

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NILSON PEREIRA DE CARVALHO

**O PERCURSO LITERÁRIO DA LITERATURA DE
CHICO BUARQUE**

Goiânia

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NILSON PEREIRA DE CARVALHO

**O PERCURSO LITERÁRIO DA LITERATURA DE
CHICO BUARQUE**

Tese de doutorado apresentada à Editora da UFG, para o Programa de Publicação de Livros resultantes Teses e Dissertações. Esta tese foi submetida à banca de defesa, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, no dia 29.05.2008, sob orientação da Professora Doutora Ofir Bergemann de Aguiar.

Linguística, letras e artes

Goiânia

2008

Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia. (Octavio Paz)

**Quando eu nasci veio um anjo safado
O chato do querubim
E decretou que eu tava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim
[...]Eu já não lembro pronde mesmo que vou
Mas vou até o fim
(Chico Buarque, em “Até o fim”)**

**Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas. E essas pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido. [...] Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa.
(Chico Buarque, em EST)**

Nesse vaivém sem chapéu, o sol alterava o roteiro de muitas vidas. Gente ficava pela estrada, outros se perdiam. (Chico Buarque, em FM)

**É bonito ver passar o tempo
Ele já foi meu
Ele já foi meu
Já usou meu corpo
Ele abusou de mim
Será que me esqueceu?
[...]Tive grandes planos
Sonhos geniais
[...] Nem um louco pra cantar as minhas glórias
Nem um fraco, a minha perdição
(Chico Buarque, em “Corsário do rei”)**

LISTA DE ABREVIACOES DAS OBRAS LITERARIAS DE CHICO BUARQUE:

BEN: *Benjamim*

BUD: *Budapeste*

CAL: *Calabar, o elogio da traição*

EST: *Estorvo*

FM: *Fazenda Modelo*

GD: *Gota d'gua*

OM: *pera do Malandro: uma comédia musical*

RV: *Roda viva*

SUMÁRIO

RESUMO.....	05
RÉSUMÉ.....	06
1 - O PERCURSO DO PERCURSO LITERÁRIO OU POR UM ESTUDO	
LITERÁRIO DA LITERATURA.....	07
I.....	07
II.....	11
III.....	14
IV.....	18
V.....	22
VI.....	25
2 - O PERCURSO DO HOMEM NA LITERATURA.....	30
2.1 – DO HERÓI.....	30
I.....	30
II.....	33
III.....	38
IV.. ..	42
V.....	46
VI.. ..	48
VII.. ..	52
VIII.	55
IX.	61
X... ..	64
2.2 – AO AUTOR.....	65
I.	65
II.	69
III.. ..	74
3 - O PERCURSO DA LITERATURA NO HOMEM.....	81
3.1 – DO GÊNERO.....	81

I..	81
II..	85
III..	89
IV..	95
V..	98
VI..	102
VII..	106
VIII..	110
IX..	115
X..	117
3.2 – À ADAPTAÇÃO..	119
I..	119
II..	121
III..	125

4 – O PERCURSO DA MÚSICA AO PERCALÇO DA PALAVRA OU O PALÍNDROMO ESPIRALADO DO LÍRICO.....132

I..	132
II..	138
III..	145

REFERÊNCIAS.....146

1. Obras de Chico Buarque.....	146
2. Geral.....	147

RESUMO

Neste tese pretende-se analisar o percurso da obra literária de Chico Buarque na perspectiva de depreender certa autonomia da Literatura do autor em relação ao seu espaço de criatividade na tradição literária brasileira. São levantados aspectos gerais que compõem essa Literatura, iniciando pela obra teatral, comparados com o percurso da prosa do autor. A abordagem visa a demonstrar o caráter germinal da arte literária e de seus produtos. Portanto, o desenho que se prescreve traça um palíndromo que obedece à cronologia ascendente e à agregação ou ampliação de determinado tema e, em seguida, desroteiriza-se. Apresento fundamentação e pressupostos teóricos e críticos que são postos numa discussão dialógica e não necessariamente filiada, na intenção de construir uma via de acesso literária para lidar com o objeto e o objetivo do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Chico Buarque. Teoria Literária. Crítica Literária.

RÉSUMÉ

Dans cete tese prétend analyser lê parcours de l'œuvre littéraire de Chico Buarque dans la perspective de déduire une certaine autonomie de la Littérature de l'auteur par rapport à son espace de créavité dans la tradition littéraire brésilienne. Ils sont sélectionnés d'aspect qui caractérisent cette litterature, tout em commençant par l'œuvre théâtrale, pour ensuite, comparer tells aspects dans le parcours de la prose de l'auteur. Cette approche vise à démontrer un caractere germinal de l'art littéraire et de sés produits. Donc, lê dessein fait esquisse un palindrome qui obéit à la chronologie ascendante et à l'agrégation ou à l'élargissement de certain thème et, ensuite, renverse son trajet. Je presente dès assises théoriques et critiques, lesquelles sont mises dans une discussion dialogique et non nécessairement affiliée, dans l'entende de construire une voie d'accès littéraire pour traiter simultanément l'objet et l'objectif du texte.

MOTS-CLÉS: Littérature brésilienne. Chico Buarque. Théorie littéraire. Critique littéraire.

1 - O PERCURSO DO PERCURSO LITERÁRIO OU POR UM ESTUDO LITERÁRIO DA LITERATURA

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. (CANDIDO, 1987, p.163)

I

A eminente fala de um de nossos mais lúcidos críticos preconiza mais que uma rigorosa interpretação. Talvez esse rigor esteja hiperbolizado nas idéias que passo a defender aqui e, sobretudo, na maneira como as trato. Entretanto, assim o são para que atravessassem a barreira do método, da aplicabilidade, quer dizer, a repetição como exemplo.

O método imbrica-se em como explicá-lo – uma lição que ouvimos há muito tempo – e, certamente, não se revela pura e totalmente em sua explicação, por isso, no exercício da crítica literária apoiada na teoria e vice-versa, comprovam-se, ilustram-se, exemplificam-se leituras de Literatura apondo-se citações das obras em estudo, numa quase-ilusão que faz confundir quem protagoniza o texto crítico, ou em uma pergunta: o que é mais importante ali, a crítica ou a obra?

Por enquanto a pergunta ficará sem resposta, pois ela enseja outros questionamentos tendenciosos ou não, a saber: um trabalho que pretenda estudar Literatura não deveria ter ela mesma como fundamento *sine qua non*? Se a Literatura já produz obras que se confundem muitas vezes com crítica, ou as contém de forma até sistematizada, não seria de se esperar que o contrário acontecesse, isto é, o texto crítico também deva conter de maneira sistematizada a Literatura? E, por último, se outras epistemologias já se encontram suficientemente alentadas de terminologia, formas de tratamento e fundamentação próprias, a Literatura ainda não estaria, ao longo de sua história, alentada de uma teoria própria, ainda que mesclada daquilo que já tenha incorporado?

É possível responder a tudo isso, lançando-se mão desse fenômeno que é a incorporação. Assim, pode-se defender que a Literatura é uma instituição humana, portanto, ao incorporar a humanidade; e incorpora com ela todos os seus atributos, permitindo o uso de

quaisquer fundamentos que sirvam para tratar do humano. Tudo isso servirá para estudar Literatura e será genuíno. Isso é mesmo evidente, pois se a Antropologia, a Sociologia, a História, a Psicanálise, a Filosofia, para citar apenas as mais em voga, têm como objeto mais distinto, ainda que cada qual por facetas específicas, o homem, é claro que os resultados de estudos de Literatura assim fundamentados não serão divergentes do objeto que todas têm em comum: o homem mesmo.

Estamos nos tempos do pensamento cada vez menos estanque – “a gente estancou de repente/ ou foi o mundo então que cresceu” (RV, p.51) –, refutamos o purismo e nos entendemos melhor assim.

Mas conclamo a reflexão de que a mescla que almejamos fazer já está feita no germe de nosso objeto de estudo, a Literatura. Na verdade, todas as facetas anteriormente mencionadas já estão incorporadas na obra literária, motivo pelo qual outras epistemes debruçam sobre as mesmas, buscando alicerce para seus empreendimentos científicos, inclusive consolidando-os. Portanto, se é verdade que um estudo sociológico de uma obra literária, por exemplo, é válido por conta de sua autenticidade e identificação de objeto e método, parece-me “mais que verdadeiro” um estudo literário da Literatura, ou seja, aquele cujos subsídios, tanto quanto os fundamentos sejam o próprio produto literário, pois, segundo Candido: “quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (1985, p.5).

Então, que fique claro que neste trabalho não há qualquer refutação ou questionamento sobre determinadas verticalidades paralelas nos estudos baseados nas outras epistemes, apesar de reconhecer quaisquer imprecisões localizadas aqui e ali. Ao contrário, minha proposta é que todas elas são inequivocamente pertinentes por conta da incorporação do homem no mundo que a Literatura empreende.

Todavia, defendo que se todas essas abordagens são apropriadas, conforme seus objetivos, e se assim o são, uma abordagem literária também o é. Modéstia à parte, quanto mais as outras abordagens são pertinentes, muito mais uma crítica e uma teoria literárias o serão –

uma ultra pertinência. O superlativo aqui é aplicado por força do contra-argumento, como nas abordagens “palindrômicas”¹ no decorrer deste texto.

Quanto às terminologias, pode-se verificar que o uso compartilhado entre as epistemes já é tradicional nos estudos das várias ciências. Entretanto, cada nicho defende suas alcunhas e cobram o crédito do uso pelas demais, embora seja verdade que os termos literários formam uma espécie de bolsão de metáforas à livre disposição de pensadores, com a justificativa de acervo cultural, portanto público e livre de pagamentos de *royalties*. Nesse sentido, parece bastante genuíno o uso de uma terminologia metafórico-literária pelos pesquisadores da área de Letras, ou ainda, se assim não o for, não será (seria) para mais ninguém.

Ainda que isso seja uma defesa, é imperativo reconhecer que este trabalho não tem, de pronto, um sistema lexical exclusivo, porém pretende ter uma predominância de termos, motivos, justificativas plausíveis cujos sentidos e valores se inserem em uma pragmática originalmente literária, incluindo aí a possibilidade de um termo ou outro ter sido cunhado nas forjas de outras áreas e, posteriormente, ter sido incorporado, portanto, apropriado, na originalidade literária.

Talvez a visão parabólica de uma árvore como um objeto a ser estudado dê certa dimensão metodologicamente científica e pertinentemente literária desse processo que envolve a incorporação e a apropriação, para atingir a originalidade. Ora, é plausível que se tentarmos identificar a planta pelos seus frutos ou pelas suas folhas venhamos conseguir defini-la, classificá-la; compreenderemos suas funções e usos, sua melhor adaptação a determinados solos e muito mais. Isso fazem à Literatura as áreas que mencionei, manipulando os produtos literários, suas causas e conseqüências, influências, contextos, as “folhas” de obras e “frutos” proibidos e/ou autorizados etc. Tudo isso nos levará ao caule vigente dentro da Literatura, que é o espírito literário do homem. Entretanto, se considerarmos a ação do tempo, do clima, dos seres, que de maneiras distintas usufruem da árvore, teremos um panorama por vezes arriscado de análise. Isso, porque os frutos podem se desprender dos galhos, ou serem colhidos por pesquisadores famintos em cujas bocas haja um paladar aprioristicamente determinado, ou levados por pássaros levianos para seus ninhos cheios de filhotes igualmente famintos de repetir o que lhes ensinam os pais, ou

¹ Refiro-me ao formato deste trabalho, o qual abordará a cronologia da obra de Chico Buarque no íngreme percurso ascendente até *Budapeste* (2003) e, em seguida, retornará descendente até *Roda viva* (1968). Tal retorno descreverá, por conseguinte, o percurso do tema resultante do percurso anterior, conforme descreverei mais adiante, ainda neste capítulo. O resultado disso evidencia a tautologia superlativa que proponho.

simplesmente tomados por podres, portanto inadequados à alimentação, perdendo-se e caindo na terra como filhos bastardos. Reconhecer nesses frutos a árvore seria sempre uma missão árdua, uma vez que até mesmo as árvores rejeitariam um componente tão desgarrado. O que se poderia dizer, então, das indústrias de pesquisa que colhem os frutos e os processam, retirando-lhes a forma e a natureza, adicionando-lhes elementos estranhos e, por fim, nos oferecem de volta sob o irônico nome de “essência”? Quanto às folhas, basta dizer que o vento as leva e as mistura com outras, fazendo o pesquisador tomá-las por agulhas no meio do palheiro. Sem contar que no outono têm o caminho natural de caírem e fazerem parte de outro universo.

Claro que tudo isso, salvo a industrialização, é um processo bastante natural, por isso considero todas essas formas de compreender um objeto legítimas; todavia o risco de se confundir o objeto é latente, ainda que haja uma abundância de sucesso em tais pesquisas. Entretanto, necessito da percepção da árvore para conhecê-la, não de extirpá-la do meu modo de ver. Há, portanto, uma ligação entre ela e mim que nos torna parte do mesmo sistema e ao mesmo tempo nos diferencia, senão não existimos nem eu nem ela, ou como mostra Merleau-Ponty (1999, p.494):

Ora, que sentido haveria em afirmar a existência de não se sabe o quê? Se pode haver alguma verdade nessa afirmação, é porque entrevejo a natureza ou a essência que ela concerne, é porque, por exemplo, minha visão da árvore enquanto êxtase mudo diante de uma coisa individual já envolve um certo pensamento de ver e um certo pensamento da árvore; enfim, é porque eu não encontro a árvore, não estou simplesmente confrontado com ela, e porque reconheço neste existente em face de mim uma certa natureza da qual formo ativamente a noção. Se encontro coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efetivamente ali, pois desta existência de fato, por hipótese, eu nada sei. Se sou capaz de reconhecer a coisa, é porque o contato efetivo com ela desperta em mim uma ciência primordial de todas as coisas, e porque minhas percepções finitas e determinadas são as manifestações parciais de um poder de conhecimento que é coexistivo ao mundo e que o desdobra de um lado a outro.

Concluo que pesquisar a “raiz” da Literatura é um método imponente e, no qual, dificilmente se confundiria o objeto de estudo que percebo. Penso que a árvore é a Literatura e suas raízes estão fundadas no homem que a faz estar em pé. É assim que a sinto ligada a mim, por meio do fenômeno que nos liga ao chão, à terra. A árvore da Literatura pensa em mim com seu caule (intrínseco) e me percebe por meio de folhas, galhos, tronco (extrínsecos). Extrinsecamente eu a confronto com meus olhos e a agarro com meus braços, mas há algo que a liga a mim e a

essa existência, dessa forma eu a concebo tanto quanto ela a mim. Reconheço várias outras formas de estudar esta árvore, pois os pássaros derrubam as sementes dos frutos que levaram de volta na terra e os famintos também cultivam aqueles frutos. As folhas espalhadas no vento são esterco da mesma terra-homem que alicerça a planta. Ou seja, tudo volta para a terra e a interdisciplinaridade das pesquisas imbricadas e centralizadas no homem já existia há tempos. Mas se estudo a árvore e ela está ligada à terra, parece que sua raiz me fará compreendê-la e, se sou também um homem – então, não me separo do objeto –, não precisarei arrancá-la da terra (de mim mesmo) para compreendê-la, e mais, compreender todas as outras tentativas de compreendê-la. A primazia da arte/ciência literária no uso de termos e métodos, leituras, a meu ver, dá-se por causa da sua natureza “humana, demasiadamente humana”.

II

A citação anterior não é desproposita, pois o inspirador principal, pelo menos no âmbito limiar, de conjugação da crítica/teoria com o texto literário é Friedrich Nietzsche (1844 - 1900), em face de suas obras mais literárias: *O nascimento da tragédia no espírito da música* e *Assim falava Zaratustra*. A primeira porque trata de um tema originalmente literário, enquanto inaugura e fundamenta os principais conceitos nietzschianos, como a “vontade de potência”, por exemplo.

Do ponto de vista temático, a discussão contida nessa obra sempre acolheu relevância quanto aos estudos literários, conforme relata Zilberman:

O nascimento da tragédia constitui de certo modo o único livro em que Nietzsche se volta inteiramente a temas via de regra abrigados pela Teoria da Literatura e pela História da Literatura. O impacto e a originalidade de suas conclusões foram tais, que obrigaram doravante os pensadores da Poética e da Estética a levarem-nas em conta, posicionando-se contra ou a favor delas, mas jamais ignorando-as. (1997, p.3)

Porém, *O nascimento da tragédia*, além de propor um tratamento filosófico-mitológico da tragédia, aborda o tema de forma semi-literária. Não exatamente pelo estilo reconhecidamente literário do autor, mas pelo manejo de seus argumentos centrais, isto é, um plano ficcional se instala na obra, a fim de suprir as necessidades de análise de Nietzsche, como é

o caso das “personagens” Eurípides, Sócrates, Dioniso e Apolo. O filósofo rompe o véu do tempo e também se insere no texto, na forma de um diálogo direto com Eurípides:

Qual era o teu intuito, ó Eurípides sacrílego, quando tentaste escravizar uma vez mais o agonizante? Morreu ele em tuas mãos brutais; recorreste então a uma máscara, a uma contrafação do mito; e esse pastício, como o macaco de Hércules, não soube fazer mais do que enfeitar-se com as pomposas roupagens da Antigüidade. Ao perder a inteligência do mito, perdeste também o gênio da música; em vão procuraste com as tuas mãos ávidas louvar todas as flores do seu jardim, porque não obtiveste mais do que uma máscara, do que uma contrafação. Porque renegaste Díónisos, Apolo também te desamparou. Vai colocar todas as paixões, nos seus lugares, encerra-as agora nos teus domínios, ajusta as falas dos teus heróis à dialética sofista, cuidadosamente limada e aguçada, - as paixões dos teus heróis nunca serão mais do que máscaras, falsificações de paixões, e a linguagem delas nunca será autêntica nem sincera. (NIETZSCHE, 1988, p.15)²

O enfoque principal está no fato de Eurípides ser responsável pela morte da tragédia, ou seja, ele torna-se a personagem central da tragédia de sua vida quando, por um ato desmedido, adquire o espírito trágico. Nietzsche vê as escolhas estéticas e políticas do tragediógrafo como elementos do enredo de uma tragédia. A posição de Eurípides vai se assemelhando, pelo tratamento nietzschiano, na mesma medida em que os tragediógrafos tratavam o herói trágico, aquele que desmedidamente arriscava a segurança dos cidadãos, desordenava o equilíbrio entre caos e ordem, portando seria severamente responsabilizado e punido por algo já definido por outros erros genealógicos, quer dizer, o seu espírito o levaria fatalmente ao ato desmedido.

No outro exemplo, o filósofo empreende uma inversa estratégia, cujo resultado também explicita a conjugação Literatura-crítica-teoria, mas com um resultado temático que favorece a fortuna filosófica à qual se dedicou. Os conceitos da “vontade de potência”, “do niilismo ativo”, do “eterno retorno do mesmo” e do “super-homem”³ aparecem transsubstancializados nos elementos literários que constroem o romance *Assim falava Zaratustra*.

