O amor líquido em *Budapeste*

Morena por igual, com cabelos cacheados e um jeito de caminhar encantador, Vanda conheceu Costa em um show de rock. Em uma livraria, enquanto buscava um livro qualquer que o lembre da Hungria, Costa conhece Kriska, de pele lisa, aveludada, tez muito clara e uniforme. O amor está presente em *Budapeste*. Ferreira (2013, p. 247) ressalta que boa parte da produção de Chico Buarque, incluindo música, teatro e literatura, apresenta de alguma forma, as complicações que rodeiam o amor, desde o ciúme de Costa, a tristeza do amor perdido, a saudade, o desprezo. Bacchini (2013 p. 188) indica que a busca pela mulher amada está presente em *Budapeste*, assim como também está em *Benjamim*. Nesse contexto, as personagens femininas são “de primordial importância” para o desenvolvimento da narrativa, como apontam Perrone, Ginway e Tartari. (2009, p. 227).

¹²⁵ Fordismo refere-se a um modo de produção em que os produtos são feitos em série. O termo foi criado pelo norte-americano Henry Ford.

Se considerarmos que *Budapeste* foi produzido no contexto da pós-modernidade, o amor que é exibido ali não será o amor puro, doce e meramente lírico. O que se pode notar na obra de Chico Buarque é um amor líquido e frívolo. Isso não significa que Costa não ama Vanda ou Kriska. Significa apenas que, no contexto da pós-modernidade, o amor é vivido de forma intensa, hedonista, mas, ainda assim, descartável.

Bauman (1998, p. 183) argumenta que, na época pós-moderna tornou-se comum a superficialidade nas relações, que definham, enfraquecem e se tornam descartáveis. A busca pela liberdade, a felicidade e o prazer acabam por imprimir nos compromissos duradouros a marca de opressão. (BAUMAN, 2004 p. 31). As relações são transitórias, não há espaço para um “compromisso a longo prazo” (BAUMAN, 2004, p. 10). O amor por uma pessoa é apenas mais uma experiência de vida. Tornou-se comum para o sujeito não garantir, com total certeza, que o romance atual será o último. (BAUMAN, 2004, p. 10). “A definição romântica do amor como ‘até que a morte nos separe’ está decididamente fora de moda.” (BAUMAN, 2004, p. 10).

Essa perspectiva pode ser reconhecida no romance *Budapeste*. Costa ama Vanda, sente ciúmes dela, admira sua beleza e feminilidade. “Eu nunca desejei mulher nenhuma como desejava essa.” (BUARQUE, 2003, p. 99). É casado com ela, tem filho, apartamento, uma história em comum. Isso não o impede de, ao partir para Budapeste, cortejar a atraente Kriska.

Num destes dias, tendo Kriska colada em meu peito no vagão lotado, sem que ela me perguntasse nada, me deu na veneta pronunciar a palavra szívem. Szívem quer dizer coração, e ao falar mirei seus olhos, para saber se a pronúncia estava correta. Kriska porém olhou para baixo, para os lados, para a janela, os anúncios, o túnel, seus olhos fugiram do assunto. (BUARQUE, 2003, p. 65)

Costa passa então a amar Kriska, seus patins, sua pele. Não que não amasse Vanda. Apenas percebeu em Kriska uma oportunidade de conquistar seu quinhão de felicidade. Descartou o casamento com Vanda por uma união informal com Kriska. O compromisso do casamento, “fora de moda” como aponta Bauman, ficou na distante realidade do Brasil. Foi descartado.

As relações são superficiais, o amor é líquido; a sexualidade, aflorada. A busca pelo prazer se impõe como meta a ser perseguida. (BAUMAN, 1998, p. 9). O sexo é trivial, simples, descomplicado, mais um instrumento de prazer. Isso pode ser observado no romance de Buarque. Costa suplicou para que Vanda fosse com ele ao seu apartamento de solteiro (BUARQUE, 2003, p. 83), apertava seus quadris, como ela gostava, brincava que era outro homem e ela fingia sentir sono antes de se deitar com ele. (BUARQUE, 2003, p. 27). Com

Kriska, logo nos primeiros beijos ela o beijava mais que ele a ela, oferecia nuca, fugia para a penumbra do quarto. E ao vê-la nua na casa, Costa titubeou, achava que não devia tocar “aqui ou ali” e sim, a pele inteira. Pensou que logo conheceria suas intimidades e também, como se chamavam aquelas intimidades. (BUARQUE, 2003, p. 46).

O sexo está na vida de Costa e está escancarado na TV, onde é exibido “um programa de telessexo com uma apresentadora de peitos grandes”. (BUARQUE, 2003, p. 77). O sexo também está na vida do alemão, que se deixa alisar por Teresa, que assedia estudantes para que pudesse escrever na pele delas, “na cara delas, no pescoço, depois despiam a blusa e me ofereciam os seios, a barriga e as costas (...) e o negro das minhas letras reluzia em suas nádegas rosadas”. (BUARQUE, 2003, p. 39).

Apesar dessa superficialidade nas relações, desse hedonismo constante, dessa sexualidade recorrente, podemos ainda assim, perceber lirismo na escrita de Buarque. É com lirismo que ele descreve a toalha que pousa sobre o corpo de Vanda, a seda assentada na pele de Kriska. É com lirismo que ele observa o caminhar das mulheres pela orla carioca, todas as mulheres com um caminhar único, “em toda a orla do Rio não há mulher que caminhe como as húngaras”. (BUARQUE, 2003, p. 94). É com lirismo que Costa descreve os piqueniques com Kriska na ilha de Margit, as toalhas, os guardanapos, os ralos cabelos de Costa que esvoaçavam e faziam Kriska rir feito criança. (BUARQUE, 2003, p. 149).

Assim sendo, há amor e lirismo ou há superficialidade do amor líquido? Provavelmente, as duas coisas convivem na obra. É possível concluir essa estranha forma de amar segundo a perspectiva de Cyntrão. (2013, p. 370). Para ela, os poemas-canção de Chico Buarque são repletos de discursos plurais sobre o amor, em que o eu-poético busca uma unicidade da identidade, uma completude. Por outro lado, o sujeito é pós-moderno, confuso e estilhaçado. O que completa esse sujeito é o amor, “a vivência integral do amor que integraliza o sujeito”. (CYNTRÃO, 2013, p. 370). A mesma ideia pode ser empregada na análise de José Costa no romance. Trata-se da representação de um sujeito fragmentado, confuso, mas que ainda que trate de forma descartável o relacionamento com Vanda, ao buscar Budapeste, o amor e a felicidade, busca também a completude para sua identidade.

DERRADEIRO FRAGMENTO

Esta dissertação desenvolveu-se com o objetivo de analisar a pós-modernidade existente nos romances *Estorvo* (1991) e *Budapeste* (2003), de Chico Buarque. A hipótese que norteou a elaboração da pesquisa partiu da ideia que os romances, permeados de características da pós-modernidade, podem ser considerados como pós-modernos. No percurso, foram apresentadas as incertezas do tempo pós-moderno. O primeiro capítulo foi dedicado a um estudo sobre o surgimento, o debate na academia e a caracterização do pós-modernismo. Destacamos que no processo histórico, no mundo hispânico, o pós-modernismo foi citado pela primeira vez por Federico de Onís. Ele organizou uma antologia, com obras de autores que ele considerou da pós-modernidade: Borges, Lorca, Vallejo e Neruda. (ANDERSON, 1999, p. 9-10). Assim como Arnold Toynbee foi o primeiro a cunhar o termo no mundo anglófono. Ele falou sobre o pós-modernismo pela primeira vez em 1934 e referia-se a um tempo marcado pelo industrialismo. (ANDERSON, 1999, p. 10-11). Somente na década de 1970, com o lançamento do periódico *Boudary 2* é que o pós-modernismo tornou-se difundido. (ANDERSON, 1999, p. 10-11). Também nessa época começaram os estudos culturais sobre esse “fenômeno social e cultural” marcado pela heterogeneidade. (CONNOR, 1992, p. 13). E consideramos que a obra de Chico Buarque está perfeitamente contextualizada dentro dessa evolução histórica.

Por reunir uma série de disparidades, o pós-modernismo como conceito ainda não é completamente compreendido, explicado e aceito em todos os campos de conhecimento. (JAMESON, 1993, p. 25). Cada pesquisador, segundo seu posicionamento político e sua visão de mundo, defende ou não a existência da pós-modernidade. Diversos teóricos, no entanto, se propuseram a enfrentar o desafio de caracterizar esse novo tempo marcado de incertezas. Nesta dissertação, recorreremos às obras de Bauman, Jameson, Harvey, Hall, Eagleton, Augé, Debord, Connor, Anderson e Lyotard para estabelecer um apanhado de singularidades da pós-modernidade. Desta forma, segundo esses autores, a busca pelo prazer e pela liberdade; a criminalidade e o cerceamento e a identidade fragmentada do sujeito caracterizam a pós-modernidade.