² Constam nas referências as duas traduções da primeira obra de Nietzsche: a portuguesa, intitulada *A origem da tragédia* (1988), e a brasileira, mais recente, *O nascimento da tragédia no espírito da música* (1999). Opto sempre por citar a versão portuguesa, a meu ver, a que nos aproxima do estilo do filósofo.

³ Pode-se afirmar, didaticamente, que tais conceitos perfazem um ciclo na obra de Nietzsche, ainda que de forma assistemática. Assim, pode-se compreender a “vontade de potência” como uma força propulsora que subjaz à vontade humana, cuja natureza clama por um poder anunciado em seus atos desmedidos e ruinosos. Da dualidade desses atos, o ser humano aspira pela nulidade de uma existência “niilismo ativo”, na intenção da vida máxima que virá, ou seja do humano em seu estágio superior “o super-homem. A constante que rege esse movimento da ruína à superação completa o ciclo que pode ser tratado de “eterno retorno do mesmo”.

Mas um dos principais anúncios de Nietzsche para a humanidade ganha a força do conflito central no enredo do solitário profeta Zaratustra, a saber, “a morte de deus”.

O complexo literário de Nietzsche, que em *O nascimento da tragédia* inicia-se com um ensaio filosófico sobre Literatura tomando os autores por personagens, completa-se como uma obra literária sobre filosofia tomando os elementos constituintes da narrativa por conceitos da filosofia. Uma das confirmações disso é o estudo de Roberto Machado intitulado sugestivamente como *Zaratustra, tragédia nietzschiana*, onde o autor afirma:

a posição ímpar do *Zaratustra* está sobretudo em pretender realizar a adequação entre conteúdo e expressão, o que faz dele uma obra de filosofia e, ao mesmo tempo, uma obra de arte, o canto que Nietzsche não cantou em seu primeiro livro, e que permite considerá-lo o ápice de sua filosofia trágica. (MACHADO, 1999, p.20)

Dessa forma, o romance (trágico) compõe o assistêmico modo nietzschiano de filosofar sem deixar de ser literário. Esse fato ilustra contundentemente o que defendi em relação às demais áreas do conhecimento e da arte, isto é, a Literatura supre as outras áreas não somente de metáforas, mas também de metodologias de apresentação de seus pressupostos e resultados, e, no entanto, sem pecha, categorizamos o resultado “bibliográfico” de obra literária.

Mesmo havendo outros exemplos⁴ que demonstram tal afirmativa, minha escolha de três obras de Nietzsche para esta abordagem busca a pertinência de uma obra que é referência bibliográfica para um estudo e que também seja uma ilustração-modelo que comprova minhas hipóteses.

Nietzsche propõe uma visão quase metafísica da obra de arte em *O nascimento da tragédia*, imputando à personagem Eurípides os castigos por sua desmedida, demonstrando como suas peças foram confluídas de ações, cujo controle era atingido pelo deus Dioniso. O espírito dionisíaco havia sido menosprezado em prol da permanência do espírito apolíneo, um ato de desmedida. Isso sob a influência do amigo Sócrates, aquele que inauguraria a fase apolínea, ou política, na cultura helênica.

Em minha⁵ leitura, porém, o percurso de Eurípides completa-se no restabelecimento do equilíbrio entre Apolo e Dioniso, por meio da peça *As bacantes*, em que o tragediógrafo

⁴ Graciliano Ramos, André Gide, Italo Calvino, Umberto Eco, Thomas Mann etc.

⁵ Cf. artigo “Eurípides e o dionisismo: considerações sobre *As fenícias*, *Medeia* e *As bacantes*”, apresentado no II Seminário Nacional de Lingüística e Língua Portuguesa, da Faculdade de Letras da UFG (CARVALHO, 2001).

reconhece todo o valor e divindade do culto dionisíaco. O enredo daquela tragédia indica que o próprio autor tenha recebido a punição necessária, a saber, o desprazer de não tê-la visto ser representada, pois morreu antes disso, deixando para o sobrinho (ou filho) o direito de a encenar.

Assim, o valor teórico e crítico das duas obras de Nietzsche se completa e interage com o enredo da história de Eurípides, como se o filósofo houvera escrito também um *roman à clé* sobre a tragédia e suas personagens. O enredo é o mesmo da tragédia grega, pois está baseado no mito de Dioniso, aquele que reclama seu lugar entre os altares levantados no teatro grego, sob o argumento do equilíbrio entre ordem e caos.

Essa estrutura de crítica literária e de filosofia assistemática sobre arte grega empreendida pelo eminente helenista alemão influencia, como já adiantei, metodológica e teoricamente o presente trabalho, com uma pertinência especularmente óbvia.

III

Pode-se entrever, portanto, adjacente a uma funcionalidade filosófica da obra de Nietzsche, um trabalho de ficcionalização. Em “Literatura e personagem”, Anatol Rosenfeld trata do conceito de “quase juízo”, usado por Roman Ingarden. Agregado a isso, o autor traz um comentário de Thomas Mann sobre a ficcionalidade – o “tornar ficção”. Há aqui uma autorização teórica para algo que procuro discutir sobre a “ficcionalização do autor”. O autor mesmo, inserto na categoria ficcional, engendra um jogo de mão dupla na ficção.

Assim, uma questão se eleva: ao transportar-se o real objectual para o ficcional, pode-se aplicar parâmetros reais, ou seja, noutros exemplos, reconhecer a coerência cronológica do tempo em um romance, ou reconhecer um espaço de uma cidade real e determinada em um conto (etc.); mas, por que essa lógica não é autorizada no sentido inverso? Há algumas respostas para essa inquietante questão, embora conheçamos poucas empresas de fato. A primeira vem de um texto teórico: “As vidas dos indivíduos da espécie humana formam um enredo contínuo” (ROSENFELD, 1999, p. 22).

Rosenfeld adverte que o leitor nem sempre teve consciência nítida do caráter ficcional da Literatura. Seguindo essa lógica, também é fato que alguns leitores só conseguem ver os autores como elementos de uma realidade objetiva da obra que fazem. Portanto, se é possível

“dar aparência real à situação imaginária” (1999, p.20), é possível dar situação imaginária à aparência real, por meio do elemento que mais denota a ficção: “É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 1999, p.21).

Em meu trabalho, pretendo retomar a figura do autor como essa personagem imaginária nas mãos dos “deuses da Literatura”, isto é, dos desígnios autônomos da arte por ela mesma, num enredo para além do texto circunscrito no volume editado, isto é, o autor de um conjunto de livros também é tornado ficção.

Um argumento contrário a essa visão do literário criticado pelo literário (ou mítico) seria o fato de o percurso que enforma o enredo do autor não ser intencional do autor empírico. Entretanto isto se torna mais ainda revelador da leitura que proponho, pois comprova o descontrole ficcional do autor sobre a própria obra em face da autonomia da Literatura em si.

Outro entreposto, que se insere no germe de minha investigação, consta da natureza do discurso de autoria na criação literária ou seja, dos “eus literários”. O tratamento que modernizou o discurso do eu-lírico ou do eu-narrador distintos do eu-empírico (poeta e escritor) acaba por propiciar a possibilidade de um outro “eu” que se coloca numa disposição semi-ficcional.

Assim, se “o poeta finge [mesmo] a dor que deveras sente” (PESSOA, 1980, p.104), a circunstância do processo de fingimento do autor não pode receber absolutamente um tratamento de não-ficcionalidade, quer dizer, o processo de debragem discursiva, delegação de discursos de títeres e manipuladores, faz concentrar um intrigante e abastado olhar sobre o processo manipulativo dos discursos literários.

Seguindo-se o exemplo provocado anteriormente, o caso da heteronímia de Fernando Pessoa é, para nós, o mais destacável. Ora, o olhar que se debruça sobre a obra poética do vate português, além de investigar tão simplesmente a criação literária de cada um dos heterônimos, também questiona esse ser que controla todos eles, e não é possível, terminantemente, dizer que se trata do eu-empírico Fernando Pessoa, com outras delegações sociais, históricas e físicas – um cidadão português. Ao contrário, é ele um poeta que engendra outros poetas mais, portanto ele mesmo se insere em um ambiente de ficcionalidade, não compatível com outras existências no mundo físico.

Também não se trata aqui de multifacetar o escritor em uma distribuição puramente funcional, uma vez que, no mundo da realidade, temos diferentes funções compatíveis entre si, todas elas regidas por uma lógica determinante. Portanto, proponho que o lugar para o autor nesta crítica não seja outro senão o de uma personagem cuja existência depende do enredo que é descrito no percurso de suas obras, formando, assim, uma obra maior. Por isso, a segunda resposta para a pergunta anterior poderia vir, na incorporação do método, de um texto literário cujo escritor também versa sobre esse tema, adiantando-se à crítica: “O autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções” (CALVINO, 1999, p.184).

E quanto ao papel do leitor? Agora, sim é preciso demonstrar que ele é essa personagem que cria juntamente com o autor e a obra aquilo a que chamamos Literatura, portanto, não há leitor senão crítico. Assim, parece-me contraditória a designação “leitor ingênuo”, pois um termo nega o outro. Se é ingênuo, não é leitor. A ingenuidade circunscreve aquele receptor em um estado de decodificador da língua ou de uma história funcional. A partir desse ponto para cima, o leitor pode se nivelar em camadas de compreensão, quando inicia seu trabalho de complementação da obra. Mais ou menos atento, o leitor crítico-modelo de uma obra aberta (ECO, 1995) conhece a existência de um contrato de ficcionalidade bem arquitetado, o qual o deixa cômico de seu papel de desvendador em parte, a saber um jogo de aparências.

Há coisas que são esse algo, a aparência, e, tudo o que não o é, é vontade. Sem precisar de muito aprofundamento filosófico, pela disposição social de conceitos, como numa herança universal, sabe-se que aparência e verdade não se excluem na intenção de gerar um opositor da aparência com dimensão mais simétrica. Entretanto, ainda não se satisfaz a curiosidade do pensamento humano em relação às coisas dispostas em seu redor, cujos nomes Deus lhe impusera a missão de “criar”.

Portanto, o homem é o criador; Deus apenas “deu cria”. Então, chego ao ponto indicador para o tema que aqui desenvolverei: a criação; – mais precisamente: a ficção. Contrariando as oposições, esse conceito fez com que todos os outros se revalorizassem, tendo o homem conseguido conviver com a aparência, a verdade, a realidade e a ficção, na artimanha de combiná-los conforme seu próprio “requinte”, “orgulho” e “miopia”, como diria Drummond.

Essas maneiras enviesadas de ver é que caracterizam aquela espécie de leitor a que chamamos “o crítico”, onde pretendo me encaixar pela proposição neste trabalho. Quanto mais

exigente for o crítico com seu requinte, orgulho e miopia, acredito que mais fará com propriedade o seu trabalho, mas reconheço que o crítico apropriado deve saber reconhecer aquelas “qualidades” drumondianas em outros críticos. Minha opção foi escolher requintes, orgulhos e miopias que compatibilizam com o adjetivo “literário”, sabendo que o homem e seu universo constam intrinsecamente ali, conforme alerta Santos (1983, p.37):

O homem vê o mundo, interroga-o, reage a ele, interpreta-o; em seguida, descobre que o mundo é o mundo e que o pensamento é *seu* pensamento. Neste momento nasce a crítica de um espanto do homem diante de si mesmo; ou, melhor dizendo, diante daquilo que produz perante a insistência do mundo. Posso pensar que a crítica é, assim, uma ciência do espírito, de sua capacidade de compreender o mundo. Não quero opor o espírito ao mundo, nem o mundo ao espírito, com duas realidades distantes e incapazes de convivência. Na verdade, o espírito é a voz do mundo: não há o mundo sem a voz, não há a voz sem o motivo. Não obstante, num dado instante, torna-se necessário colocá-los, espírito e mundo, um diante do outro, a fim de questionar suas funções. Essa é a circunstância crítica, em sua raiz. Observá-la é considerar o homem o *senhor do mundo*: não porque está sobre o mundo, e sim porque enfiou-se em sua intimidade. Desse modo, a *crítica em si* é uma atividade que descobre o poder sobre o *ser* das coisas. Ora, dependendo da espécie de “mundo” no interior do qual exerce seu poder, a crítica se define. (grifos do autor)

Esse é o mundo literário em que me debruço criticamente e espero ser definido por esses parâmetros, a respeitar o ofício de compreender o jogo da crítica, muito bem discernidos nos estudos do professor Wendel Santos:

Um jogo não se julga e sim se joga [...] Mas então o que é a crítica? Ela não é um julgamento da literatura, como se esta se colocasse no banco dos réus. A crítica é a literatura em espelho, um reverso. O que o crítico deseja é o mesmo que deseja o autor de obras, apenas são inversos os seus caminhos. O autor de obra caminha da Literatura, ou a partir do que ela lhe fala, para uma construção concreta, que é a obra. O crítico parte da obra, que aceita como a manifestação do que procura, para uma construção teórica, que é a teoria [...] A crítica é o gozo do objeto; mas o objeto da crítica é a teoria; assim, a crítica é o gozo da teoria. A teoria que a crítica frui, porém, é a que existe no corpo da obra enquanto esta se mantém viva de *Literatura* [...] O momento culminante do gozo do crítico é *o da visão da teoria na obra* (SANTOS, 1983, p.16-17, grifos do autor).

Por outro lado, isso pode dar a impressão de um tratamento imerso em um imaginário difícil de se apalpar, mas é preciso asseverar que não se deve esquecer que o nosso complexo “objeto” de estudo não é provável pelos instrumentos que busquem materializá-lo, mas

pelos que o adensem quanto mais intangível, que o matizem quanto mais invisível, que realcem seus tons, perfumes e sabores quanto mais inaudível, inodoro e insosso. A investigação sobre o objeto literário (aqui, proponho um estandarte – inspirado na *Montanha Mágica*, de Thomas Mann) deve se configurar numa espécie de ramo de “ciências ocultas”.

IV

Alguns contorsionismos de ordem teórico-crítica se apresentarão nas folhas seguintes. Há várias possibilidades de se entender esta metáfora. Uma delas, minha preferida, é a que alude a um pesquisador-leitor-crítico em sua inadaptação com a tradição teórica e crítica. Assim, por dizer, essa prevenção, por conseguinte, esta introdução, encerra o curioso paradoxo de buscar romper com um padrão estabelecido via tradição e, ao mesmo tempo, existir somente por causa dela. Trata-se de reservar o lugar devido aos arcabouços teóricos e críticos, a fim de situar, talvez, fora deles, objeto, metodologias, problemas e hipóteses que busco desenvolver, num viés cheio de arestas, o presente trabalho.

Uma confissão deve ser um gesto de humildade e ousadia.

Objetivamente, pretendo apresentar e justificar o lugar do tratamento que dou ao objeto por mim escolhido. Se o problema levantado é uma questão literária ou não; se os fatos apresentados têm constatação empírica ou não; essas são indagações superadas no interior deste trabalho, por isso são tratadas nessa pretensa introdução, a fim de não obnubilarem mais o nosso, ou pelo menos o meu, prazer literário.

Assim, proponho pesquisar o percurso literário da Literatura de Chico Buarque, um escritor que não é empírico *stricto sensu*, pois não me ocuparei de certas recorrências dispostas a esquadrihar as obras deste autor, sua música, suas letras, suas respostas à ditadura militar, suas aventuras de malandro pelas noites cariocas, seus dias de miséria e saudade na Itália, seu charme, seus olhos verdes ou azuis, ou mesmo sua capacidade de seduzir “as” mulheres. Não é, sobretudo, esse Chico que me interessa. Mesmo imergindo na sobriedade de seus sambas ou nas metáforas ricas e situacionais das canções do compositor, ainda não me interessa restritamente a sua capacidade de ser cronista de um tempo de repressão, driblando a censura e, após isso, sofrer da ressaca de não ter mais sobre o que reclamar e ser interpretado como aquele que ainda tem

medo de uma retomada de poder pelos militares. Por outro lado, isso só interessa ao meu trabalho no tocante à disposição imaginária desses dados na formação e crítica de leitores, quando essa disposição retorna ao texto literário como parte da composição do autor, isso é, quando Chico trata de si mesmo na visão dos brasileiros.

Aqui, o tratamento dos temas literários e seus devidos elementos sempre serão desdobrados a partir da fortuna literária conhecida ou do conjunto de obras que são objetos de estudo deste estudo. Tudo isso sem descartar a fortuna teórica e crítica que passa por minha formação, indicando, assim, pelo menos duas premissas: a de que minha leitura das obras obedece sempre a uma tradição enciclopédica construída pelo leitor e a de que a crítica e teoria em torno dessa leitura constrói um autor, um leitor e uma obra autenticamente – mas não necessariamente – díspares da obra isolada ou original. Portanto, não busco reduzir minha abordagem, como possa parecer, a uma visão retroativa da teoria e crítica literária, ao imanentismo ou estruturalismo estático, de que foram criticados os formalistas russos por Bakhtin (1993, p.14): “O pensamento estetizante semicientífico, que às vezes por um equívoco dizia-se filosófico, sempre se apegava à arte, julgando-se parente dela por laços sangüíneos, ainda que totalmente legítimos”.

Ao contrário, aqui o movimento de incorporação de teorias e críticas é condicional, ainda que obedeça a uma dinâmica subjetiva, isto é, específica e seletiva de cada leitor, crítico ou não. Ou seja, se quaisquer princípios do formalismo se evidenciarem em minha análise, categorizo-os, como defendi anteriormente, entre os “totalmente legítimos”, nas palavras de Bakhtin. Além do mais, proponho contribuir para a lembrança do que é mesmo imanente, apegando-me aos elementos que, nisso, forem legítimos, pois não há como refutar a legitimidade.

Proponho lembrar que não há conflito que exclua a existência paralela entre o interno e o externo. O contraditório nesta proposta consta no fato de que ao se refutá-la, adotando prática adversa, necessita-se de muito mais esforço do que justificá-la. Ou seja, é mais factível atestar aquilo que é pela sua existência interna do que pelos seus contornos. Há o pressuposto da arte como um percurso moralmente evolutivo, isso é, ela melhora com o tempo, mas não seria possível perceber o conjunto da arte pronto ali, até um determinado momento, como um organismo autônomo e íntegro? Isso não refuta o fato de que essa arte interage com um universo em sua volta, visto que é um organismo. Mas meu objeto de análise é o conjunto de obras formando uma unidade que, por sua vez, também interage com o mundo, mas, antes disso, por

esse viés, as obras visadas interagem entre si, embora tenham intrinsecamente a interação com o mundo, senão a análise seria mesmo infrutífera.

O “diálogo” de Bakhtin com os formalistas do estudo imanentista procura direcionar a análise estética para um ponto de vista exterior à obra, isso é, considerando que o objeto, por sua vez, dialoga com o mundo.

O fato é que isso tem levado os analistas a uma supervalorização do conceito, passando as investigações a se posicionarem forçosamente em um lugar ideologicamente premeditado, tornando por outro lado, não o objeto imanente, mas a análise imanente. Assim, por exemplo, pensar o objeto isolado do mundo faz da análise da obra de arte um ato infrutífero; mas, de igual modo, esta análise acaba por se tornar também infrutífera, quando ela mesma se fechar para o objeto.