Além disso, há ainda a existência de marginais, turistas e vagabundos, de acordo com os pressupostos de Bauman (1998), a destemporalização do espaço social, a aclamação do tempo perpétuo, a globalização e o capital. Destaca-se também neste inventário, a perpetuação do chamado não-lugar de Augé (2006), além da existência da sociedade do espetáculo e do amor líquido, elementos e características presentes nas obras analisadas de Chico Buarque.

O segundo capítulo desta dissertação foi dedicado a traçar uma cronologia da vida e

obra do artista Chico Buarque. Francisco Buarque de Hollanda escreveu até hoje cinco romances, pelo menos 300 canções, quatro peças de teatro, uma novela, um livro infantil, um conto, um poema, além das diversas canções compostas especialmente para as produções de cinema e de teatro.

Descobrimos nessa trajetória que, quando criança, Chico demonstrou interesse por quatro áreas: a arquitetura, o futebol, a música e a literatura, todas elas essenciais para fazer crescer nele um criador. Por gostar de inventar cidades, iniciou os estudos em Arquitetura na Universidade de São Paulo (USP). Não chegou a concluir o curso, mas a brincadeira o ajudou a construir uma Budapeste desconhecida no romance *Budapeste* (2003). A paixão pelo futebol, ele nutre até hoje. Os 70 anos não permitem o ritmo de outrora, mas Chico não dispensa uma partida sempre que possível.

Sobre a música, não é preciso tecer qualquer comentário: desde “Tem mais samba”, foram centenas de canções escritas. Segundo Santos (2009, p. 5), em 1966, o cantor conquistou o público e foi elogiado por Nelson Rodrigues e Carlos Drummond de Andrade ao cantar “A banda” no II Festival de Música da Record. Essa admiração durou pouco: com o embrutecimento da ditadura militar, Chico Buarque passou a ser criticado por escrever canções consideradas alienadas. O ponto alto dessa crítica ocorreu em 1968, quando Chico ganhou o terceiro Festival Internacional da Canção com a música “Sabiá”.

A alcunha de bom moço ficou para trás com a montagem de *Roda-viva*, escrita por Chico Buarque. A trama mostrava um artista que se vendia pela fama. Na ousada direção de José Celso Martinez Correa, os atores esmagavam um fígado cru com os dedos. O sangue respingava na plateia durante a apresentação.

A partir desse episódio, Chico passou a ser alvo de perseguição pelos órgãos ligados à ditadura. Essa censura fez com que ele se valesse do que Gilberto Vasconcellos chamou de “linguagem de fresta”. (VASCONCELLOS apud FERNANDES, 2009, p. 37). “Milagre brasileiro” “Acorda amor” e “Apesar de você” foram produzidas nesse contexto. Com a redemocratização, o artista continuou a compor: histórias de amor, gritos contra injustiças sociais e retratos de periferias. O último álbum, *Chico*, foi lançado em 2011.

O gosto pela literatura o incitou a buscar obras de vários nomes importantes da literatura mundial. Chico Buarque leu Sartre, Flaubert, Céline, Dostoievski, Balzac e Kafka. (WERNECK, 2006, p. 24). Também recorreu aos modernistas Mário e Oswald de Andrade, além de Guimarães Rosa. Essas influências ajudaram na qualidade de sua produção. Chico Buarque publicou *Ulisses, A bordo do Rui Barboza, Fazenda modelo* e *Chapeuzinho Amarelo*. O romance *Estorvo* chegou às livrarias em 1991. Depois dele, *Benjamim* (1995) *Budapeste*

(2003), *Leite Derramado* (2009) e *O Irmão Alemão* (2014). Uma produção literária elogiada. “Direta, cartesiana, refinada, harmoniosa, avessa à firulas e adornos, a prosa de Chico Buarque é das mais elegantes que conheço.” (OLIVEIRA, 2009, p. 103). Desde o início da década de 1990, Chico Buarque se revezou em produzir música e literatura.

Chico é um desses casos raros de excelência na música, migrou para literatura e se transformou em um dos grandes escritores do país. Assim como o cantor e compositor David Bowie tornou-se um excelente ator, e o artista plástico Nuno Ramos, um respeitado escritor. (SANTOS, 2009, p. 5).

O retrospecto da vida e da obra do artista ajudou a traçar um panorama prévio da capacidade inventiva e textual de Buarque. A partir disso, foi possível analisar as duas obras integrantes do corpus desta pesquisa. No terceiro fragmento, um estudo de *Estorvo*. Por causa dessa produção, Chico Buarque foi comparado pela revista *Book Sellers* ao escritor Kafka, segundo entrevista do editor Luiz Schwarcz ao jornal *Folha de São Paulo*. Ao retratar um homem não nomeado, que vaga pela cidade sem rumo e sem perspectiva, Chico Buarque ressaltou o marginal como protagonista. Uma tendência que ele já havia seguido na música, como aponta Adélia Bezerra de Menezes (apud FERNANDES, 2009, p. 40).