É claro que esse objeto estético, a Literatura, não está isolada do mundo; ela foi originada nas relações do homem com um mundo pensado e formalizado arquitetonicamente na materialidade literária. Isso passa a ser uma condição *sine qua non* da arte literária; – respondendo uma das perguntas acima, a Literatura é intrinsecamente extrínseca.

Se é assim, a análise que busca no objeto (intrinsecamente extrínseco) não pode ser, nem que o queira, predominantemente imanentista. Ou ainda, quanto mais intrínseca for a análise mais extrínseca será, pois o núcleo daquele objeto é a porta de saída dele.

Por outro lado, o risco de desvio me parece maior quando a perspectiva de análise for de natureza terceira ao objeto. O que determina o desvio é o ponto de partida, conforme analisa Umberto Eco (1995, p.43) ao falar de “interpretação” e “uso”. Se o ponto de partida para analisar tal obra, por exemplo, for o psicanalítico, vai-se chegar, se chegar, ao núcleo psicanalítico da obra, mesmo que passando pelos elementos materiais até atingir o núcleo que estará comprometido pela temática. Ao passo que uma análise que parte da obra mesmo pode chegar às diversas facetas ali constituídas, inclusive a psicanalítica, talvez até demorar-se nela o quanto se pretender, e compreender no núcleo de cada faceta, o núcleo literário (que, como já disse, é a porta de saída para o mundo).

Para retomar, sem os ranços, os formalistas, é interessante citar uma análise da relação opositiva entre o diário e a poesia, a fim de refutar uma possível dissociação entre *Dichtung* (poesia) e *wahrheit* (verdade). Roman Jakobson (1978, p.171), nessa análise, afirma:

Os dois aspectos são igualmente verdadeiros, representam apenas significações diferentes ou, para empregar uma linguagem erudita, diferentes planos semânticos do mesmo objeto, de uma experiência. Um cineasta diria que se trata de duas tomadas distintas de uma mesma cena.

Considerando esse apontamento, é possível constatar-se que é mais esclarecedor e funcional para os estudos literários a abordagem do percurso literário da obra do autor. Assim, dentre os planos de significações que visam a esclarecer o percurso literário de um autor, deve-se enquadrar a semântica total de sua obra como objeto, em vez de somente subjugá-la ao universo particular do pesquisador.

A pesquisa deve, principalmente, alcançar, em última análise, um aspecto de funcionalidade pragmática – pois, que função sociocultural teria (ou tem) uma biografia real de um escritor em uma pesquisa que se pretende estudar Literatura?

O exemplo de Jakobson, o *diário de Máj*, serviu-lhe para aprofundar uma discussão que ainda atualmente é fértil, a respeito do significado da vida do autor dentro dos estudos de sua obra. Naquele caso, Jakobson (1978, p.177) tinha um dado: “a constante transição entre poesia e a vida privada não se manifesta somente no caráter fortemente comunicativo da obra poética de Mácha, mas também na profunda penetração dos motivos literários em sua vida”. Esse parece ser um dado incontestável e é recorrente em grande parte dos autores, senão todos. Assim, minha posição não busca recusar o isolamento de autor e obra, tampouco fundi-los obrigatoriamente, mas, reiterando minha defesa principal, a nós é mais pertinente e conveniente categorizar o resultado de uma relação entre autor e obra no plano fictício, pois ali a abundância de elementos sob a vigência literária se torna mais produtora.

A imagem usada por Jakobson é bastante exemplar. Se pedimos a um ator que retire a máscara, veremos a sua maquiagem. Quantas camadas de face não guardariam um autor literário? Planos e planos de realidade podem ser desvelados dali. Ora, se tudo são máscaras, por que não tratá-las como tal? – a menos que os planos de análise tenham outros interesses, como a fisiologia humana e a psiquiatria. O desabafo do intelectual russo é atual, contagiante e aplica-se bem à minha discussão:

Hoje em dia, a crítica considera de bom-tom sublinhar a inexactidão daquilo que chamamos Ciência Formalista da Literatura. Parece que essa Escola não compreende as relações da arte com a vida social, que preconiza a arte pela arte e segue as pegadas da estética kantiana. Os críticos que fazem essas objeções são, em seu radicalismo, tão conseqüentes e precipitados que esquecem a existência da terceira dimensão, que vêem tudo num mesmo plano. Nem Tynianov, nem Mukarovsky, nem

Chlovski, nem eu pregamos que a arte se basta a si mesma; mostramos, ao contrário, que ela é uma parte do edifício social, um componente em correlação com os outros, um componente variável, pois a esfera da arte e sua relação com os outros setores da estrutura social se modificam sem cessar dialeticamente. O que ressaltamos não é um separatismo da arte, mas a autonomia da função estética. (JAKOBSON, 1978, p.177)

V

Há uma última questão, a qual foi posta de lado, como um “encosto”, embora margeando esta introdução. Trata-se de uma não separação, provisória, de concepção de teoria, crítica e história literárias, afinal a que uma das opções do título remete.

A brevidade deste tratamento me faz recorrer a um catalogador de teoria(s), em busca de um ritual de exorcismo dos demônios da teoria e conseqüente manutenção dos preferidos, a saber, Antoine Compagnon (1999, p.15), que pergunta ironicamente, parafraseando Philippe Sollers: “Já fomos suficientemente atingidos pela ignorância e pelo tédio para desejarmos novamente a teoria?”.

Como a metáfora do pensador francês nos sugere, a teoria tem um papel de grande provocadora; sua essência se manifesta em uma *vis polemica* que sempre está a procura de um hospedeiro para “baixar”. Para bem ou para mal, a manifestação de determinadas correntes teóricas, assim, procedem uma interminável sucessão de enfrentamentos contra outras correntes teóricas ou divulgadores teóricos, não admitindo assim abordagem eclética e/ou convergente de teorias, a peso de comprometer o que a fez sempre ser o que é:

O apelo à teoria é, por definição, opositivo, até mesmo subversivo e insurrecto, mas a fatalidade da teoria é a de ser transformada em método pela instituição acadêmica, de ser recuperada, como dizíamos. Vinte anos depois, o que surpreende, talvez mais que o conflito violento entre a história e a teoria literária, é a semelhança das perguntas levantadas por uma e por outra nos seus primórdios entusiastas, sobretudo esta, sempre a mesma: “O que é a literatura?” (COMPAGNON, 1999, p.18)

Então, se o caminho natural (acadêmico) da teoria é virar método, mesmo por fatalidade, como afirma Compagnon, resta revitalizá-la, mesmo a pretexto de considerar suas perguntas primordiais, pois, a fim de construir novas teorias, cujo papel seja novamente opositivo, é preciso que as velhas se tornem métodos, sejam testadas na academia, às vezes ao extremo gosto dos pesquisadores mais acomodados, como o autor afirma.

Porém, à procura de uma teoria envelhecida ou natimorta, meu trabalho também almeja ser aceito no inferno acadêmico. Por isso, a distinção a seguir, usada por Compagnon, me fornece os elementos de encaixe:

Resumamos: a teoria contrasta com a prática dos estudos literários, isto é, a crítica e a história literárias, e analisa essa prática, ou melhor, essas práticas, descreve-as, torna explícitos seus pressupostos, enfim critica-os (criticar é separar, discriminar). A teoria seria, pois, numa primeira abordagem, a *crítica da crítica*, ou a *metacrítica* (colocam-se em oposição uma linguagem e a gramática que descreve seu funcionamento). Trata-se de uma consciência crítica (uma crítica da ideologia), uma reflexão literária (uma *dobra crítica* uma *self-consciousness*, ou uma auto-referencialidade), traços esses que se referem, na realidade, à modernidade, desde Baudelaire e, sobretudo, desde Mallarmé. (1999, p.21)

Assim, conforme o autor, se, na crítica literária acentua-se a experiência de leitura, descrevendo, interpretando, avaliando sentido e efeito, julgando e apreciando, uma conversa enfim, e a história literária enfoca os fatores exteriores à experiência de leitura, a teoria interroga às duas anteriores seus pressupostos, procurando redundantemente revelar tudo que seria permitidamente velado nelas. Mesmo assim, a teoria ainda é relativista, pois compreende quando descreve cada pressuposto.

Compreendo, portanto, a integração deste trabalho no ramo dos estudos literários, o que, para mim, é o resultado de outra integração entre teoria da Literatura e teoria literária, principalmente conforme Compagnon (1999, p.24-25): “Da teoria da literatura: a reflexão sobre as noções gerais, os princípios, os critérios, da teoria literária: a crítica ao bom senso literário e a referência ao formalismo”. O estudo literário, antes de ser teoria, é o que põe a obra literária no movimento da discussão, em busca de uma formalização teórica. Assim, na dinâmica resultante disso, a teoria literária ainda atua como uma verificação, exercício que faz retornar à obra, ao passo que a teoria da Literatura “engessa” o processo, a fim de apresentar conclusões mais sedimentadas sobre o objeto literário. Portanto, não há oposição entre os conceitos, mas um processo de negação e superação em que as duas rivalizam em função dos estágios do estudo literário, daí retorna à sua metáfora principal e demoníaca; “A teoria é uma escola de ironia” (COMPAGNON, 1999, p.25).

Objetivamente, nas palavras do estudioso francês há armadilhas que me levam a enquadrar meu trabalho isoladamente no estatuto da crítica literária. Isso me contentaria, não fosse a nítida impressão do “laço do passarinho”. Ora, não há experiência de leitura que se

abstenha de teorias velhas ou novas, de imbricá-las como um exercício de mútua contradição. Que lugar teria a ironia na teoria não fosse a experiência crítica do leitor? A opositividade é um dos fenômenos mais ambíguos, dialéticos, pois faz revoltar o processo na direção de seu agente. Se a teoria é a crítica da crítica, nas palavras de Compagnon (e seu trabalho é a crítica da crítica da crítica), aqui desbravo, opositivamente, uma potência a mais em tal sentença, para evitar a repetição.

Portanto, nas folhas a seguir, procurarei empreender tanto minha experiência de leitura, minha formação acadêmica, conforme as verticalidades teórica e metodológicas obrigatórias e espontâneas ao longo do curso na universidade, bem como sempre me serão preciosas a contribuição da história literária e seus elementos extrínsecos. Neste trabalho, então, pretendo reivindicar um lugar para o que chamo de estudo literário da Literatura, incorporando aí as fases de teorias anteriores, por intermédio da oposição mais natural da teoria, que é a prática, isto é, nesse caso, a ficção. Todavia, destacam-se, em meu texto, a ficção e a crítica.

Sobre o fato de Compagnon (1999, p.23) ter promulgado a interdição de uma abordagem eclética para teorias, que naturalmente se opõem, repito um argumento anterior, no qual compreendo haver uma fortuna teórica, composta historicamente, cujos pressupostos foram sedimentados ao ponto de se incorporarem nos objetos e a este pressuposto serei fiel. Minha abordagem retoma a *eclética* de Cronos que devora e assimila ou a de Macunaíma mesmo. Serei fiel a uma verdade que procuro pelos caminhos e encruzilhadas ainda que suspeitas antropófagas, pois o próprio pensador francês nos indica uma via possível de convivência entre teorias, ainda que estanques. O paradoxo torna-se transigente quando a fé que exorciza demônios teimosos não compartilha com eles seus mais contundentes axiomas. Particularmente, compartilho com o autor muitos mandamentos, sobretudo este: “trata-se de resistir à alternativa autoritária entre a teoria e o senso-comum, entre tudo ou nada, porque a verdade está sempre no entrelugar” (Compagnon, 1999, p.28).

Em outras palavras, retomando o paradigma da Literatura enquadrada no ramo das “ciências ocultas”, segundo Thomas Mann, sendo as teorias demonizadas por Compagnon, bem como relendo o nosso João Rosa, para quem “o diabo vige dentro de nós”, devo proclamar que, como leitor e pesquisador de Literatura: *meu nome é legião*.

VI

Não fossem as explicações anteriores, as quais pretendem situar o objeto e a metodologia deste trabalho em uma tradição, negando-a às vezes, o texto adiante é que iniciaria meu trabalho, procurando explicar objeto e método e fundamentar o estudo do percurso literário da Literatura de Chico Buarque, sob o enigma da inquietante, mas trivial inscrição na ficha catalográfica de *Budapeste*: “os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção” (BUD, p.176).

“Era assim: o que quiser que tenha, tinha” (FM, p.15). “Mas Benjamim Zambraia, o único que nunca teve histórias para contar” (BEN, p.79),

aprenderia também a penetrar em espaços que não conheceria, em tempos que não eram o seu, com o senso de outras pessoas. E súbito se surpreenderia a caminhar simultaneamente em todas as direções, e tudo alcançaria de um só olhar, e tudo o que ele percebesse jamais cessaria, e mesmo a infinitude caberia numa bolha no interior do sonho de um homem como Benjamim. (BEN, p.6)

lá todo mundo é José,/ lá todo mundo é João./ Lá todo mundo se conhece/ não pelo nome, mas pelo aleijão [...] Visto de longe parece tudo igual. De perto, no cheiro, na pele e dentro dos olhos, a gente se distingue facilmente. Já nascemos bastante carimbados. (FM, p.27)

Tem dias que a gente se sente/ Como quem partiu ou morreu/ A gente estancou de repente/ Ou foi o mundo então que cresceu / a gente quer ter voz ativa/ no nosso destino mandar/ mas eis que chega a roda viva e carrega o destino pra lá. (RV, p.51)

O drama de Benjamim é o drama de ninguém, ou melhor, é o drama do autor moderno em busca de um motivo para enredo. Foi posto ali no meio de suas personagens, cada uma cheia de histórias. Histórias estas que seriam mais abundantes não fosse esse escritor que não tem histórias para contar, uma espécie de Italo Calvino, de *Se um viajante numa noite de inverno*, às avessas, pois não tem condições de contar a história nem que o queira.

Ele tenta, então, lembrar das histórias de cada um, mas tudo isso se mistura com a visão dele mesmo de todas essas histórias com a sua própria, ainda que não lembre que tenha feito outra coisa, senão estar ali esperando que as histórias aparecessem.

Além disso, aturde Benjamim todo o contexto, a História mesmo. Essa História é uma *Roda viva* que gira numa velocidade a qual Benjamim não consegue acompanhar, não bastasse a velocidade de todas as personagens reais e fictícias a circular juntamente com ele. Há uma velocidade de se tornar sucesso tudo o que circula por ali e da forma mais prática possível.

Benjamim não é uma personagem que se enquadra na roda viva, por isso gira em velocidade contrária, mais precisamente estática, pois o enredo de todos o atropela na obra, enquanto ele ainda tem esperanças de *flash-back*. Mas ele sabe que, se houvesse tempo, organizaria tudo aquilo como o faz em seu arquivo de fotos do passado, catalogado por décadas. São fotos suas em que aparece vivendo o enredo da História, sofrendo a ação preciosa e cronológica do tempo. Ele sabe que agora o tempo não corre mais assim, cronologicamente. Há outros tempos, o tempo de cada uma das personagens o atropelando, pois a direção do tempo de cada um vai fatalmente cruzar seu caminho de protagonista escritor, sem ser, entretanto, narrador de sua história. Tem saudade da *Fazenda modelo* em que as modernidades eram organizadas cronologicamente, embora houvesse uma ditadura nessa organização. A *Fazenda modelo* é o Brasil, e em tempos de uma *Roda viva*, que é a velocidade de todos os tempos modernos. Benjamim é o escritor personagem no percurso literário de Chico Buarque. Esse percurso começa metodologicamente em *Roda viva* e desaba em *Budapeste*, longe daqui, mas onde Chico Buarque reinventa o Brasil que Benjamim esperava.

Benjamim também é esse escritor que vive o percurso literário que analiso neste trabalho. Ele pretende contar várias histórias, mas, como foi citado, não as tem para contar, nunca teve. Na verdade, todas as histórias é que contêm Chico Buarque. Benjamim é um nome metafórico, a meu favor, da mesma instituição que no mundo “real” é batizado de Chico Buarque. Mas o autor das obras cujo percurso analiso não é esse mesmo Chico Buarque do mundo real, tampouco se restringe ao Benjamim da obra do primeiro, embora ambos possam metaforizá-lo. Mas existe um autor que perpassa todas estas obras, que as constrói, e, no fim das contas, acaba sendo construído por elas: eu o vejo, eu o leio; agora, analiso e critico. Nesta introdução de livro chamo-o ilustrativamente de Benjamim, pois ele assim se comporta, e doravante o chamarei de Chico Buarque.

Pretendo, portanto, analisar o percurso da obra literária de Chico Buarque na perspectiva de depreender uma certa autonomia da poética do autor em relação ao seu espaço de criatividade na tradição literária no Brasil. Para tanto, devo empreender um levantamento de aspectos que compõem essa Literatura, tendo como ponto de partida, por evidência cronológica, a obra teatral, que compreende as peças: *Roda viva* (1968), *Calabar: o elogio da traição* (1973), com Ruy Guerra, *Gota d'água* (1975), com Paulo Pontes, *Ópera do malandro* (1978), as quais demonstram o amadurecimento alcançado por Chico Buarque em sua perseguição ao apuro da

palavra. Tais aspectos serão, em seguida, investigados na prosa do autor, tendo-se, portanto, como parâmetros para a comparação de tal percurso, uma primeira⁶ experiência na prosa do autor, a saber *Fazenda modelo: uma novela pecuária* (1974), e, mais posteriormente, os romances: *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995) e *Budapeste* (2003), esses últimos, como ponto de chegada da análise.

Especificamente, o estudo deste percurso deverá avaliar: a relevância da obra literária de Chico Buarque na construção de conceitos culturais que compõem a tradição brasileira; a idéia de adaptação literária como recurso intertextual, no que diz respeito a afastamento e aproximação das fontes; a influência e concomitância da produção musical desse autor-compositor; bem como os elementos que norteiam a atual discussão acerca da permeabilidade dos gêneros e da simbiose autor/narrador/personagem.

Nesse percurso, cada obra do autor se postará como o ponto culminante em cada parte do trabalho. Pretendo, com isso, demonstrar como a obra literária alcança autonomia para indicar a sua própria crítica, como sugere Candido, em minha epígrafe, bem como os mecanismos de leitura dispostos na mesma medida em que se encaixam figurativamente no teor de cada obra, embora saibamos que o percurso seja, na verdade, o do leitor crítico contido neste trabalho.

Por ser um percurso, o texto progressivamente se converterá em mais analítico e subseqüentemente menos descritivo das obras, mediante uma dinâmica agregante, por exemplo, o herói contido no autor, que é contido no gênero, na adaptação, na música e na palavra, a qual também coincide com a unidade nuclear da Literatura, ensejando um novo ciclo. Portanto, o desenho que se prescreve, como já adiantei, traça um palíndromo que obedece à cronologia ascendente e à agregação ou ampliação de determinado tema e, em seguida, desroteiriza-se em cronologia descendente, buscando os elementos constituintes em desagregação do novo tema até seu elemento originário, conforme discrimino a seguir.

Dessa forma, optei intencionalmente por uma seqüência “estruturalista”, no bom sentido da palavra, dos elementos menores aos maiores; dos conteúdos ao continente, mas descobrindo ao final que o menor também contém o maior. Mais uma vez, com isso, quero

⁶ O autor publicou o conto “Ulisses” anteriormente, mas, por se tratar de um “escrito de roubo de juventude”, este livro não o analisará detidamente como percurso literário a ser investigado. Em tempo: por motivos bem nítidos de tempo e espaço, este estudo não analisará, também, as publicações de literatura considerada infantil: *Chapeuzinho amarelo* e *Os saltimbancos*.

demonstrar o caráter “germinal” da arte literária e, se este trabalho decorre dela, de seus produtos, por conseguinte.

Em “O percurso do homem na Literatura”, pretendo enfocar o protagonista em “do herói”, sendo “evoluído” nas obras, desde o mais elementar e subserviente (a personagem do teatro, por exemplo), passando pelo mais “forte”, ou seja, o que mais se apresenta como senhor de seus destinos, aquele cujas ações decorrem de seu ser, mesmo em sua ausência, ao mais denso e autônomo (o próprio escritor) em *Budapeste*. Na contra-mão, em “ao autor”, enfoco a trajetória inversa desse escritor e seus epítetos autor/narrador, em que pretendo rever a questão da ficção e da semi-ficcionalidade daquele outro homem que nos delega a função de lê-lo na Literatura. Suas aparências mais ou menos disfarçadas respectivamente no teatro e no romance, e o enfoque de si mesmo, no caso coincidindo com o ponto de chegada, a saber o modo de fazer de cada um deles.

Esse modo de fazer ou dizer é tratado, por conseguinte em “O percurso da Literatura no homem”, em que demonstro a “coincidência” das transformações desse autor com suas opções de gênero literário. Os comportamentos tanto do protagonista quanto do autor sendo adensados por uma maneira diferente de dizer, ao passo que se afrouxam as experiências que os prenderiam ao mundo da ficção — do teatro ao romance, em “do gênero”.

Cronologicamente, a ruptura compreendida no percurso acima tem o ponto coincidente em “à adaptação”, que procura analisar o comportamento desse autor em relação às suas fontes e/ou inspirações. Quando é que o autor mais se aproxima dos modelos tradicionais: quando explicitamente os copia (peças) ou quando apaga os rastros de imitação (romances)? Mas por que o nosso autor escolhido, no momento em que mais disfarça os modelos, elege como tema o próprio copiadador às avessas, o *ghost writer*? Assim, como que se eliminados os elementos “transcriados”, caso não fossem considerados tão insertos no estilo do autor, parece restar o gênero lírico (em suspenso também no tópico anterior) que perpassa toda a obra do autor transversalmente, e também em paralelo, em sua obra musical.

Assim, essas análises levarão ao capítulo conclusivo “O percurso da música ao percalço palavra ou o palíndromo espiralado do lírico”, já que ali apresento um retorno a este capítulo introdutivo, ou seja, aos primórdios da arte literária, por meio da indicação de Nietzsche, a respeito da origem da arte trágica no espírito da música. Minha hipótese de que há uma autonomia na arte literária em seus métodos deve ser ali provada, conforme o percurso que a própria arte de escrever retorna a si mesma, não obstante o fato de que seu autor queira se

projetar além dela. Esse capítulo não deixa de ser mítico, pois seu pressuposto é o mesmo da Esfinge de Édipo, aqui parafraseado como: “sua medida é a do homem, então serás continuamente homem; mas a escrita também tem sua própria medida e assim ela o será!”

2 - O PERCURSO DO HOMEM NA LITERATURA

Agora eu era o herói...
(Chico Buarque, em “João e Maria”)

2.1 – DO HERÓI

I

A Literatura é o homem como a árvore é a terra. Essa simbiose dinâmica se perpetua na impossibilidade de se afirmar com certeza quem tenha gerado quem, até mesmo no mito judaico-cristão em que o homem teria sido uma geração que veio do barro para habitar a terra, a fim de cultivá-la; o homem tem a imagem e semelhança do criador, portanto o criador também tem a forma da terra. Assim, o homem criou Deus.

Sendo o homem o criador da Literatura, é natural que a tenha feito segundo sua imagem e semelhança: eis a personagem. Se há muitas personagens, e todas elas sendo o homem, uma delas há de ser aquela com o dever de ser, entre todas as outras, o super-homem, aquele que mais se aproxima de seu criador, já que Deus morreu. Esse novo ser, portanto, seria, depois de Cristo, o novo Adão da Literatura, o herói.

O ato de atrair para si todo o poder do criador é uma forma de submissão e desmedida ao mesmo tempo, pois esse poder é inerente ao herói; está geneticamente em seu destino representar todos os homens e ser impelido a desafiar a ordem estabelecida pelos deuses, usurpar o estatuto divino, ainda que sua natureza determine a própria queda. O herói é o principal entre os homens, mas está sujeito sempre ao poder criador. É um traidor por natureza, assim como para ser herói Calabar teve de trair.

Assim, foi-se formando a tradição do herói trágico, a partir dos rituais dionisíacos, inspirados em mitos estrangeiros, mas que ganharam espaço no panteão grego. Dioniso é o deus estrangeiro que mais age no temperamento dos homens, sempre que os fenômenos da natureza lhe afrontam com o poder incompreensível. Isso pôde ser observado na plantação, objeto de preocupação da humanidade, já que dali viria o alimento e sustento. O ciclo da vegetação

figurativiza o ato de buscar o alto, mas, por vários motivos naturais, a planta morre e volta para a terra. Em seguida ali renasce pela germinação da semente. A planta sempre busca as alturas, mas está eternamente destinada a voltar para a terra, daí Dioniso ser cultuado com a intenção da bonança nas messes:

Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência de seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão estática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo. (VERNANT; NAQUET, 1991, p.21)

Mais efetivo do que Prometeu, Dioniso ensina ao homem tentar ser deus, mas somente a tentativa, o que também é um ato de traição ao Olimpo. A natureza da desmedida e queda repercutiu de rituais dionisíacos, como o do sacrifício do bode expiatório, para a Tragédia e para Epopéia, bem como para os gêneros dali oriundos.

Seguindo o modelo de herói preconizado por Aristóteles, procurarei seguir os “passos”⁷ do Édipo-rei, de Sófocles (2004), a fim de, como ele, investigar o percurso do herói, portanto, vários elementos do estilo ou das figuras e motivos que fazem a trilogia tebana serão comparados aos heróis aqui analisados.

São necessárias ao herói a subida e a queda. Há um exemplo bem empreendido de vislumbrar a vida de um herói em seu ritual dionisíaco. Em um artigo inspirador deste trabalho, o ensaísta Georges Steiner (1988) traça o itinerário do herói revolucionário russo Lev Davidovich Bronstein (Trotsky), em sua fuga dos bolchevistas liderados por Stalin. Steiner demonstra como o comandante moral do exército vermelho ganha a simpatia dos revolucionários e principalmente do líder popular Lenin. Tendo morrido o comandante da revolução, Trotsky passa a ser perseguido pela sua tenaz desmedida de ser, mais do que querer, o substituto natural de Lenin. Por isso, enfrentou muito mais do que a ira de Stalin, enfrentou o que ele mesmo era, sem a chance de tentar não ser.

Na abordagem metafórica que procuro desenvolver neste trabalho, o herói é esse modelo de homem elevado em sua desmedida, aquele em cuja independência faz acentuar sua

⁷ O destaque refere-se à etimologia do nome do herói de Tebas: *Oidípus* = pés inchados (SÓFOCLES, 2004, p.8), que, por sua vez revela, em minha leitura, a obsessão de Chico Buarque pelos membros que empreendem o deslocamento humano.

dependência das determinações do destino, mas também é aquele em quem mais é expresso o ato da traição, já que ele parte rumo à autonomia diante de seu criador – o autor.

Por isso, *Calabar, o elogio da traição* é a obra de Chico Buarque que em meu trabalho representa o herói. Nesse caso, a obra que metaforicamente é a representação desse aspecto analisado, também é o marco culminante do percurso do herói, isso é, no percurso literário de Chico Buarque, essa peça tem o herói mais pungente, o mais forte e, certamente, é, dentre eles, o que mais se aproxima do estado da divindade.

Além disso, no plano histórico da facção da peça, pode-se tomá-lo como o livro mais aventuroso do escritor, pois as primeiras tentativas de representação do espetáculo foram marcadas por cenas trágicas e épicas⁸.

Entretanto, como já foi definido, deverei descrever o percurso literário da obra referida. Assim, o percurso será demonstrado na ordem cronológica da publicação das obras, mesmo que o ponto culminante de cada percurso esteja em posição diferente, já que vislumbro, como se fará perceber ao final, um enredo no percurso da obra literária de Chico Buarque, desde *Roda viva até Budapeste*. É o segredo contido no enigma da Esfinge, desvendado por Édipo, que roteiriza e depois desroteiriza este percurso. Dessa forma, a passagem da fase teatral para a fase narrativa em Chico Buarque expõe o homem que anda sob duas pernas quando herói trágico, pois ele tem de fazer seus próprios caminhos contra as adversidades. Os heróis épicos de Chico Buarque, apesar de adultos, comportam-se de modo infantilizados e pós-modernamente engatinham pelos descaminhos que não suportam atravessar. Mas seu percurso os levará à situação de autoria, como que se delegando a outro plano os respectivos destinos.

Nesse sentido, é o contexto em que as obras são lidas o que promove, por outro lado, o afastamento dos heróis de Chico Buarque dos trágicos gregos e do modelo edipiano. Por isso, em tempo, ressalto que este estudo enfoca as características semelhantes entre eles, isto é, o que a tradição literária promulgou evolucionariamente aos homens da literatura subsequente, ainda que se diga não ser mais possível a existência do trágico em nossos dias.

⁸ A quase estréia de *Calabar* foi marcada por uma invasão nos bastidores pelos soldados da ditadura militar. Tendo já sido aprovada a execução do espetáculo, os generais refletiram sobre o conteúdo e mandaram prender atores, além de depredar cenários. Foi proibida a execução da peça e até mesmo a menção do nome do “herói/traidor”, conforme o prefácio de Fernando Peixoto (CAL, p.9) na edição mais recente do livro.

Sob o que orienta a reflexão acima, primeiramente demonstrarei a natureza do herói de cada livro, caracterizando a “nobreza” de cada um, bem como sua força desmedida. Cada herói, entretanto, age em função de um espelhamento figurativizado nas demais personagens: antagonistas, outras secundárias, doadores e agregados. O desfecho de cada personagem encaminhará a presente análise, até que a conclusão antecipada recaia em outro percurso, a saber, o percurso do autor, que, conforme a epígrafe deste capítulo, denota uma trajetória em que o herói é narrador de si mesmo.

II

O herói de *Roda viva*, tal como Chico, na época, é um novato no ofício. Benedito Silva é um típico brasileiro comum, transformado pela força da mídia televisiva, que vive um precoce e visionário conflito nos anos 60. Portanto, nosso primeiro herói também reflete a escalada de um protagonista da Literatura tradicional, ou ainda, um herói trágico em seus poucos anos de descobrimento da vida.

Benedito Silva vai se transformando em ídolo da TV, seduzido pelo seu empresário ambicioso, o Anjo. Sua trajetória, porém, o leva a altos e baixos, como os do IBOPE, até seu próprio sacrifício em favor das exigências do mercado televisivo. A primeira mudança é um abandono das tradições culturais brasileiras e a transformação no ídolo do Rock americano Ben Silver, apesar de ostentar um epíteto de Orlando Silva, grande cantor do Brasil: “o cantor das multidões” (RV, p.33)⁹. Do apogeu à desdita, como ocorria com o herói trágico, Ben Silver transmuta-se em Benedito Lampião, fazendo um “resgate” da cultura local, mas, por fim, tendo passado o rápido sucesso de herói nacional, Benedito Silva deve se sacrificar novamente, mas dessa vez a morte é mais real. O epílogo da peça mostra todas as formas de exploração que se faz de um herói nacional, como venda de obras póstumas, direitos de biografia da viúva, etc. O herói não passou de uma engrenagem na roda viva da mídia controlada pelo IBOPE.

Apesar de seu destino manipulado pelas pesquisas de audiência, Benedito é um grande projeto de herói forte, sendo fraco pelo fato de que seus desafios são influenciados por

⁹ As citações de *Roda viva* são revistas conforme a ortografia atualizada, uma vez que a edição original foi escrita em 1968, antes da revisão ortográfica da Língua portuguesa no Brasil, em 1971.

uma força mais poderosa ainda. A desmedida do herói de *Roda viva* é tentar ser maior que o mercado que o consumiu. A consciência de sua desmedida demonstra a genuinidade heróica de Benedito:

Ah! Eu quero te dizer
 Que o instante de te ver
 Custou tanto penar
 Não vou me arrepender
 Só vim pra não morrer
 De tanto te esperar
 Eu quero te contar
 Das chuvas que apanhei
 Das noites que vareei
 No escuro a te buscar
 Eu quero te mostrar
 As marcas que ganhei
 Nas lutas contra o Rei
 Nas discussões com Deus
 E agora que cheguei
 Eu quero a recompensa
 Eu quero a prenda imensa
 Dos caminhos teus
 (RV, p.41-42)

Benedito, assim, sofreria a interdição de ter Juliana como preço a pagar pela fama, assim como o Rei Édipo teria ganhado o matrimônio com Jocasta, mas ter êxito em sua investigação concorreria com a manutenção do casamento. Na canção, o herói de *Roda viva* arvora sua prenda nos braços da amada, entretanto isso já não era possível, a não ser em seu momento de morte, pois a ele estava predestinada a dualidade do dilema entre o amor e a fama.

Esses são versos cantados na interlocução com a parceira do herói, Juliana. Como Benedito ela é uma parceira relativamente simples, como vários outros aspectos da primeira e juvenil peça de Chico Buarque. Durante as incursões e excursões artísticas do herói, Juliana sente a ausência matrimonial do amado, sendo sempre afastada do jogo midiático pelo inescrupuloso empresário. Aliás, há um episódio em que o boato de que o ídolo é casado causa desconforto em seu sucesso, boato desmentido pelo Anjo.

O amor dos heróis de Chico geralmente disputa com suas causas sociais. A individualidade de Benedito entra em choque com suas atribuições coletivas, universais. Se comparado ao herói de *Édipo rei*, Benedito preenche o requisito de junto com seu desafio de solucionar um problema e livrar a cidade da terrível peste, ter em jogo sua vida matrimonial ou

amorosa. Para Juliana, a força de Benedito teria efeitos que não se enquadram nas especificações de um herói nacional, mas seus préstimos devem se desvencilhar da responsabilidade de herói e assumir a de amante, como se pode perceber no contracanto da letra da canção “Sem fantasia”, cuja parte cantada por Benedito foi citada anteriormente:

Vem, meu menino vadio
 Vem, sem mentir pra você
 Vem, mas vem sem fantasia
 Que da noite pro dia
 Você não vai crescer
 Vem, por favor não evites
 Meu amor, meus convites
 Minha dor, meus apelos
 Vou te envolver nos cabelos
 Vem perder-te em meus braços
 Pelo amor de Deus
 Vem que eu te quero fraco
 Vem que eu te quero tolo
 Vem que eu te quero todo meu.
 (RV, p.32)

Há que se destacar que a voz da mulher clama pela divindade, ao passo que a do herói a desafia. Há um rogo pela desistência da desmedida que ignora sua natureza heróica que o levará à ruína. É preciso destacar que, sem prejuízo desta análise, a voz que chama por Benedito na canção, retoma a imagem de Penélope a esperar por Ulisses, aquele herói que anseia pela “prenda imensa”, depois de ter enfrentado as aventuras em sua volta ao lar. Nesse caso, percebe-se que este enfrentamento de Ulisses e Benedito Silva contém a desmedida trágica, ainda que eles não o sejam *ipsis literis*; um por causa do gênero, outro pelo contexto.

Entre o casal Benedito e Juliana, há a intervenção de um certo antagonista, um acusador. No caso da tragédia tebana *Édipo rei*, o papel é desempenhado por Creonte. Já em *Roda viva*, há um antagonista direto, o acusador mordaz e sem velamentos, o Capeta, responsável por espalhar boatos baseados em fatos reais, como o casamento de Ben Silver e a traição do ídolo à sua pátria. Entretanto o Capeta, como reza a tradição sacrílega, nada mais é que uma complementação do maior entre todos os antagonistas, o Anjo:

Anjo e Capeta:
 (cantando)
 Nós somos velhos amigos
 Nós somos os maiores
 Quando nós tamos unidos

Ai dos mortais

Eles se alegram com pouco
E depois ficam pra trás
Nós tamos sempre na onda
E não passamos jamais

Nós somos velhos amigos etc.

Não somos como o otário
Que nunca sabe o que faz
Depois de almoçar co' o vigário
Jantamos com Satanás
(RV, p.32-33)

Os dois parceiros são os mais interessantes mandatários das forças divinas, deveriam ter papéis ou de ajudar ou de atrapalhar os caminhos dos heróis humanos. Entretanto, com um livre arbítrio, inverossímil nos parâmetros religiosos, buscam o proveito próprio, ou, ainda, o proveito de um antagonista ainda mais opressor.

A ironia contida na escolha do Anjo da guarda esboça uma duplicidade nas intenções da grande vilã da peça, a Televisão, bem como suas representações mais contundentes, a saber, o IBOPE e as câmeras:

Anjo

Creia na televisão
E em sua luzinha vermelha
Creia na televisão
Como seu anjo aconselha
Pois ela é quem vai julgá-lo
Ela vai observá-lo
Por todos os cantos, ângulos e lados
E às trevas vai condená-lo
Se cometeres pecado
Como também consagrá-lo
Se lhe fores um bom filho
E fiel vassalo
Sua luzinha vermelha é a luz eterna da glória.

(Deixando o ritmo da reza.)

É aquela lâmpada trepada lá em cima da câmera, que é uma caixa engraçada com uns olhos. A luzinha acende pra avisar que a câmera está olhando pra você. As câmeras apagadas são de brincadeira, liga não.

Mas a câmera acesa, Bem Silver

(retomando o ritmo)

Essa é onipotente

A ela você deve culto
Eternamente
Mas cuidado, que a câmera não é uma
São muitas e mais traiçoeiras

Que as próprias serpentes
 No instante em que você mais se empenha diante duma
 Outras podem apanhá-lo pelas costas
 Umas costas estreitas e inexpressivas
 Aí as câmeras são implacáveis
 Muito rápidas e vivas
 Você deve se virar então
 Em todos os sentidos
 Acrobacia, meu caro, acrobacia!
 Quanto a esse público que o espia.
 (RV, p.29-30)

A outra personagem trágica que complementa o ritual de Benedito Silva é a que aglutina as funções de doador e mensageiro. Um observador, cuja voz vem dos mistérios de profundas sobriedade e visão infinita, travestida de embriaguez e cegueira, como o velho Tirésias. Trata-se de Mané, o bêbado amigo de Benedito, guardador das tradições da infância, com visão que transpõe a ficcionalidade que o envolve: “Mudado, eu? Porra, estou na mesma posição desde o começo da peça! Já deu pra encher o saco!” (RV, p.46).

É essa personagem quem porta o anúncio trágico de que Benedito Silva não está atento às suas origens, não percebe que a solução para os seus dramas está em seu início e que basta olhar para si a fim de verificar onde está a fonte do problema por que passa. Por isso, Benedito da Silva deve resignar-se a compreender que veio à terra para sofrer pelos demais homens e morrer crucificado.