No capítulo três, ao analisar o caráter do narrador-personagem, ficou constatado que ele se trata de um sujeito típico da pós-modernidade. O personagem pode ser visto como um “turista”, segundo a definição de Bauman (1998). Os turistas vivem em movimento, assim como o personagem, que vaga entre a casa da irmã, a chácara e a casa da ex-mulher. Mais que um turista, o protagonista é considerado um sujeito “vagabundo”. Bauman (1998, p. 117) explica que os sujeitos vagabundos movem-se por necessidade e não por desejo. Assim também, o personagem vive em um tráfegar constante, em um mundo inóspito, onde não é aceito em canto algum. Impelido a começar sua jornada depois que um homem de “barba sólida” bate à sua porta.

O protagonista é uma representação do título do romance: “estorvo”, atrapalha a ex-mulher, a irmã, o cunhado, a mãe e até os bandidos da chácara. Vive à deriva, perdido, sujo, roto, confuso, parece ter algum tipo de retardo mental. Nesse caminho, envolve-se nas agruras da sociedade pós-moderna, em situações de violência e sexualidade doentia. “Um moço de família vivendo como João-ninguém a caminho da marginalidade.” (SCHWARTZ, 1991). O desejo por um tempo perpétuo também caracteriza esse protagonista. “Não me desagradaria estar assim, suspenso no tempo, contando os azulejos da piscina.” (BUARQUE, 1991, p. 84).

Outros aspectos do tempo pós-moderno são percebidos na obra. Em *Estorvo*, além do

protagonista “vagabundo”, violência e tragédia despontam como particularidades da época. Para Bauman (1998, p. 54) uma das marcas da pós-modernidade são os altos índices de criminalidade. Essa violência se consolida no enredo, na linguagem e na vida do protagonista, que encerra sua trajetória com uma mancha de sangue na camisa. Esse aspecto aparece com mais evidência no final da trama, nas descrições do cunhado, da amiga da irmã, do delegado sobre a noite em que a família ficou sob o poder de assaltantes. O cunhado, traumatizado, insiste em contar o que os marginais fizeram com a irmã do narrador no chão do closet e reclama que ainda sente o gosto de ferro no céu da boca. (BUARQUE, 1991, p. 132). A tessitura do enredo constitui-se de uma linguagem onde o monstruoso e o aterrorizante tornam-se comuns. Isso ocorre na descrição das crianças que se agarram no teto do ônibus e na descrição da sobrinha do personagem. (BUARQUE, 1991, p. 16).

Outro aspecto que torna *Estorvo* uma obra pós-moderna reside na busca pelo capital. Essa procura pelo dinheiro motiva os bandidos a produzirem e plantarem maconha na chácara. (BUARQUE, 1991, p. 93). O dinheiro também transforma simbolicamente o condomínio da irmã do protagonista em um grande cofre, cercado de segurança.

A busca pelo prazer sexual também perpassa toda a trama: na relação do velho e da menina, no desejo do protagonista pela irmã e pela ex-mulher, em um hedonismo desenfreado. Esse aspecto da pós-modernidade fica ainda mais evidente na “linguagem apimentada”, empregada pelo narrador. Silverman (2000, p. 428-429) defende que na pós-modernidade, os escritores abusam desse tipo de coloquialismo ao construir o texto.

A sociedade do espetáculo, defendida por Debord (1997) como característica da pós-modernidade, também desponta em *Estorvo*. Ela está presente no delegado que parece famoso, na equipe de TV que cobre o assassinato do professor de ginástica, na índia que ao reclamar da prisão do filho, chora e grita que o filho não é criminoso.

Como destaca Resende (2008, p. 33), o espaço urbano circunscreve-se no local por onde o sujeito pós-moderno transita. Em *Estorvo*, essa cidade não nomeada pode ser considerada uma cidade paranoica, segundo as ideias de Canclini (2008). Trata-se de um local onde a violência perturba e invade. Até o sítio da família, cercado de natureza, deixa de lado o status de *locus amoenus* e se transforma em uma continuação da cidade caótica e corrompida. Por isso, Marisa Lajolo aponta que o romance é “artilharia pesadíssima, de deixar o leitor de molho e de ressaca, olhos pisados e peito oprimido por dias e dias depois da leitura” (LAJOLO, 1991).