Apesar de ter todas as características de um herói forte, Benedito Silva padece de um envoltório social que o coloca em um lugar marginal na história da “grande cultura”, o que também conjumina com o fato de estarmos lidando com uma personagem de uma peça que porta as mesmas debilidades de um jovem autor de teatro em seus primeiros passos na Literatura.

III

Passado o período do aprendizado e de todo o festejo sobre o nome de Chico Buarque como o jovem compositor das multidões, a peça *Calabar, o elogio da traição*¹⁰ traz o herói que melhor representa este subcapítulo.

Calabar é, de fato, um herói nacional, para muitos de seus seguidores na terra de Porto Calvo em Pernambuco, onde lutou por dois lados distintos em uma resistência do reino português à invasão holandesa na colônia brasileira, no século XVII. Ou seja, a personagem retratada na peça, de todas das demais obras, foi a única que realmente existiu em carne e osso e no Brasil, claro, se excetuamos os casos seguintes inspirados em pessoas históricas, mas não necessariamente reais.

O mulato guerrilheiro da peça de Chico Buarque reúne as características mais fortes de um herói, nos moldes trágicos e épicos, e ainda se moderniza diante das transformações por que a figura do herói passou nas terras tupiniquins. A esse respeito, é eficaz lembrar do célebre diálogo contido na peça *A vida de Galileu*, de Brecht (1995, p.153-154), em que o cientista se vê obrigado a justificar por que não se enquadra na categoria dos representantes máximos da humanidade:

Andrea (em voz alta):
 Infeliz a terra que não tem heróis!
 [...]
 Galileu:
 Não. Infeliz a terra que precisa de heróis.

O Brasil, infeliz, precisava de Calabar, mas não se sabe de que lado ele deveria, de fato, lutar pela pátria. Aliás, esse foi o conflito de um brasileiro colonizado que tinha de escolher de que reino ou companhia seria escravo, até compreender que o problema estava nele, como o herói trágico que era.

¹⁰ Utilizarei a 2ª edição concomitantemente com a 28ª revista pelo autor, embora não haja alterações significativas que mudem de rumo a abordagem realizada aqui. Ainda que tal revisão de Chico Buarque e Ruy Guerra pudesse parecer efeito sensível no tema deste trabalho, isso não ocorre, pelo fato de que nenhum dos aspectos elencados aqui sofre qualquer atualização dos autores, senão uma revisão gramatical ou adequação de falas de personagens.

Assim, coube a Calabar sacrificar-se por uma pátria da maneira que mais poderia proporcionar a ela uma independência. O herói não temeu enfrentar seu ritual, ainda que desconhecesse seu desfecho, mas cumprindo seus ideais desafiadores. Entretanto, ao herói é reservado um aniquilamento: Calabar, ainda que um herói real e verdadeiro para seu povo, somente preencheria esses atributos se fosse um herói morto, aquele que se transforma em história.

No ritual do herói trágico descrito por Nietzsche, é assim mesmo que o herói se porta, pois sua natureza é que o impele ao sacrifício, mas somente ele deve “escolher” se irá cumprir os desígnios de seu destino. Seus olhos serão abertos para que veja o trágico, como na história de um ilustre bacante:

Segundo uma lenda antiga, o rei Midas perseguiu na floresta o velho Sileno, companheiro de Diônisos, e durante muito tempo sem poder alcançá-lo. Quando conseguiu, por fim, apoderar-se dele, o rei perguntou-lhe qual era a coisa que o homem deveria preferir a tudo e considerar sem par. Imóvel e obstinado, o demônio não respondia. Até que, por fim, coagido pelo vencedor, desatou a rir e proferiu as seguintes palavras: “Raça efêmera, e miserável, filha do acaso e da dor! E tu, por que me obrigas a revelar-te o que mais te valeria ignorar? O que tu deverias preferir não o podes escolher: é não teres nascido, não seres, seres nada. Já que isso te é impossível, o melhor que podes desejar é morrer, morrer depressa”. (NIETZSCHE, 1988, p.17)

Todavia a morte de Calabar não é o desfecho da peça, mas basicamente o início, daí ele ser o herói mais forte, pois justamente depois da morte é que sua representatividade do povo faz-se explicitar. Por ter mudado para o lado dos invasores holandeses no Brasil, isto é, traído os portugueses, a morte do guerreiro é negociada e tramada pelos dois lados da armada, até pela Igreja e por seus amigos e ex-comandados, mas sobram para todos os seus traidores o ressentimento e a reflexão sobre o fenômeno da traição.

A figura da semente dionisíaca, suas características cíclicas, é reconhecida no enredo da peça, sobretudo na canção “Cobra de vidro”, que Bárbara, parceira de Calabar, entoa em tom de alerta, a respeito do esquarteramento do corpo do herói.

Na canção, Bárbara faz uma analogia entre Calabar e um lagarto, o qual, segundo uma crença, se refaz quando é cortado:

Aos quatro cantos o seu corpo
 Partido, banido.
 Aos quatro ventos os seus quartos,
 Seus cacos de vidro.
 O seu veneno incomodando
 A tua honra, o teu verão.
 Presta atenção!
 Presta atenção!
 Aos quatro cantos suas tripas,
 De graça, de sobra,
 Aos quatro ventos os seus quartos,
 Seus cacos de cobra,
 O seu veneno arruinando
 A tua filha, a plantação.
 [...]

Aos quatro cantos seus gemidos,
 Seu grito medonho,
 Aos quatro cantos os seus quartos,
 Seus cacos de sonho,
 O seu veneno temperando
 A tua veia, o teu feijão.
 (CAL, p.68-69)

A força do amor de Bárbara, como parceira do herói, não contrasta diretamente com a causa de Calabar, comparado a Benedito Silva, entretanto é a causa do herói que afasta Bárbara dele de modo definitivo, a não ser pela memória. Além do reconhecimento anterior, Bárbara atesta a qualidade de seu amado como um homem de valor maior: "Ele não tem dúvidas" (CAL, p.40).

A mulher é a primeira voz de Calabar que ressoa e incomoda seus inimigos. Assim, há uma relação de aproximação e afastamento que perpetua o espírito trágico de Calabar a viver, mesmo morto, um dilema insolúvel. Como a mulher não é a heroína, resolve parte de seus problemas numa transferência psicológica da figura de Calabar, primeiramente com Anna de Amsterdan, a prostituta da colônia – a quem todos amavam e por quem todos eram traídos – e depois com o delator de seu amado, o guerreiro branco Sebastião Souto.

Como um herói trágico, mesmo morto, Calabar tem muitos antagonistas. Se seus inimigos são aqueles a quem ele traiu e os que o traem, aos poucos todos vão sendo seus inimigos e seus parceiros de traição, uma ambigüidade coerente com a cegueira do herói. Souto lutava ao lado de Calabar como seu mais imediato comandado. Ele tem os contra-elementos que fazem de Calabar um herói e assim o definia: "Só um louco é que faz perguntas que não se pode responder. Se tem um louco nesta história era ele (CAL, p.41).

Seu papel propiciou o encontro das autoridades holandesa e portuguesa envolvidas na disputa, com auxílio dos “heróis pátrios” Henrique Dias (o negro), Felipe Camarão (o indígena) e o Frei (representante do domínio espanhol sobre a coroa portuguesa, na época). A diversidade de raças, de credos e poderes representada ali interessa a demonstrar como o herói traído-traidor sobrepujava a todos em dignidade e nobreza, inclusive aos comandantes. As personagens traem-se em seu próprio discurso, imputando a traição a quem luta contra a opressão que os torna alienados:

SOUTO	– Governador, talvez não seja o momento mas fui eu que...
MATHIAS	– Já sei, você é o traidor. Parabéns, está nomeado alferes.
SOUTO	– Obrigado, mas... traidor?
FREI	– Não, quem trai a Holanda não trai o Papa. Traidor é quem trai Castela.
MATHIAS	– Traidor é quem trai Portugal.
FREI	– Sutilezas históricas, Excelência.
CAMARÃO	– Traidor é quem trai Jesus Cristo.
DIAS	– Traidor é quem trai a Pátria.
SOUTO	– Traidor é Calabar.

(CAL, p.25)

O comandante “Holandês” e o governador de Pernambuco Mathias de Albuquerque eram os antagonistas mais elevados na disputa de poder que deram a anuência para a morte de Calabar. Mathias, entretanto, estava diretamente ligado às ações do herói, pois sua motivação teria sido justamente a traição de Calabar. O governador português via-se traído por sua pátria, já que o reino de Felipe de Castela houvera incorporado a coroa portuguesa e, agora, ele lutava por uma causa duvidosa. Parecia-lhe o tempo todo que suas atitudes redundavam numa contradição, daí, dividia-se em outras duas personagens: a sua mão, com quem tecia diálogos eloqüentes, a fim de justificar suas ações, e seu coração, onde escondia seus amores pela pátria colonial.

Por fim, o último antagonista de Calabar entra na peça como um grande adorador do progresso e das potencialidades brasileiras, incluindo o heroísmo do comandante martirizado. Maurício de Nassau, o ilustre holandês, rivalizava com Calabar em sua pretensão de se tornar o verdadeiro herói da terra. Esse traiu todas as suas devoções pelo progresso da terra e pessoal. Trouxera ao Brasil cientistas, astrônomos, estudantes, artistas, mas também sempre surgiam ao seu lado uma figura apolínea, o consultor das Companhias das Índias Ocidentais, e uma

dionisíaca, o papagaio carnavalesco, enfim dois repetidores que, no momento propício, também iriam traí-lo.

A ausência de Calabar no último ato da peça parece avultá-lo mais ainda, pois o holandês revolucionário reflete o heroísmo do brasileiro, a intenção de construir uma nação livre, mas também se vê traído por seu orgulho e seus mantenedores da Companhia das Índias Ocidentais. Mais uma vez, portanto, mesmo inerente em um opositor, o herói trágico é castigado por sua desmedida.

IV

Em *Fazenda Modelo*, quebra-se esquematicamente o vislumbre do homem como herói, mas apenas na figurativização das personagens, pois trata-se de uma narrativa fabular, contada por uma das personagens. O boi João do Patrão assume a voz irônica do discurso do autor, para registrar a história de um rebanho de gente ou multidão de gado em uma fazenda, quase numa paródia de *A revolução dos Bichos*, de George Orwell.

A simplicidade do enredo é compensada pela pujança da circunstância em que a obra aparece. Tudo leva imediatamente a reconhecer o Brasil nas linhas alegóricas da novela, em que a transfiguração do homem em um boi (interditado de voar em *Calabar*) descreve, passo a passo, os atos do governo ditatorial travestido de revolução. Há heróis, mas suas medidas não atravessam a de animais de um rebanho controlado por um deles, justamente aquele que não tinha outra qualidade a não ser a força repressora. Mas também havia aquele que teria a missão de libertar ou valorizar o povo.

O boi Abá era o herói da Fazenda Modelo. A ele foi dedicado o capítulo V da novela. Como Benedito Silva e Calabar, também sofria do dilema entre o amor e a pátria, por sinal, era seu destino de reprodutor trair Aurora e copular a pátria. Mas a tarefa de Aurora também incluía o serviço à fazenda e a isso ambos se prestavam com dedicação cega: “amavam-se e ruminavam justiça...” (FM, p.16). Tinham nomes que começavam pela letra A, a primeira linha de animais, exemplo a ser invejado por todos os animais dali.

Abá tem muito de Benedito Silva, pois ambos eram explorados, mas também eles, no viés brasileiro, eram personagens fortes, trágicas, pois viviam uma impossibilidade, uma incompatibilidade com a ordem do mundo, sua natureza era serem explorados.

Em Abá, o primeiro dos bois, compreendia-se a existência dos demais animais, aquilo que o distinguia como indivíduos e não como gado. A ele, o autor fictício de *Fazenda modelo* reconhecia as características de um herói nacional que representaria o orgulho de toda uma nação:

Não é mais criança. Já pretendeu, sim, organizar um mundo a partir do sentimento que a sua gente tem dentro sem conhecer. Quis descobrir a nova forma de vida, uma norma nossa que não fosse essa nem aquela e não dá para explicar, porque a gente tem isso muito dentro, muito sem conhecer mas tem. Um tumor benigno que, localizado, é pedra filosofal que transforma o ouro em chocolate, em qualquer coisa útil ou amável. Uma idéia gorda e talvez uma idéia incômoda porque absorve ou rejeita idéias velhas, algo assim ou não como uma sabedoria mulata. Nada da mulata que inglês viu e bolinou. Outra surpresa tão mestiça que única, total, tutano que inglês não realiza nem supõe, teme o contágio. Mas percebe-se que tais conceitos sempre se confundiam no momento exato da expressão. No dia D, na hora H, no X do problema Abá tropeçava misteriosamente. Gaguejava, engasgava, ficava zarolho, insistia. Retoma do princípio, o sentimento, a pedra, o tumor, o tutano, o sonho coletivo, o nexo sem palavra, a ante-gíria, ante-ginga mulata. E esbarrava na antesala do carnaval, a explosão abafada sob a redoma invisível. (RV, p.31)

Nessa passagem, o nosso herói deve incorporar toda a representatividade nacional da Fazenda Modelo. Na ironia que perpassa a narrativa, deixa-se entrever a valorização do mesmo heroísmo de Benedito Silva e de Calabar, mas aqui sendo explorada para fins comercialmente inescrupulosos de um poder que se constituiu de forma tirânica.

Esse poder fora tomado pelo antagonista, o ditador Juvenal, primeiro entre os bois do comando, todos de nomes em J, era um tipo de inimigo que incorporava o Anjo e o Capeta de *Roda viva* e Nassau de *Calabar*. Era um antagonista instituído oficialmente, como os inimigos oficiais e impostos pelos deuses no teatro trágico: “Mas a história há de isentar Juvenal, o Bom Boi, de toda e qualquer responsabilidade quanto aos fatos que se seguem. Todos sabem que ele sempre e apenas cumpriu ordens superiores. Ordens misteriosas, talvez divinas” (FM, p.21). Sua trajetória, porém, vai do “Bom Boi” ao carrasco que leva os bezerros ao matadouro. Seus interesses o levam a investir na fazenda em busca de dividendos, mas se tornam desmedidos, na proporção em que os lucros exigem novos investimentos. Portanto, ele se torna um escravo de

fato do capitalismo internacional, os poderes “misteriosos” realmente existem, mas qual seria a alternativa do estadista diante da evolução global do mercado?

Juntamente com ele estavam seus auxiliares, isto é, os que vinham depois do “J” de Juvenal, os Ks¹¹, e ministros e/ou empresários, como o diretor da empresa Kulmaco Ltda, já que os ministros eram coincidentemente também os maiores empresários da fazenda. A instalação do “expresso Brasil” na fazenda foi festejada, pelo lucro e pelo progresso, com as festas e churrascos, o que demonstra a irônica carnificina no ambiente em que a carne dos oprimidos era degustada pelos poderosos.

No decorrer da história, tendo Abá gerado filhos e filhas com Aurora, com seus atos, Juvenal prossegue a implantar um progresso às penas dos mais pobres, servindo-se de estratégias publicitárias do “pão e circo” em que a indignação do rebanho era sufocada ou pela arte da enganação colorida da “tela mágica” (FM, p.49) da TV ou pela opressão do exército, cuja função seria a de proteger o povo.

Os filhos de Abá, todos com L, descritos na novela pelo sexo, filiação e peso (FM, p.46-47) seriam os continuadores do projeto de qualidade total instituído na fazenda por Juvenal, pois dariam seqüência ao alfabeto e ao progresso da reprodução pecuária. Aquele rebanho já estaria comprometido pela forma como foram “fabricados”, seriam mini-heróis copiados, “os predestinados”. Entretanto, os problemas ocorrem quando um herói fabricado torna-se revoltado com o processo de sua geração, algo que geralmente acontece ao herói trágico, quando não compreende que houvera nascido com o germe da desmedida. Isso é latente no subversivo Ladislau, filho mais valoroso de Aba e Aurora. O destino da gene de Abá seria ir ao sacrifício, portanto Ladislau deveria ser chacinado na Candelária, nome do lugar que outrora foi palco brasileiro para os heróis nacionais.

Outro filho de Abá, um anti-herói, foi Lumbino. O filho de um garanhão fica mocho, por ironia, o que pode ser percebido também como um castigo da natureza pelo erro desmedido. Os que “vingaram” são tratados no Cap. XII como “Os formandos” da Fazenda Modelo. Isso, uma outra ironia, pois os bois estariam prontos para o matadouro na voz do narrador: heróis arruinados, não há como lutar contra a ordem, o destino.

Alguns sofrem de destinos mais terrificantes: Lancelote (drogado); Lubino (campeão irritado com os próprios “bagos” e os prêmios, rejeita ser reprodutor); Lin criou para si

¹¹ JK, o ex-presidente da República, também foi mencionado em *Calabar* no ato de Nassau: 50 anos em 5.

outro sistema de vida, *hippie*. Antes de seu trágico final, Lubino passa pela tentação de Juvenal: “se é pecaminoso o coito sem intuito de proliferação, santa é a proliferação que dispensa o coito, lembra?” (FM, p.97). Mas o pequeno herói acaba atropelado por uma viatura.

As meninas, filhas do casal modelo, também têm destinos ruins, o que demonstra uma exploração ou resignação do gado. A vaca Latucha, principal filha de Aurora, aquela que deveria ser predestinada a uma vida de sucesso dentro de um esquema evolutivo comercialmente, vira dona de casa exemplar, inodora e de atuação simplificada, sem contribuir nem para uma oposição, tampouco para efetivação dos propósitos de sucesso para que fora gerada. Lia, por sua vez, também qualificada e premiada nos concursos em que se destacavam as filhas de Aurora e Abá, morre de *overdose*, angustiada de seu destino de sucesso volátil.

O povo prossegue em seu ritual que mistura a festa e o funeral, como convém no ritual dionisíaco que termina com o sacrifício do bode. A festa do capítulo XVII é o próprio carnaval, embora entoado pela cantiga triste do Aboio, a qual traz o lamento do vaqueiro cuja vida confunde-se com a do boi. Há um desfile carnavalesco no qual se espera a presença de Juvenal na tribuna, mas o ditador já arruinado não comparece, pois aproveita a festa para negociar a massa falida da fazenda. Ou seja, a felicidade inebriante do povo apenas aguarda sua desdita, como revela o Aboio, tal qual o samba no carnaval é uma canção que prenuncia a queda no meio da embriaguês:

Lá vêm eles. Seus passos mancos e trôpegos produzem uma marcha sincopada, irregular. Uma marcha improvável, caótica, os carros adiante dos bois e os bois sem compostura. Mas é a única marcha que eles têm. Vêm ostentando sua incompetência. Mas vêm com as frentes apontadas contra a Estância, apesar da heráldica. Vêm de peito aberto apesar dos morteiros. Cruzam o fosso apesar do fosso e vêm galgando lentamente as muralhas. Ei-los chiando, chegando, tugiando, tangentes.

– Oa, boi. Ôôôôô, boi! Mais, boi! (FM, p.126)

Juvenal tem um destino de um grande príncipe capitalista que aniquila o pasto e vai plantar soja na Fazenda Modelo, ficando tudo como dantes, complementado o projeto irônico constituído nessa primeira narrativa publicada por Chico Buarque, em meio às peças teatrais e as composições musicais. Assim, o herói, na verdade, é aquele que foi esquecido, ignorado na novela. A história do país corria à revelia do homem que vive ali, por esse não ser integrado nos interesses evolucionistas dos comandantes da nação. Tudo acenando para uma consolidação da obra do autor, prestes a inserir seu nome no cânone das letras brasileiras.

V

Isso começa a ficar nítido na mais expressiva peça do autor. Em *Gota d'água* é uma mulher que luta com sua própria desmedida. Joana é uma Medéia carioca, residente em um conjunto habitacional de propriedade de seu maior inimigo, Creonte. Esse antagonismo é criado porque o parceiro de Joana, o sambista Jasão, pretende casar-se com a filha de Creonte. A “tragédia carioca” de Chico Buarque e Paulo Pontes concentra, como uma escrita mais amadurecida, os pontos fortes do herói trágico, conforme o percurso que descrevo aqui.

Joana é uma “macumbeira” que ensinou ao jovem Jasão os primeiros passos de um homem, tal qual a Medéia de Eurípides o fez ao herói dos Argonautas.

O casamento de Jasão com Alma, filha de Creonte, coloca Joana na síntese da situação dos heróis anteriores na obra de Chico Buarque, pois as causas da desmedida da heroína, aqui, coincidem diretamente com o conflito social e o matrimonial, complementados por uma dose de sobrenatural. A parceria amorosa em *Gota d'água*, bem como o tema da traição que desde *Roda viva* já vem sendo trabalhado, não é apenas um anteparo de fundo a concorrer com o motivo principal do conflito, e, sim, uma das pontas do eixo trágico, sendo a outra a questão social, pois a presença de Joana no conjunto habitacional de Creonte seria um desafio aos planos opressivos do capitalista.

Como já demonstrei num trabalho anterior (CARVALHO, 2003b), esse enquadramento mais justo da condição de herói se dá até mesmo pelo fato de a peça tratar-se de uma adaptação, ainda que criativa, da notória tragédia grega. Aliás, também demonstrei que, já que a *Medéia* de Eurípides ocorria na fase homicida de Eurípides, segundo Nietzsche, a peça de Buarque e Pontes seria ainda mais próxima, nesses termos, do heroísmo dionisíaco, pois recupera os elementos que remetem aos rituais dionisíacos do deus da orgia, em contraposição dos desígnios apolíneos ali instituídos.

A ordem apolínea em *Gota d'água* é encarnada por Creonte, o arrendatário que aumentava as taxas mensais dos barracos da vila do Meio-dia. Sua filha, Alma, exigia do novo pretendente um posicionamento mais “digno” de um futuro capitalista, como a “filosofia do bem-sentar” (GD, p.35).

Jasão, por sua vez, vivia essa dubiedade, já que a sua natureza de sambista e homem do povo tendia para o dionisíaco, mas pretendia a ascensão social. Ele se apresenta quase como

um herói trágico, senão pelo fato de que sua fraqueza o desequilibra para um dos lados. Assim, ele encontra seu limite de desmedida em causas mais terrenas e políticas. Ele mesmo declara sua inaptidão ao heroísmo trágico comparado a Joana:

Jasão:

Você é a viagem
sem volta, Joana.
[...]
Você tem uma ânsia, um apetite
Que me esgota. Ninguém pode viver
Tendo que se empenhar até o limite
De suas forças.
(GD, p.125)

Mas Joana, sim, vive a tensão constante que a faz se contrapor ao mundo, restando-lhe somente a vingança contra Jasão, sacrificando seus próprios filhos:

Joana:

Você só tem, pra ser apunhalado,
duas metades de alma: essas crianças.
É só assim que eu posso te ferir,
Jasão? É essa a dor que você não
suportaria? Que é isso, Jasão?
Me aponta outro caminho...
(GD, p.157).

Nessa tragédia brasileira, os avisos oraculares são exercidos por dois doadores, cada qual representando uma força e uma luta na peça. A força apolínea que prenuncia a desdita estava na voz de Egeu, uma espécie de líder comunitário, compadre de Jasão e Joana. O idoso mestre alertava para os problemas sociais, as taxas amargas cobradas pelos barracos. Ao mesmo tempo em que incentivava a sua esposa, Corina, a manter a ordem na casa de Joana, aconselhava Jasão a não abandonar o sagrado sacramento, mesmo que oficioso.

A outra voz, dionisíaca e mais voltada para o teor erótico, era a do bêbado Cacetào, como a de Mané em *Roda viva*. Sua maneira de alertar era sempre regrada de embriaguez, mas, em meio à sua jocosidade, recitava verdades amargas sobre o não cumprimento de Jasão de suas obrigações matrimoniais com Joana. A reviravolta nas ações trágicas também era desencadeada com a ajuda de uma espécie de mensageiro, ou, mais apropriadamente, um “leva-e-traz” com o

nome sugestivo de Boca Pequena. Enfim, os três doadores possuíam características tirésicas¹², pois Egeu já era um velho e enxergava mal, Cacetão não se aguentava sóbrio, a dizer palavras sem compromisso, e Boca Pequena sempre aparecia nos momentos questionadores dos protagonistas, a fim de lhes tocar a consciência.

A complementação da tragédia é feita pela introdução de um coro de cidadãos formado pelos outros vizinhos de Joana. Esses têm o papel em uníssono ou bipartido (uma outra invenção euripidiana), conforme o auto-favorecimento que a situação proporcionasse, de acordo com a oratória dos lados envolvidos no diálogo.

A manutenção das características do gênero trágico na peça, portanto, fixa a heroína de *Gota d'água* no caminho do ritual trágico do herói, atingido o ponto máximo de Calabar, porém dando visibilidade física ao protagonista.

VI

Na comédia musical *Ópera do malandro*, a força legítima do herói “genuinamente” brasileiro nos predestina a uma nação dionisíaca em sentidos múltiplos. O herói cômico padece de um *phatos* que aguça mais a sua desdita do que sua nobreza. Por isso, a síntese do herói trágico que se chega em *Gota d'água*, mediante o percurso de aprendizado até aqui, resulta no herói brasileiro, aquele descendente de tudo o que se refletiu sobre o assunto em nossa cultura e o que se figurativizou em nossa Literatura, a exemplo de Macunaíma.

Do “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda, da malandragem na dialética de Antonio Candido e do nosso herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade, o malandro Max Overseas representa um espírito dionisíaco, mas com a devida ética apolínea. Ele também deverá cumprir o ritual trágico, a comédia se originou dos rituais dionisíacos, e também se divide entre o amor e o “trabalho”. Max é um contrabandista dos anos 50 no Brasil, um mafioso *à la brasileira*, que agrega os vários outros malandros menores.

¹² Igualmente ao tratamento dado ao herói trágico, denomino esses personagens de tirésicas por apresentarem características do personagem grego como a velhice e longevidade, a cegueira e a visão dos mistérios, além da missão de portar mensagens terríveis. No caso, a personagens apresentam parcialmente tais características, mas, mesmo assim, elas são determinantes no enredo da peça.

Sua atuação o contrapõe a seu futuro sogro, J.Fernandes Duran, um explorador de prostitutas, auxiliado por sua esposa Vitória, a qual dá “lições de amor” às mulheres menos experientes nesse ofício. Max promove quebradeiras nos bordéis controlados por Duran, mas, sem o saber, oferece o coração para Terezinha, a filha do casal. Ela também é dotada de uma esperteza herdada dos pais e possui o tino dos negócios bem sucedidos.

Duran, um empresário poderoso, representa valores moralistas e hipócritas, pois faz questão de caracterizar-se como um homem zeloso de ética, um apolíneo, portanto, explorador das práticas dionisíacas do sexo pago, mas um guardador e incentivador da lei, conforme seu hino:

Se tu falas muitas palavras sutis
 E gostas de senhas, sussurros, ardis
 A lei tem ouvidos pra te delatar
 Nas pedras do teu próprio lar
 [...]
 E se definitivamente a sociedade só te
 Tem desprezo e horror
 E mesmo nas galeras és nocivo, és um
 Estorvo, és um tumor
 A lei fecha o livro, te pregam na cruz
 Depois chamam os urubus.
 (OM, p.17)

O malandro-empresário Duran tem negócios até com o chefe de polícia Tigrão, a quem demanda a prisão do malandro contrabandista. Entretanto, Max e Tigrão são grandes amigos de infância. Essa relação ainda é agravada pelo fato de Max ser amante de Lúcia, a filha do amigo. Portanto, a questão do “amor” para esse herói macunaímico é potencializada por uma natureza de amante desmedido.

O doador nessa comédia tem um papel curiosamente ambíguo. Genival é o homossexual que recebe proteção tanto de Max quanto de Duran, por isso ele desliza no enredo a procurar seus próprios interesses, mesmo que desencadeando desfechos trágicos. Mas não deixa de ser aquele que denuncia o trágico, afora a sexualidade dionisíaca. O caráter de Genival faz um par opositivo com o capanga mais graduado de Max, cujo nome não põe em dúvida sua culpabilidade: Barrabás. Esse último também é um traidor de Max, chegando a mudar de lado, indo trabalhar para a polícia.

Mas a mudança de lado, de ideais, é compartilhada, ao final, por todos os integrantes da peça; todos são malandros. Assim, o heroísmo e a malandragem acabam por se

tornar um elemento generalizado, senão pela interrupção no andamento da peça provocado por uma rápida greve das personagens coadjuvantes. Num rompimento da ficcionalidade, os atores se enfrentam, dividindo-se entre grandes e pequenos malandros, mas uma negociata com o autor da peça, João Alegre¹³, decide a questão em favor de quem sempre sai ganhando neste país.

O “escritor” da peça só aparece em momentos em que a ficção é quebrada no espetáculo. É ele quem realiza a síntese da malandragem, ligando os pontos da visão do herói que proponho aqui. No caso desse herói específico, sua ignorância a respeito de sua força desmedida não impede os desfechos catastróficos que lhe retornam, a partir de um gesto aparentemente débil. Por isso, vale a pena reproduzir aqui, apesar de seu extenso encadeamento, a letra da canção que João Alegre canta antes do enredo propriamente dito:

O malandro/ Na dureza
Senta à mesa/ do café
Bebe um gole/ de cachaça
Acha graça/ e dá no pé

O garçom no/ prejuízo
Sem sorriso/ sem freguês
De passagem/ pela caixa
Dá uma baixa / no português

O galego/ acha estranho
Que o seu ganho/ tá um horror
Pega o lápis/ soma os canos
Passa os danos/ pro distribuidor

Mas o frete/ vê que ao todo
Há engodo/ nos papéis
E pra acima/ do alambique
Dá um trambique/ de cem mil réis

O usineiro/ nessa luta
Grita (ponte que partiu)
Não é idiota/ trunca a nota
Leso o Banco/ do Brasil

Nosso banco/ tá cotado
No mercado/ exterior
Então taxa/ a cachaça
A um preço/ assustador

Mas os ianques/ com seus tanques
Têm bem mais o/ que fazer

¹³ Uma literal tradução do nome do autor de *A Ópera dos mendigos*, a qual foi adaptada por Bertolt Brecht e Kurt Weill em *A Ópera de três vinténs*, por sua vez, adaptada por Chico Buarque para a *Ópera do malandro*.

E proibem/ os soldados
Aliados/ de beber

A cachaça/ tá parada
Rejeitada/ no barril
O alambique/ tem chilique
Contra o Banco/ do Brasil

O usineiro/ faz barulho
Com orgulho/ de produtor
Mas a sua/ raiva cega
Descarrega/ no carregador

Este chega/ pro galego
Nega arrego/ cobra mais
A cachaça/ tá de graça
Mas o frete/ como é que faz?

O galego/ tá apertado
Pro seu lado/ não tá bom
Então deixa/ congelada
A mesada/ do garçom

O garçom vê/ um malandro
Sai gritando/ pega ladrão
E o malandro/ autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação.
(OM, p.6)

Assim, o comportamento do herói obedece a parâmetros influenciados pelo marxismo da obra da qual *Ópera do malandro* foi adaptada. Porém, ao final, deve-se refletir sobre quem é o herói da peça, mas no espaço real, fora do palco. O ritual dionisíaco de um homem que consegue e almeja mais que sua medida torna ao povo como um estandarte de luta social.

Consolida-se, por conseguinte, a contaminação coletiva do *pathos* do herói a toda coletividade, projeto de *Roda viva*: “Tem dias que a gente se sente/ como quem partiu ou morreu” (RV, p. 51), bem como o reconhecimento desse estado, tal qual define Staiger (1975, p.125): “O *pathos* da dor parece sem forças, mas abrange tanto o momento em que o próprio herói e os que o cercam reconhecem o terrível sofrimento, como também o grau de consciência que capta essa dor”.

VII

Essas preliminares abordagens dos heróis constantes na primeira fase da obra literária de Chico Buarque encaminham para uma autovisibilização, isto é, o herói aturde o leitor num comprometimento com os destinos das personagens no palco e o impulsiona a uma empatia às avessas. O conceito de catarse é revertido para a realidade além das portas do teatro, nas pessoas, na sociedade e no mundo que traem e são traídos pelo espectador. Esse jogo teatral antiaristotélico, sobretudo promulgado pelo teatro dialético de Brecht, prevê que o herói dos romances de Chico Buarque não mais poderá prescindir de uma reflexão, no sentido psicofísico e cognitivo do termo, da situação e representação do herói. Deve-se perceber que a reflexão ocorre em sentidos múltiplos, ou seja, a personagem também tem, e não somente o leitor, prerrogativas de enxergar-se na obra em jogo. Essa nova perspectiva, entretanto, vai exigir, de contrapartida, um aprisionamento da personagem, a qual vai perder autonomia de voz para dar lugar ao narrador, nos romances.

Essa conclusão indicadora da auto-reflexão propulsiona leituras como a que desenvolvo neste trabalho, como descrevo na introdução, sendo até hiperbolizada nos níveis ou aspectos a serem analisados nos capítulos seguintes. Assim, o ponto de vista tem um foco que pode partir de direções inusitadas, tanto quanto seguem sentidos surpreendentes, por isso, a auto-refração e outras maneiras de ver se tornam necessariamente possíveis nesta leitura.

Sugeri em minha dissertação de mestrado a metáfora dos espelhos côncavos e convexos que se diferenciam do tipo de representação “estátua” que atribuo à maneira categorizada por Aristóteles e do tipo dialético nos espelhos de Brecht. Chico Buarque une esses modos de ver, passando do côncavo e convexo para a figura que cunhei de “espelho d’água no fundo da cisterna” (CARVALHO, 2003b, p.128). As ondulações na água recuperam os espelhos côncavo e convexo e a apreciação em 360 graus permitidos pela estátua, mas não é uma cópia imune a uma análise aprofundada e absolutamente movente. Estou pronto, no entanto, para rever a formulação da metáfora que, a partir de agora e doravante, chamarei mais apropriadamente de “olho mágico”, inspirado no início do romance *Estorvo*.

Nesses termos, a evolução do herói, na segunda fase da obra de Chico, está em sua capacidade de enxergar-se das mais variadas formas, mas não ignorando o que incorporou em sua história, incluindo o herói trágico e seu ritual. Na verdade, o princípio ainda é aquele do ritual

dionisíaco, uma vez que o movimento evolutivo e incorporativo da mistura e do caos já está previsto na dinâmica de Dioniso.

O intervalo de mais de uma década na produção literária do autor levou-o a consolidar em seus próximos protagonistas as características dos heróis da primeira fase, conforme abordei até este momento. Em 1991, Chico Buarque, o romancista, incomoda seus leitores com um herói sem muito o que dizer, fazer e até sem nome; um sinal de estranhamento para o leitor que passa a compartilhar do modo de como o autor também o enxerga.

A personagem principal de *Estorvo* tem um antagonista ultra-especular. A definição mais próxima que temos de um e de outro procede do próprio testemunho do primeiro, em primeira pessoa, mas de maneira controversa que une a voz do protagonista-narrador à visão do antagonista: “ele me vê e me conhece melhor do que eu a ele (EST, p.13). Nessa superposição especular de planos dos mundos literários, que comunga com meu plano de análise, remetendo-o ao metaliterário, o protagonista é, em relação ao homem do outro lado da porta, a quem vê por intermédio do espelho mágico, um narrador. Assim, ele e seu opositor oblíquo existem somente graças a essa ofuscada semivisão física, primeiro no plano específico em que eles estão e depois no plano mimético que é a narrativa literária.

O nosso herói turvo inicia sua história em tempo concomitante em que se mostra, enunciando seu desconcerto quando um homem toca a campainha de seu apartamento. Essa é uma das poucas pistas que começa a guiar pelo labirinto do herói um leitor que também vai se desorientando. Já passamos a saber, portanto, que somos companheiros de enredo de um delirante homem em fuga, embora não possamos saber se ele foge do desconhecido que lhe bate à porta, de si ou de nós leitores, seus mais novos antagonistas: “Eu não posso me esconder eternamente de um homem que não sei quem é” (EST, p.51).

Uma identificação fetichista pela metonímia é outro modo de definir as personagens. Por exemplo, os sapatos e os pés definem social e psicologicamente as pessoas segundo o filtro narrativo, o que corrobora a movimentação do protagonista e retoma uma das configurações do aspecto épico do texto, mais se aproximando, numa retomada de Homero, da viagem de Ulisses do que a guerra de Aquiles. Há uma passagem em que o protagonista analisa e tenta reconhecer o amigo pelos pés de um defunto (EST, p.46), como se os membros inferiores fossem contar sua história e como se dissesse “eu sou para onde eu vou, fui ou posso ir”.

As personagens, assim, são vistas enviesadas desde os pés, o que também retoma a imagem de Édipo. O plano de deixá-lo atado pelos pés o levaria à morte. Para o herói grego, tê-los desatados não seria a solução de seus problemas, pois no desenrolar das ações o seu final predestinado acabaria se cumprindo. Foram seus passos que o levaram ao seu pecado mais intenso ainda, o incesto.

A sugestão incestuosa em *Estorvo*, em que a parceira do herói é confundida também com a irmã, por indefinição do protagonista, também é introduzida pelo recurso fetichista e metonímico:

Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, e por baixo do peignoir de seda há apenas movimento. Um movimento que realiza as formas do corpo, por baixo do peignoir de seda. E eu me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento. Algumas mulheres têm muita consciência dessas coisas. Mas têm consciência o tempo inteiro? (EST, p.19)

A irmã como um objeto de desejo do herói também se manifesta em objetos pessoais e lugares íntimos, como seu quarto, sua casa e suas jóias, o sítio da família, além do seu dinheiro, pois momentaneamente o protagonista tem seus problemas resolvidos sob a intervenção financeira da irmã. O desencontro incestuosamente amoroso entre o casal sofre constantes frustrações como a interferência do cunhado rico ou num caso específico em que o protagonista se descobre fora da lista dos convidados de uma festa promovida pela irmã, que todo tipo de gente parecia freqüentar, o que lhe dava a impressão de estar fora do mundo.