No quarto fragmento, foi analisada a obra *Budapeste*, publicada em 2003. Para Beatriz Resende (2003), a linguagem utilizada torna *Budapeste* uma obra comparável aos “relatos de Cortázar” e a “narrativa de Borges”. O protagonista, José Costa, é um sujeito de identidade

fragmentada. *Ghost writer*, veste máscaras para produzir escritos assinados por outras pessoas. No Brasil, José Costa e na Hungria, Zsoze Kósta. Nessa troca de identidades, os rapazes da agência se põem no lugar de Costa para escrever tal como ele. Costa se coloca no lugar de Krabbe para a produção de *O Ginógrafo*. Kósta toma o lugar de Ferenc para escrever *Tercetos Secretos*, o Sr... se coloca no lugar de Costa, em mais uma obra fantasmal, *Budapest*. Nesse âmbito, a identidade de Costa se fragmenta e o protagonista troca de máscaras, “da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo”. (BUARQUE, 2003, p. 23).

A fragmentação da identidade de José Costa foi apontada também nesta dissertação no estilhamento em duplos: no Brasil, o protagonista é chamado de José Costa, em Budapeste, de Zsoze Kósta. Os duplos se multiplicam: Rio de Janeiro e Budapeste; mar carioca e rio Danúbio, Kriska e Vanda. A fragmentação também está presente na capa do livro: na frente, o título *Budapeste*, de autoria de Chico Buarque. Atrás, *Budapest*, de Zsoze Kósta. O estilhamento está presente também nas produções *O Ginógrafo*, *Tercetos secretos* e *Budapest*, fragmentos literários dentro da macroobra *Budapeste*.

O romance se consolida como pós-moderno também na riqueza da linguagem empregada. Chico Buarque se valeu de vários elementos para construir uma narrativa em que a palavra é instrumento e protagonista. Para isso, usou recursos como a polifonia, o pastiche, a pontuação peculiar, a mistura de gêneros e discursos e a descrição minuciosa. A metalinguagem, indicada por Hutcheon (apud CONNOR, 1992, p. 106) como característica da pós-modernidade, está presente em todo o romance: desde o aprendizado da língua magiar por Costa, o uso de jargões do universo das Letras até a descrição do fazer literário. O coloquialismo em termos como “cangote”, “bater o fone”, “idiota” aproxima os personagens da fala cotidiana.

A literatura dialoga com a filosofia em *Budapeste* no momento em que Chico Buarque inventa uma cidade para ele desconhecida e a descreve cheia de detalhes. “O Danúbio, pensei, era o Danúbio mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela.” (BUARQUE, 2003, p. 11). Além disso, a pós-modernidade aparece na obra também na busca pelo dinheiro que incita Álvaro a conquistar clientes e contratos e no uso da produção intelectual como mercadoria por Costa. Uma produção tão rotineira que o narrador, em um momento, diz se sentir ofendido por esperarem dele uma “produção de best-sellers em série”. (BUARQUE, 2003, p. 104).

Na pós-modernidade, as fronteiras se diluem e o mundo se globaliza. Costa revela isso ao transitar com facilidade entre Brasil, Turquia, Austrália e Hungria, ver os idiomas se misturarem, observar lojas e marcas comuns multiplicadas em todos os cantos. Além da globalização, o não-lugar, segundo a conceituação de Augé (2006), também se percebe no

romance de Chico Buarque. O não-lugar é um espaço de trânsito e José Costa vive a circular por esses locais. Nos aeroportos, aviões, hotéis, o protagonista, transita entre lugares de passagem, não fixos. “Deslizamos até o portão de embarque através de um longo e cintilante território livre, um país de língua nenhuma, pátria de algarismos, ícones e logomarcas” (BUARQUE, 2003, p. 10).

A figura de Vanda, telejornalista, às vezes tratada como celebridade, traz à tona a sociedade do espetáculo pós-moderna. A narrativa circular, entrecortada, imaginativa e onírica também está presente no romance. Costa sonha com Budapeste, imagina que Vanda o está traindo, sonha que se atira no Danúbio, pensa em voltar para Rio de Janeiro. Nas idas e vindas da imaginação, a narrativa entrecortada torna o romance onírico.

A cidade mais uma vez é cenário da pós-modernidade. Em *Budapeste*, o Rio de Janeiro não se configura uma cidade paranoica, como em *Estorvo*. Trata-se do retrato de um caldeirão de belezas naturais e problemas sociais. “Seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada, os urubus e as asas-delta, as cores dos vestidos e a maresia” (BUARQUE, 2003, p. 68).