Essa espécie de cubismo espelhado se espalha nas possibilidades de paixão desenvolvidas pelo protagonista, por outras parceiras em *Estorvo*, como a mãe (pelo telefone), a ex-mulher (pelo banheiro e o estado sofrível, além de trabalhar numa boutique de nome *Alfândega*), a amiga magrinha da mulher (pelas pernas finas), a irmã do amigo (de muletas) e um projeto de filha, a qual teria o nome da irmã (EST, p.38).

Há uma outra mulher que o envolve, desenvolvendo a contramão do desejo do protagonista. Uma menina de cabelos desgrenhados no sítio da família lhe conduz a um estado diferente, numa espécie de viagem sobrenatural. Funde, de certa maneira, as características de um doador místico e da parceira, tendo, até mesmo, a descrição metonímica de uma bruxa: cabeleira,

voz que canta em falsete palavras inventadas, mexer uma sopa no caldeirão com uma grande colher de pau.

De resto, parece que os encontros aleatórios de conhecidos, ex-conhecidos e desconhecidos do protagonista o conduzem sempre para um estado de solidão que faz com que seu eu se contraponha com a ordem do seu mundo externo, tanto quanto do seu íntimo. Um dos antagonistas ausentes, por exemplo, é o seu pai, o qual, pela memória, é lembrado pela porta da casa da família. Imagem que permanece constantemente na consciência edipiana do herói até mesmo no velório do genitor, como convém ao herói trágico. O limite do mundo da personagem, assim, é a porta de casa, em cujos limites o pai era o gestor. Para reinar ali e ter direito às mulheres, teria que matar a porta e libertar-se atravessando o pai, mas ele jamais estaria pronto: “no velório do papai, quando trouxeram a tampa do caixão, cheguei a imaginar que fosse a porta” (EST, p.93).

Em vez do lugar-comum de reconhecer-se no outro pela empatia, outorgado pela positividade do pensamento e da cultura tradicional, o resultado da identificação da personalidade em *Estorvo* acaba por ter um efeito sugerido no título do romance, quanto ao ser e o espelho: “Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa” (EST, p.101).

VIII

Ato contínuo, a próxima etapa que resta ao herói no percurso da obra literária de Chico Buarque, depois de um reflexo irreconhecível diante de um espelho em forma de olho mágico, é o apagamento total do herói. Isso vai ocorrer e é contraditoriamente “visível” em *Benjamim*.

Para abordar essa obra, é necessário, e tanto quanto curioso, ter que retomar uma longa descrição de um herói *nihil*, um protagonista praticamente nulo, senão pela metáfora sugerida na introdução deste trabalho. A relevância da personagem Benjamim coincide com a configuração da Arte Literária como uma inutilidade, uma disfuncionalidade, uma não pragmática, contraditoriamente necessária, ou mais do que isso, tanto vital quanto o conceito do vazio. Benjamim, tal qual a Literatura, está no foco de uma reflexão desfocada sobre uma cultura

de um povo e do homem que perde atributos ao passo que é narrado. Portanto, essa longa descrição redundante em um vazio que se notabiliza pelo excesso.

Começando pelos arredores, retomo Benjamim, a personagem bíblica, irmão de José do Egito. Esse filho de Jacó foi o “pivô inocente” que deflagrou a salvação das doze tribos de Israel, quando serviu de estratégia de José para deter seus irmãos no Egito, segundo o livro do Gênesis. Os irmãos de José, que o venderam como escravo, foram buscar provisões na terra das vacas gordas. Como o irmão era, agora, um alto funcionário no Egito, acusou-os de roubo, retendo o caçula Benjamim até que lhe trouxessem o patriarca Jacó para vê-lo. Já a personagem Benjamim do livro homônimo de Chico Buarque também se comporta como o pivô da história, pois é usado pelas outras personagens conforme seus respectivos destinos, mas ele mesmo só tem uma história passivamente. Benjamim não pode ser o senhor de seu destino, não conduz sua vida, pelo contrário, é conduzido por ela.

Benjamim é um sexagenário que mora próximo ao ponto final de uma linha de ônibus de sua cidade. Tinha 25 anos em 1963, idade e época que são quase contraditórias com a passividade ideológicas, por causa do golpe militar, outrora chamado de “revolução”, que ocorria entre nós. Fora na juventude um modelo fotográfico, portanto, era acostumado a um mundo congelado de imagens, ou pelo menos ia numa velocidade em que as coisas não o atropelassem, senão suas lembranças. Benjamim, “convicto de que toda boa intuição é passiva” (BEN, p.22), “persuadiu-se de que a filha de Castana Beatriz prefere aparecer-lhe por acaso, como um foulard de seda; a ele cabe somente estar suscetível ao acaso.”(B. p.35), deparou-se, com a jovem Ariela Masé, a qual foi tomada pela filha de uma grande paixão de sua juventude, a modelo Castana Beatriz.

Tem uma vida programada, isso é, tem um resto de vida, com os saques de sua aposentadoria que vai fazendo ao longo dos anos até uma expectativa determinada de vida. A quebra dessa expectativa acontece com a chegada de Ariela, o que faz com que nosso herói gaste seu “futuro” para conquistar um “presente” com Ariela, a fim de recuperar o seu passado com Castana. O resultado é que ele ficou praticamente quite com o ponto coincidente dos tempos, pois morre junto com o fim do romance.

É o ápice do herói fraco, bem como nos efeitos, lembrando o oposto do teatro brechtiano de Chico Buarque, em que a personagem deve intervir dialeticamente sobre o público; não aceita ser dominado, conforme a peça *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, de Brecht, e

Ópera do malandro, em que os atores coadjuvantes se revoltam contra as grandes estrelas que protagonizavam a peça. Ele, pelo contrário, anula-se para a afirmação das outras personagens. Torna-se, assim, o extremo do herói que foi Calabar, pois enquanto este é ausente fisicamente em toda a peça, mas presente na memória e história de todos, Benjamim, em forma física, está na vida correlacionada de todas as personagens – elas só existem, aliás, por causa do romance que tem seu nome –, mas não afeta seus respectivos destinos.

Seu comportamento fracassado de anti-herói pode ser, contudo, suavizado se se considerar o mundo e o tempo em que vive, como é definida a categoria por Brombert :

Amplas áreas da literatura ocidental têm sido cada vez mais invadidas por protagonistas que, por estratégia deliberada de seus autores, não conseguem colocar-se à altura de expectativas ainda associadas a lembranças da literatura tradicional ou dos heróis míticos. Mas esses protagonistas não são fatalmente “fracasso” nem estão desprovidas de possibilidades heróicas. Podem corporificar outros tipos de coragem, talvez mais sintonizados com nossa época e nossas necessidades. Tais personagens podem cativar nossa imaginação, e até chegar a parecer admiráveis, pela maneira como ajudam a esvaziar, subverter e contestar uma imagem “ideal”. (2001, p. 19 grifos do autor)

Ainda assim, Benjamim conserva do herói trágico toda a sua desdita, ainda que não demonstre desmedida explícita em suas ações. Seus momentos propriamente de ação na narrativa, quando ele teria uma autonomia ativa, são atos de mentira, como no momento em que se apresenta a Ariela como um ator famoso de teatro e afirma precisar de um apartamento para alugar, o qual poderia conseguir na imobiliária onde a moça trabalhava. Outra possibilidade é uma comemoração com os mendigos de seu bairro, excluídos sociais, porém, mesmo ali, ele se recolhe a um anonimato, perceptível na ignorância dos mendigos quanto à sua presença. Ou ainda, no início e final do romance, quando tropeadamente influencia no homicídio de Castana Beatriz e seu amante e, depois, na sua própria morte.

Entretanto, no percurso literário de Chico Buarque, esse falso herói encontra par na primeira aventura do autor/compositor no teatro brasileiro. Trata-se da concepção musical de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto. Nos primeiros versos do Auto de natal, percebe-se como são necessárias cada vez mais designações e epítetos para definir o retirante Severino, mas nenhum deles o definem, pois ele só se define pela escassez; é um homem sem origem, sem terra e sem dono, ou de muitos donos, embora o auto tenha sido escrito para ele. Isto é, tanto Severino e Benjamim, bem como tantos outros modernos e pós-modernos, passam a ser

um produto no plano da ficção literária, pois, a serviço do autor, eles desempenham um papel fundamental na vida, apesar de se atribuírem de um falso heroísmo, como atestam as palavras de Rosenfeld (1982, p.50):

Este [o falso herói mítico], ante um universo de valores já constituídos, deseroiza-se, torna-se em momento subordinado, casual, mero executor e, como tal, perfeitamente substituível. Já o verdadeiro herói é insubstituível, visto os valores existirem somente fundidos com ele, ainda não desvinculados da sua vivência íntima.

Porém, com mais precisão da espécie desse falso herói, é mais correto sustentar que é justamente na descartabilidade que ele se reconstitui e reconstitui as outras personagens; na “mera subordinação” é que ele se afirma.

Ou ainda em seus duplos desprezíveis, seus anteparos de relevância indesejada, como é o caso de uma das únicas personagens que poderíamos dizer que se importa com Benjamim, resguardando-se a dúvida contida na narração em terceira pessoa. Essa seria uma genuína testemunha, austera em sua longevidade, caso não fosse uma pedra. A relação de Benjamim com a “Pedra do Elefante”, uma montanha ao lado de seu prédio, é da ordem da estabilidade passiva, embora a pedra ainda se movimente metaforizada em seu nome de paquiderme, isto é, o movimento só se dá pela palavra, ainda que com uma certa vagareza e densidade:

Benjamim estava certo de que, por mais que vivesse, jamais detectaria a mínima transformação na Pedra, pois no relógio das pedras a longevidade humana não conta um segundo. Mas de quando em quando ele tinha a sensação de penetrar na dimensão temporal da Pedra. (BEN, p.53)

A Pedra (com letra maiúscula) é uma personagem talvez tão ou mais móvel que Benjamim; é, por isso, sua confidente e anteparo. Já foi confundida com um monstro, no passado, como o protagonista também foi aos olhos de amigos como o publicitário Gâmbolo e numa associação óbvia para Ariela: “Há um cheiro de Pedra em Benjamim, que à saída do quarto fita Ariela, *empedernido*; é tão presente a Pedra naquela sala que, se Benjamim viesse a empregar a janela, parece a Ariela que a Pedra ficaria do lado de dentro.” (BEN. p.158 grifo meu).

Nesta mesma dinâmica, é irônico perceber que se, em *Estorvo*, o protagonista não tem nome, mas se excede em imagens duplas, em *Benjamim*, por ironia, o romance tem o nome do protagonista, o que desenvolve um jogo de apagamento, uma litotes literária. Ainda sobre os

nomes, em *Estorvo* quase não encontramos os nomes das personagens, mas em *Benjamim* os nomes são tão abundantes como obscuros, ao ponto de obnubilarem a verossimilhança deles, pois são de uma estranheza sagaz: Zambraia, Ariela Masé, Aliandro Sgaratti¹⁴, Jeovan, Gâmbolo, Cantagalo, Campoceleste, Diógenes Halofonte, Robledo, Leodoro, Zorza, Castana Beatriz, Douglas Saavedra Ribajó. As personagens com nomes comuns são também personagens muito comuns, isto é, de menos importância no enredo, como Giselle, mulher de Gâmbolo, embora ele prefira chamá-la de Jezabel.

São nomes estranhos, mas não impossíveis, lembrando novamente o estatuto da Literatura de “pós-estranhamento” em que vivemos. Se não nos aceitamos estranhos, rejeitamos a possibilidade de uma arte que nos veja assim, ou pelo menos não a vemos mais tão estranha, levando o perigo do expurgo para ela e tirando-o de nós. Formamos, assim, com o mundo e a arte literária um triângulo cujos ângulos ancilam entre o estranhamento e a possibilidade, como sugerem os principais triângulos desconectos de *Benjamim*: o principal, Benjamim – Ariela – Aliandro; Benjamim – Ariela – Jeovan; Benjamim – Ariela – Castana.

Portanto, se os heróis até agora tinham uma busca do amor, Benjamim procura restabelecer uma vida que acredita ter destruído, o que remete a um outro triângulo na memória do protagonista: Benjamim – Castana – Professor Douglas.

No entanto, a parceira mais presente seria, no julgamento de Benjamim, a filha de Castana Beatriz, Ariela Masé. Ela contrasta com a “índole” pontual, ética do protagonista. Sempre é descrita em meio a dúvidas, atrasos; histórias de estupro que inventava para Jeovan, o companheiro ex-policia que jazia paralisado num leito; as traições diversas; sua relação com a mãe adotiva; suas origens que, por sinal, podem comprovar todas as suspeitas de Benjamim, enfim, tudo lembra uma parceira que não tem as características clássicas de uma Ceci de *O Guarani*, de José Alencar, por exemplo.

Em *Benjamim*, os duelos da personagem principal passam despercebidos pelos supostos antagonistas e respectivos moinhos de vento. Seus projetos de antagonistas não lhe fazem uma oposição direta de conflitos, mas um desarranjo que coloca os interesses dos dois em uma trama complexa.

¹⁴ É necessário esclarecer que esta personagem chega, até mesmo, a modificar seu nome para Alyandro, por sugestão de seu publicitário, em campanha eleitoral. Referencialmente, grafarei Aliandro em meu texto e mantereirei as citações conforme as variações do texto da obra.

O principal deles é a personagem mais ativa do romance, cujas características podem ser vislumbradas no foco de Ariela quando ela lhe apresentava um apartamento para alugar, pois esperava um especialista em “intimidades”:

Mais uma vez ela foi ingênua, ouvira “doutor Aliandro Esgarate” no telefone e imaginou *um psicólogo, um ginecologista*, sabe lá o quê. Mas já deveria tê-lo farejado à distância, não porque ele fosse meio amulatado, mas pela atitude, pelo balanço do corpo quando andava, pela camisa aberta, pela corrente grosseira no pescoço e pelo medalhão dourado com uma pedra branca. Uma profissional como ela teria a obrigação de desembaraçar-se desde o momento em que ele a cumprimentou: doutores não se apresentam assim com a mão toda engordurada. (BEN, p.18 grifos meus)

Aliandro parece ter saído de *Ópera do malandro* para tentar dar ação ao romance protagonizado por Benjamim. Um vilão cheio de virtudes, aquele por quem o leitor torce, pois há uma ética acima da Ética. Outra característica de Aliandro é sua luta pela aceitação, a qual o identifica melhor com o típico brasileiro, por exemplo. Sua mãe fez mandinga para que ele nascesse branco. Aliandro é, pode-se dizer, a única personagem que “evolui” no romance. Muda de vida, de nome, de lugar, de tempo e tem controle sobre seu destino e ações. Aliandro é o malandro que deu certo, “com gravata com contrato e capital/e nunca se dá mal” (OM, p.56), se comparado, por exemplo, com seu primo Leodoro, que lhe ensinou os primeiros passos da malandragem, mas não foi adiante, senão nos sonhos que tinham. Para Aliandro, os sonhos do primo renunciavam o seu sucesso e o fez seu assistente-capataz, assim como foi fechado acordos entre o Anjo, de *Roda viva*, com o Capeta; Max Overseas, de *Ópera do malandro*, com quase todos da peça.

Sob o olhar de Ariela, na foto de propaganda política de Aliandro, Benjamim aparece colado nele, explicitando o antagonismo: “Recorda-o da forma que o viu em sonho, acoplado a Alyandro pelo tórax, um sorriso forçado, como se fosse o irmão siamês que andasse a contragosto” (BEN, p.157), mas também não era um sonho. Tratava-se de uma foto-montagem de campanha eleitoral em que Benjamim encarnava o professor Diógenes Halofonte.

Há outros projetos de antagonistas: Gâmbolo, um ex-quase-antagonista tem desprezo por Benjamim, pois ensejava uma contenda vencida já na juventude, o qual torna-se um doador; Jeovan, um inválido perigoso, na indecisão de Ariela, doa a Benjamim sua redenção, por meio da tocaia que o extermina; o dono da imobiliária Cantagalo e Zorza, mas o primeiro tem invalidez sexual física e o segundo, matrimonial; o professor Douglas, que teria lhe tirado o

grande amor, mesmo já morto; e o pai de Castana Beatriz, Dr Campocelste, mas logo reconhece em Benjamim um páreo que não vale a pena.

Nem com competentes doadores Benjamim consegue desvencilhar-se de seu apagamento, já que seu destino era exatamente este: apagar-se apagando seus erros cruciais, também cometidos de modo involuntário. A evolução da personagem que é um *Estorvo*, portanto, passa a ser, em vez de uma pedra gigante semelhante a um mostro, uma pedra invisível no caminho dos outros, mas que, mais amiúde, descobre que a pedra é o mundo invisível, a cidade invisível, que faz o herói tropeçar independentemente se ambos se respeitam ou se ignoram reciprocamente.

IX

O nada de Benjamim associado ao espelhamento do olho mágico de *Estorvo* contamina a última publicação de Chico Buarque, por conseguinte contamina o autor e, talvez, a abordagem final deste capítulo.

José Costa, um *ghost writer*, é o protagonista de *Budapeste*. Nesse sentido, o epíteto sugere uma redundância ou até mesmo uma potencialização, pois um escritor já nos parece uma figura fantasmagórica em si, na obscuridade mística da palavra. Seu nome também não o delimita. José é como todos os Josés e como todos os homens. De “Costas”, ainda, é uma postura que faz todos os homens parecerem iguais. Mas se não há como deixar de ser homem para ser literato, convinha uma ação dinâmica de espelhamento ao avesso do homem e do espelho: “me sentava de costas para as costas dele, porque é impossível criar com um estranho fitando a nossa cara” (BUD, p.23).

Temos, portanto, em *Budapeste*, um herói que se compraz em não ser um homem distinto de todos os homens, mas igual a todos eles, mas só de costas para as costas deles; duplos em todas as personagens, ainda que elas não se reconheçam em seus duplos, mas, se tivessem num retrovisor, poderiam enxergar nos outros aquilo que não são e nem quisessem ser. Assim, se todos se vêem pelo contrário e se negam, são todos igualmente diferentes ou diferentemente iguais, numa negação da negação. É uma definição estranha e extravagante para o homem; mas o homem não é exatamente assim? Se for, só resta no fim da equação palindrômica inversa — digo

inversa, por sua dinâmica centrífuga — algo que se anula no confronto entre o homem e a personagem, já que nada restará desses, ou melhor, a anulação do que os faz homem e personagem, iguais ou diferentes. *Budapeste* é a tentativa de anulação da palavra e do silêncio.

É assim que o fetiche de *Budapeste* passa a ser as costas das personagens, até quando José Costa repara que não há, por outro lado, nenhuma mulher no mundo igual a outra quando está de costas, mesmo sua parceira brasileira, Vanda, irmã gêmea de Vanessa. A mulher do escritor fantasma não lê livros, é uma “papagaia da TV”, segundo José Costa, que narra o romance em primeira pessoa. Enquanto Costa se dedica às letras escritas e encobertas, Vanda trabalha com a oralidade, superficialidade e imediatez das palavras. Seria, portanto, a heroína ideal para o Anjo de *Roda viva*; mas ela dizia que o papagaio era Costa, pois ele escrevia para ninguém ler, a não ser ele mesmo.