O amor líquido, segundo os postulados de Bauman (2004), surge em *Budapeste* na relação superficial entre Vanda e José Costa. O escritor anônimo ama, deseja, sente saudades de Vanda mas ao se deparar com a nova realidade de Budapeste e de Krsika, decide abrir mão do casamento. O “até que a morte nos separe”, como aponta Bauman (2004), está fora de moda, não se encaixa a vida do sujeito pós-moderno.

Os protagonistas de *Estorvo* e de *Budapeste* são, portanto, frutos da pós-modernidade. Cheios de facetas, revelam seus fragmentos de identidades, sua personalidade instável, sua falta de caráter e de ancoragem. Multifacetados, expõem em sua essência a pós-modernidade dos romances. Diante dessas constatações, podemos afirmar que as duas obras analisadas são pós-modernas, na medida em que ambas reúnem nos protagonistas, no enredo, nos temas e na construção da linguagem, aspectos da pós-modernidade. Conclui-se também que Chico Buarque se afirma e está consagrado como escritor pós-moderno, “ao mesmo tempo mutante e conservador, numa obra revolucionária que, simultaneamente, gira em torno de si mesma e agrega novos planetas”. (SOUZA, 2009 p. 130).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Sérgio Marra de. *As vozes de Chico Buarque em inglês: a Tradução e Linguística de corpus*. 2011. 201f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

ALBERT, André. Narrador em amadurecimento. *Especial Chico Bravo!*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 45-53. 2009.

_____. O Kafka brasileiro. *Especial Chico Bravo!*, São Paulo, v. 1, n.2, p. 54-59. 2009.

ALENCAR, Chico. Luz, quero luz. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARAÚJO, Shadia Husseini de. O “islã” como força política na “primavera árabe”: uma perspectiva da teoria do discurso. *Revista História: Questões & Debates*, Curitiba, n.58, p. 39-62, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/view/33895/21156>>. Acesso em 7 jul. 2014.

ARCARY, Valério. A revolução solitária. *Revista O Olho da História*, Salvador, n. 16, jul. 2011. Disponível em <<http://oolhodahistoria.org/n16/artigos/valerio.pdf>>. Acesso em 16 abr. 2015.

ARGAN, G. C. *A história da arte como a história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ASCHER, Nelson. Chico tem uma história e sabe contá-la. *Folha de S.Paulo*. 14 set 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_folha1.htm>. Acesso em 20 maio 2015.

AUGÉ, Marc. *Para que vivemos?* Lisboa: 90º, 2006.

BACCHINI, Luca. Renata Maria ou a fenomenologia de um momento de sublime danação. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque, o poeta das mulheres dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *Amor Líquido – Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007a.

_____. *Vida Líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007b.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BETTO, Frei. Chico, silêncio e palavra. . In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BIGNARDI, Irene. (contracapa) In: BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BOAL, Augusto. Chico. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*; tradução Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 2001.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Democracia, revolução capitalista e Primavera Árabe. *Política Externa* (USP), São Paulo, v.21, n.4, p. 135-141, abr./mai./jun.2013. Disponível em: <http://www.bresserpereira.org.br/papers/2013/440-Democracia_Revolucao_Primavera_arabe.pdf>. Acesso em 23 jun. 2014.

BRISENO, Marcelo. Recursos Cinematográficos de “Estorvo” no contexto pós-Moderno. *Revista Inovcom*, São Paulo, v.1, n.2, p. 46-50. 2006.

BRITO, João Batista de. Chico Buarque no cinema. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

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

_____. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BUCCI, Eugenio. Do rolezinho ao rolezaço. *Revista Época*, São Paulo. 17 jan. 2014. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/eugenio-bucci/noticia/2014/01/do-rolezinhob-ao-rolezacob.html>>. Acesso em 25 maio 2014.

CANCLINI, Nestor. Imaginário culturais da cidade: conhecimento, espetáculo, desconhecimento. In COELHO, Teixeira. (Org). *A cultura pela cidade*. Rio de Janeiro, Iluminuras, 2008.

CANÇÕES. In: CHICO BUARQUE. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

CANDIDO, Antonio. Louvação. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

CASTELLO, José. O carrossel luminoso. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

CHAGAS, Luis. Estilo retocado. *Isto é*. 17 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_istoe.htm>. Acesso em 20 maio 2015.

CHICO Buarque anuncia novo livro para novembro. *Revista Rolling Stone*. 31 out. 2014. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/chico-buarque-anuncia-novo-livro-para-novembro/#imagem0>>. Acesso em 02 mar 2015.

COELHO, Marcelo. Crítica: no livro de Chico, não há palavra mal escolhida nem frase fora de ritmo. *Folha de S. Paulo*. 15 nov. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1548260-critica-no-livro-de-chico-nao-ha-palavra-mal-escolhida-nem-frase-fora-do-ritmo.shtml>>. Acesso em 01 maio 2015.

COMPANHIA das Letras vai lançar selo em Portugal. *Globo.com*. 22 jan. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/01/companhia-das-letras-vai-lancar-selo-em-portugal.html>>. Acesso em 06 maio 2015.

COSTA, Caio Túlio. Sobre dessintonias e sintonização. *Folha de S. Paulo*. 11 ago. 1991. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_caio.htm>. Acesso em 15 maio 2015.

COUTO, José Geraldo. *Folha de S. Paulo*. 12 dez. 1995. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_couto.htm>. Acesso em 18 abr 2014.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.

CYNTRÃO, Sylvia. O que será que lhe dá? O que será que me dá? O que será que há dentro da gente?: tradução da tradição na canção de Chico Buarque. In FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque, o poeta das mulheres dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Mauro. (contracapa) In: BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. O novo romance de Chico. *Estado de S. Paulo*, 14 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_estado.htm>. Acesso em 25 de maio 2015.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ECONOMIST Intelligence Unit. Rebels without a cause: What the upsurge in protest movements means for global politics. Londres, 2013. Disponível em <http://www.eiu.com/Handlers/WhitepaperHandler.ashx?fi=Rebels_without_a_cause_WEB.pdf&mode=wp&campaignid=ProtestUpsurge>. Acesso em: 7 jul. 2014.

ESSA Budapeste não está no mapa. *O Globo*. 14 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_globo3.htm>. Acesso em 3 maio 2015.

FAGUNDES, Igor. “O meu guri” na comunicação dos lugares sociais: um exercício de diálogo. In FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque, o poeta das mulheres dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.

FARIA, Alexandre. *Literatura de Subtração*, 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de *Budapeste: as fraturas identitárias da ficção*. In FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *Chico Buarque, o poeta das mulheres dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Sobre um certo amor. In FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque, o poeta das mulheres dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.

FOLHA de São Paulo. 13 set. 1991. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_folha.htm>. Acesso em 13 maio 2014.

FONSECA, Aleilton. Cálice não se cala. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque, o poeta das mulheres dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRÄULEIN. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <michaelis.uol.com.br/escolar/alemao/definicao/alemao-portugues/fr%C3%A4ulein_45436.html> Acesso em: 19 abr. 2015.

FRANZEN, Jonathan. (contracapa) In: BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Não existe duplo para a realidade. *O Globo*. 14 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_globo4.htm>. Acesso em 12 mar 2015.

GIRON, Luis Antônio. Com o diabo na língua. *Época*. 15 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_epoca.htm>. Acesso em 3 maio 2015.

_____. Zygmunt Bauman: "Vivemos o fim do futuro". *Revista Época*, São Paulo, 19 fev. 2014. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/zygmunt-baumanb-vivemos-o-fim-do-futuro.html>>. Acesso em 3 jul. 2014

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. *Revista Semear 4*, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.letras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_03.html>. Acesso em 23 jun. 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Políticas da teoria. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como um ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

_____. Reificação e utopia na cultura de massas. In: *Crítica Marxista*. São Paulo: Brasiliense, v.1, n.1, 1994.

_____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001.

_____. *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

_____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.

_____. *Espaço e Imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006b.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

_____. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KREEP, Ana. 'Rolezinhos' surgiram com jovens da periferia e seus fãs. *Folha de S.Paulo*. 15 jan. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/01/1397831-rolezinhos-surgiram-com-jovens-da-periferia-e-seus-fas.shtml>>. Acesso em 8 maio 2014.

LAJOLO, Marisa. Chico Buarque, entre o real e o imaginário. *O Estado de S. Paulo*. 31 ago. 1991. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_lajolo.htm>. Acesso em 12 maio 2015.

LEMONS, Maria Alzira Brum. As canções que você fez para nós. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

LIMA, Sônia Maria Van Dijck. Atualidade de "Pedro Pedreiro". In FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque, o poeta das mulheres dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.

- LOPEZ, Nayse. *Jornal do Brasil*. 12 dez. 1995. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_nayse.htm>. Acesso em 16 abr 2014.
- LUCENA, Suênio Campos de. Chico Buarque e a diversidade. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MASSI, Augusto. Novos estudos. *Cebrap*. out. 1991. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_massi.htm>. Acesso em 14 dez 2014.
- _____. Pai rico, filho nobre, neto pobre. *Estado de S. Paulo*. 28 mar 2009. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_Estsp_augusto.htm>. Acesso em 14 abr 2015.
- MELLO, Heitor Ferraz. Alegorias do vazio: a obra de Chico Buarque. *Revista Cult*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dossie-chico-buarque/>>. Acesso em 12 maio 2015.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. Dois Guris ou a maternidade ferida. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque, o poeta das mulheres dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.
- NITRINI, Sandra. Paralelo despretenso: Budapeste, de Chico Buarque, e Avalovara, de Osmar Lins. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31. Brasília, jan-jun 2008.
- NUNES, Benedito. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 03 ago. 1991. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_nunes.htm>. Acesso em 15 mar 2015.
- OLIVEIRA, Nelson de. Liquidificador Estorvado. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- PAULO, Laudicéia. *Eus e outros: a auteridade e identidade em Budapeste, de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Tmaisoito, 2007.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Chico Buarque: que sonho é esse? In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque, o poeta das mulheres dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.
- PEREIRA, Gil Carlos. *Estorvo: uma alegoria sobre o homem moderno*. Vértices, Campos dos Goytacazes, a.4, n.1, p. 27-31. 2002.
- PEREIRA, Rogério. Movimentos no vasto campo das dúvidas. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- PERRONE, Charles A.; GINWAY, M. Elizabeth; TARTARI, Ataíde. Chico sob a ótica internacional. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- PIRES, José Cardoso. *Jornal das letras*. 13 ago. 1991. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_cardoso.htm>. Acesso em 18 abr 2015.

PIZA, Daniel. (contracapa) In: BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PRATA, Mário. *Julinho de Adelaide, 24 anos depois*. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm>>. Acesso em 02 nov. 2014.

RATTNER, Jair. *Folha de S. Paulo*. 16 nov. 1991. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_rattner.htm>. Acesso em 22 dez. 2014.

RESENDE, Beatriz. Movido pelas Palavras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. B1 - B1, 14 set. 2003.

_____. *Contemporâneos - Expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

RIBEIRO, Carlos. Romance do simulacro. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

ROCHE, Alexandre A.E. A primavera do mundo árabe-sunita: O islã árabe-sunita entre o wahhabismo conservador e o espírito crítico, entre a política do petróleo e a independência econômica. *Revista Conjuntura Austral*, Porto Alegre, v.2, n.7, p. 3-15, ago./set. 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/ConjunturaAustral/article/view/22774/13192>>. Acesso em 28 jun. 2014.

RODRIGUES, Apoenan. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 06 nov. 1991.

RODRÍGUEZ, Silvio. Chico Buarque es um gran artista. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. A literatura do Estorvo. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SAMBA na gamboa. Apresentado por Diogo Nogueira. Rio de Janeiro: TV Brasil, 4 set. 2012, 22 h. Duração 51min. Entrevista com Magro e integrantes do MPB 4.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SANT'ANNA, Jeová. Bazar de alucinações, 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_cialetras.htm>. Acesso em 10 fev 2015.

SANTIAGO, Silviano. Literatura e cultura de massa. In: *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SANTOS, Fernanda. Sim, Chico é um grande escritor. *Especial Chico Bravo!*, São Paulo, v.1, n.2, p. 5. 2009.

SARAMAGO, José. Autor cruza abismo e chega ao outro lado. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. *Revista Veja*, São Paulo: Ago/1991.

_____. (contracapa) In: BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. O protesto na canção de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o Novo Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOUZA, Tárík de. Chico Buarque: O que não tem censura e nunca terá. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SLETJOE, Anne. O compromisso ético do novo romance brasileiro: a óptica surreal em "Estorvo" de Chico Buarque. In: *Literatura y compromiso*. Romanska institutionen, Lunds Universitet, 2003.

TEIXEIRA, Jerônimo. Escritor e fantasma. *Veja*. 17 set. 2003. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_veja.htm>. Acesso em 6 mar 2015.

THOMAS, Gerald. Chico Buarque é para mim... In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

TOSO, André. O romance que imita a vida. *Especial Chico Bravo!*, São Paulo, v.1, n.2, p. 17-21. 2009.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. (contracapa) In: BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VILLAÇA, Alcides. Humor e ritmo do discurso são o forte do livro 'O irmão alemão'. *Estado de S. Paulo*. 15 nov. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,humor-e-ritmo-do-discurso-sao-o-forte-do-livro-o-irmao-alemao,1592943>>. Acesso em 02 maio 2015.

VIDA. In: CHICO BUARQUE. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>>. Acesso em: 12 abr.2015.

WERNECK, Humberto, Chico Buarque. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. Novo romance de Chico Buarque. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=crit_budapeste_wisnik.htm>. Acesso em 17 mai. 2015.

ZAND, Nicole. (contracapa) In: BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada: Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.