Mas se a medida do romance é o duplo, esse herói também tem duas mulheres — Vanda no Brasil e, na Hungria, Kriska. Esta, responsável por introduzi-lo nas letras húngaras, que é a “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (BUD, p. 2). Kriska tem uma profissão congênere: trabalha em um manicômio. Ambas também são com-fundidas pelo *ghost writer*: “Deitei-me com Kriska, e para melhor abraçá-la me lembrei de Vanda” (BUD, p.68). Kriska também duplica-se em atividades que refletem ação das mulheres na história da humanidade. É valendo disso que minha análise busca, nas atitudes maternais dessa personagem para com José Costa, a “coincidência” com o herói trágico Édipo, mediante suas descobertas: “E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa” (BUD, p.174).

Por outro lado, na família brasileira, José Costa sobrevivia com o filho Joaquinzinho, a quem chamava de “o menino”. Fato curioso, pois o diminutivo quase exigia que a criança tivesse o nome do pai, mas a realidade é de outro nome comum. O garoto não falava até os cinco anos, o que o assemelhava ironicamente ao pai, que não tinha voz: “bebê que se vê refletido no espelho fica com a fala empatada” (BUD, p.32). O menino lidava com a mãe com mais intimidade que com o pai e a esperava nos espaços virtuais de comunicação e reprodução de voz, como a TV e telefone, mas imitava as estrangeirices do pai, quando remendava a língua húngara que o pai pronunciava enquanto dormia. Em um encontro final com o adolescente

Joaquinzinho, Costa vive um estranhamento, pois o escritor percebe-se mais íntimo com a sua obra, inclusive em língua estrangeira e de forma velada, do que com o próprio filho¹⁵.

Essa relação conflitante também remete ao fato de que nesse último romance de Chico Buarque, protagonistas, parceria afetiva, doadores e mensageiros coincidem, pois não há posição fixa, mas dinâmicas especulares. Assim, o primeiro antagonista-espelho é o próprio protagonista José Costa e, depois, seu duplo em Budapeste Zsoze Kósta¹⁶, o que lhe dá a “sensação de ter ficado oco” (BUD, p.21).

Outro antagonista é o doador e sócio/amigo Álvaro, a quem Vanda chamava de “o vampiro”, embora o vampiro seja o próprio José Costa, pois suga a essência dos autores dos livros que vai escrever. Álvaro, por exemplo, protegia a identidade de Costa com uma negação ou confissão falsa: “tinha agora o cuidado de omitir meu nome; caso lhe perguntassem se não seria ele mesmo, Álvaro da Cunha, o versátil literato, baixava a cabeça e resmungava: deixa isso para lá” (BUD, p.17).

Tendo sido companheiros do Curso de Letras — no mundo dos espelhos, há também nosso quinhão – a sociedade de Álvaro e Costa consistia em uma empresa de livros encomendados para que outros os assinassem, mas Álvaro cuidava somente da área administrativa e comercial, como a contratação de outros duplos antagonistas de Costa, rapazes estagiários que tinham a finalidade de imitar o estilo de Costa, ajudando-o, portanto, a reproduzir seu talento.

Mas os desafios de Costa, isto é, superar seus desafios e dar vazão à sua desmedida, constava na tentativa de uma identificação única de repudiar as imitações e não deixar que o imitassem, por isso, começa a ter em seus clientes, outros doadores-antagonistas, como o autor de *O ginógrafo*, livro que o tornou famoso, o alemão Kaspar Krabe, além dos escritores húngaros, fantasmas e reais, como o poeta Koccis Ferenc, que falava a mesma língua que Joaquinzinho imitava, e um certo Sr..., o qual escreve o romance *Budapest*, assinando como Zsoze Kósta.

Pressentido seu destino, as marcas do herói vão sendo apagadas no enredo: *O Ginógrafo* desaparece das livrarias; some o escritório de trabalho e fale a sociedade Cunha &

¹⁵ Relação entre o autor e uma obra em língua estrangeira; outro exemplo disso em *Budapeste* é a coincidência de José Costa com a tarefa de Max Overseas: “contrabandista de palavras” (BUD, p.146).

¹⁶ Este é o nome que José Costa recebe em Budapeste, o que certamente imitaria a fonética do nome brasileiro. Sobre esse evento, é pertinente, em tempo, comparar com a falta de nomes de *Estorvo* e os nomes estranhos de *Benjamim*. Em *Budapeste*, os nomes não são estranhos, são estrangeiros, mesmo.

Costa; não há vestígios da conta corrente de José Costa; sua língua pátria é esquecida, seu filho não o reconhece etc. Dessa forma, em *Budapeste* configura-se o momento no ritual trágico deste percurso do homem em que o herói tem o reconhecimento do que lhe estava velado, seu ser é desfigurado e, finalmente, cai vertiginosamente do Olimpo, do sucesso à desdita.

X

Em *Roda viva*, o herói inicia sua íngreme subida para o estrelato, um protagonista tímido e dependente dos deuses. O ápice do herói coincide com o início de sua derrocada. Em *Calabar*, no caso, o herói é tão forte que detém o poder, mesmo ausente, mas esse grande poder só é possível justamente em sua ausência e morte, e, para tanto, tal poder só existe para ele ser traído. Daí que, em *Fazenda modelo* e *Gota d'água*, temos um herói já cômico de seu iminente declínio. Em seguida, o malandro e seus outros heróis de *Ópera do malandro* já buscam vantagem nisso, mas alertam ao herói real do povo sobre o risco da vida.

São traços do percurso do herói que indicam queda nos romances os sofrimentos decorridos de fatos inusitados de Benjamim, do estorvado e de José Costa. Há, neles, um agir por impulso de infantilidade inerente ao mundo dos sonhos ou de uma esquizofrenia menos real e mais literária.

Mas eles guardam a capacidade de traírem e serem traídos como Calabar: “estar em evidência era alguma coisa como quebrar um voto” (BUD, p.17), o que é consequência de seus constantes estranhamentos do mundo em que vivem. Por exemplo, José Costa estranha os fatos relacionados à outra língua, ao passo que perde intimidade com a sua própria, o que o leva ao pleno conhecimento do final trágico. A incompreensão da personagem de *Estorvo* é da configuração do ser, já em *Benjamim* estranha-se a narratividade das coisas. Por isso, *Estorvo* é o ser, *Benjamim* é a Literatura, mas *Budapeste* é a linguagem literária do ser – uma anulação em um plano real em busca de um ser de palavras metafóricas.

Depois de ter lido esse romance como se não o tivesse escrito, José Costa surge lendo o livro *Budapest*, cujas descrições conferem com o último livro que abordo neste trabalho. A personagem mesmo parece ir-se apagando do romance, restando-lhe somente as palavras. Se é que essas palavras são suas, pois há um autor lhe emprestando todas as falas. Este é o ritual da

personagem como o herói desmedido: sendo também um escritor terá de desafiar o deus autor, a fim de afirmar-se como um ser. Como sua dinâmica de desmedida é o desafio pela auto-contemplação para o aniquilamento do outro e conseqüente auto-aniquilamento, o herói-escritor tenta fugir de seu ofício, indo na trágica direção de seu destino. Uma saída mágica, nas palavras de Steiner (1988, p.30): “O mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprende a abandonar a linguagem. O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra”.

Sendo assim, o resultado dos heróis nos romances de Chico Buarque demonstra os seguintes desfechos: o estorvado enxerga a morte iminente, ainda que o evite descrever, pois o narrador é ele mesmo; Benjamim é executado num ritual em que o narrador também não o revela, senão pela cena inicial que já prenunciava o fim, mas José Costa é traído por um *ghost writer* e seu fim é demonstrado no fato de que não seria um escritor fantasma se fosse “ressuscitado”, pois o anonimato era sua razão de viver, dando a entender que seja o seu fim: “Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais ilustres era estimulante. Era como progredir de sombra” (BUD, p.16).

Entretanto, o percurso do herói não termina exatamente neste ponto, pois Dioniso é o ciclo. É corrente o fato de, muitas vezes, heróis como Medéia e Édipo migrarem a fim de refugiarem-se de seus destinos, embora saibam seu final trágico. José Costa migra, refugiando-se na narrativa, pois ele é um autor, e só pode ser perseguido nesse novo plano. Seu paradeiro, no entanto, não impede da vingança dos deuses e dos olhares dos espectadores, pois o abordarei na segunda parte deste capítulo.

2.2 – AO AUTOR

I

Dizer que *Budapeste* é o livro que representa o autor em meu trabalho, também é apontar o centro do palíndromo neste percurso; a partir daí a cronologia é regressiva, por uma exigência metodológica do objeto, ou seja, do percurso. O herói, descoberto por/a si mesmo, iluminado por Apolo, no deflagrar do ritual dionisíaco, precipita-se vertiginosamente de volta à terra, agora em busca das origens que o fizeram assim, para iniciar um novo percurso. Se a

resposta de Édipo para Esfinge foi o homem, ainda restava a Édipo, depois de descobrir quem é o homem que ele é, perguntar: “que é o homem?”.

Na Literatura, se devo perguntar pelo homem, então perguntarei pelo autor, que é o homem na Literatura. Herói e autor são, cada qual em suas perspectivas e planos, “o ser para si e o ser para o mundo” da Literatura. Se os meus palíndromos são verdadeiros, o que já é um mistério palindrômico, e se a Literatura é o homem, então o homem na Literatura é a Literatura no homem. Ou mais ainda tautológico: a Literatura é a Literatura, como já vinha dizendo no primeiro capítulo, e o homem é o homem. A crença e/ou a dúvida sobre o homem, o herói, o autor e a Literatura fazem-*nos* existir; ali o cogito é literário. Assim, para saber do homem, poderia consultar a Psicanálise, a Antropologia, a História etc, mas também a tautologia, bem como quaisquer áreas da cultura e do conhecimento, pois todas elas foram engendradas por ele, mas cada uma trata mais de si mesma do que do homem *stricto sensu*. Como um estudante de Literatura e tendo nela a minha forma universal de conceber o homem, eu mesmo, e inspirado em Wendel Santos (1983, p.37) — “a Literatura é o homem total”—, consultarei a Literatura e nela o autor que, vivo ou morto, é o homem total e expandido.

Nesse caso, o espectro de Calabar ainda se mantém no ápice invertido do percurso, pois o autor ali encontra-se tão fantasmagórico quanto o herói brasileiro, isto é, o autor da peça perfila nas sombras das indicações de cenas e de falas e não em uma voz narrativa explícita, como ocorre nos romances. Ora, a diferença entre esse indicador de falas e cenas, o narrador e o escritor não passa de técnicas, instâncias e planos literários a se intercambiarem nos gêneros exercitados por Chico Buarque, como demonstrarei no próximo capítulo. Portanto, o que tratarei aqui como autor poderá não respeitar a formalidade dessas diferenças, mas compreendê-las em um sistema de autoria, propriedade da história, outorgação da fábula ou do estilo, uma vez que, nesse sistema, ainda é o homem que se visibiliza como, mais que o produtor e o produto, a própria Literatura.

Outrossim, o que interessa como uma investigação é não limitar o papel de autor àquele que se inscreve em um mundo pré-empírico e que atua tão somente como intérprete do mundo fictício para os leitores. Deverei contemplar essa instância, porém, como permite a ilimitação de planos nos temas e enredos das referidas obras, continuarei a perseguição do homem que assume a autoria em quaisquer instâncias desse percurso, num processo de individuação, consonantemente à sistematização de Candido (1985, p.30):

As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas.

Dessa forma, é incorreto ignorar o autor empírico no momento em que este se deixa confundir com uma personagem ou o narrador, assim como quando a personagem alçar vôo a uma instância em que ele se torne escritor de si mesmo e até agregue o autor empírico, no caso, o próprio Chico Buarque. Isto é, não se pode ceder ao capricho de uma personagem ou autor, e abandonar a investigação tão somente porque este se esconde nos interstícios dos múltiplos planos literários, pois ali sempre se inscreve o homem, seja como escritor, narrador, diretor ou personagem.

Necessariamente, o homem não se esconde nas obras, mas se revela. Os papéis que lhe cabem constelam na Literatura e ele os assume conforme sua infantilidade ou maturidade. Novamente, como no enigma desvendado por Édipo, às vezes ele engatinha como o herói, outras, mantém-se como o que caminha íngreme como uma vara no papel de narrador, e em outras, enfim, apóia-se nessa bengala que é o narrador, (por vezes, apóia-se em outros autores, como demonstrarei no capítulo seguinte) e repousa de seu envelhecimento arredio por trás dos livros, assinando-os. Essa referência deixa claro que o autor não deixa de ser o mesmo herói com seus próprios rituais; sempre se é algum personagem de algum autor, o qual, por conseguinte, cederá o direito trágico da autoria aos seus respectivos heróis. Como se vê, a mim parece que se assassina o herói ou o autor, ele ressuscitará noutra plano.

II

José Costa, autor de *Budapeste*, é, portanto, esse homem total e expandido como o ser para si mesmo e para o mundo literário, pois é disso que ele justamente duvida: “Eu não tinha escrito aquele livro” (BUD, p.170); “O autor do meu livro não sou eu” (BUD, p.167). Porém, com essa mesma dúvida é que ele era obcecado por copiar, “filar umas palavras” (BUD, p.10).

Sua negação, no entanto, é um faz-de-conta, como na epígrafe deste capítulo em que a personagem é o seu próprio narrador.

O autor era uma espécie de Dom Quixote no plano da autoria, pois o herói de Cervantes encarnava uma ficção, colocando-se como personagem das novelas de cavalaria, que, por sua vez, não teriam sido inspiradas factivamente, ao passo que Costa encarna o falso autor de uma obra que era verdadeira no mundo da ficção. Enquanto um tenta tornar real uma ficção em sua vida, o outro mantém na ficção uma realidade que é a de ser um escritor de ficções. Mas, neste caso, sua autoria é delegada a outros, procurando manter, por princípio, o segredo de sua obra, ao passo que o homem da Mancha buscava a fama de cavaleiro andante. Ambos, porém, arvoram mundos impossíveis, se não imperativamente improváveis. Eles tornam, entretanto, este axioma uma irrealidade, pois, do contrário, não existiriam; o que não é verdade, já que estou tratando deles agora.

Há uma contraposição de ações de José Costa, pois sua maneira de lidar com a Literatura tinha estatuto de realidade, tratava os seus livros com um fervor de originalidade, mas reproduzia as coisas reais, como sua mulher (imaginava cópias de Vanda e teve uma outra mulher em Budapeste), teve vários imitadores e adotava outra pátria, outra língua.

Isso nos remete ao Chico Buarque mesmo, o que é autorizado em função do tema explicitado. Adotar outra língua e outro povo foi uma imposição para o autor quando a política do “Brasil: ame-o ou deixe-o”, implantada por aqui, impelia o nosso herói a cantar como outras aves, em outras palmeiras¹⁷. Termina, portanto, configurando uma associação inequívoca consigo mesmo, promovendo uma pseudo-ruptura autobiográfica, até mesmo quando o comportamento do protagonista-autor não apreciava escrever discursos políticos sob encomenda. O tema político é muito abundante nas obras e composições de Chico Buarque. Nelas, é famosa a estratégia de driblar a censura implantada aqui pelos militares, mas em *Budapeste*, há essa censura própria, esta, porém, baseada na natureza de criação, ao rigor do próprio artista.

Além de outras aproximações, como no caso do anagrama de Francisco no nome do poeta húngaro Kocis Ferenc, a mesma fama do compositor carioca configura o duplo de Chico na autoria do livro *O ginógrafo*. No livro fictício em *Budapeste*, o alemão, que também é

¹⁷ Na Itália, em auto-exílio, Chico Buarque gravou o LP *Chico Buarque na Itália*.

um autor fictício, tem a perversão de escrever “sobre” mulheres¹⁸, literalmente, como evidencia o título.

As operações que se impõem em *Budapeste*, portanto são as de soma e multiplicação, como pretendo reiterar neste trabalho. No percurso, o autor acumulou experiências que permitem perceber os vários autores, leitores, personagens, formas de dizer, intertextualidades. No retorno do percurso, subtraem-se elementos que o autor selecionou, por isso, o caminho de volta também pode elucidar tais elementos.

Assim, em *Benjamim*, a opção do autor é começar a subtrair-se da trama. Não há a voz narrativa em primeira pessoa que assuma a voz da personagem Benjamim, já esvaziado de tantas predicções. Porém, no plano da narrativa, como conhecemos, ou no plano “artificial ou formal” da Literatura, o autor torna-se mais concreto. A contradição que se afirma positiva é que a formalização do autor vai se dissipando cada vez mais na progressão cronológica, mediante os elementos estruturais ou artificiais do jogo literário, no entanto, ele se explicita ironicamente na trama, no enredo ou sob a rigidez ou na aparente invisibilidade do foco narrativo. Configura-se o decreto de Adorno (1983, p.269): “Esta deve ser a posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode narrar, ao passo que a forma do romance exige narração”.

Por exemplo, a obsessão de José Costa pelo corpo das mulheres, usando-os como suporte literário, tem seu contraste em *Benjamim* em modulação por meio do gosto de Benjamim pelas bocas das mulheres. Perceba-se que em *Budapeste* e nas composições de Chico, as palavras *de* mulher ou as palavras *na* mulher é que formam uma associação produtiva de linguagem, mas Benjamim não se importa com as palavras que saíam dali: “Mas o obsceno talvez resida mesmo no interior das bocas, um vácuo mais obsceno do que qualquer som que as bocas possam emitir, e vem daí que os muçulmanos imponham o véu a suas mulheres, e não mordças” (BEN, p. 20).

Seu fetiche era a imagem e não o texto – mais para o cinema do que para a Literatura; mais a melodia do que a letra. Benjamim tem o comportamento de um autor que não faz a história, mas é testemunha dela e, ainda assim, a sua história é uma ficção. Ele não cria o que acontece, pois tudo aquilo de fato pode acontecer sem ele, mas ele é autor porque assiste. O autor pós-moderno não poderia deixar de escrever aquela história, ela não poderia ter sido escrita sem ele. Ele é o autor na era do cinema, põe a câmera nos ombros e percorre a cidade aleatoriamente,

¹⁸ A propósito do tema e da fama, o livro *Figuras do feminino* (MENESES, 2001) é uma obra fundamental.

mas, aos poucos, o autor vai se tornando instrumentalizado pelo filme e não seu diretor. Benjamim não teria mais capacidade de ser nem mesmo o narrador:

é nessas horas que lhe costuma voltar a sensação de estar sendo filmado. [...] decidi abolir a ridícula coisa. Era tarde: a câmera criara autonomia, deu de encarapitar-se em qualquer parte para flagrar episódios medíocres (BEN, p.7).

e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. (BEN, p.5)

A cena em que a personagem tenta gravar um anúncio para a televisão (BEN, p.73-75) mostra essa incapacidade narrativa da Literatura, quando Benjamim consegue passar o texto diante do espelho, mas não sob o foco da câmera. Assim, ele perde em competência até para o próprio reflexo: “o assistente ainda teve de engolir o Benjamim Zambraia do espelho chamando-o de imbecil e fascista” (BEN, p.75), o que José Costa tira de letra, literalmente.

Sua história só existe para ser contada mediante a aparição da personagem Ariela, a qual aparece no romance de uma lembrança que Benjamim não dominava, de outra personagem do passado, Castana Beatriz. Assim mesmo, trata-se de uma outra história, a qual ele passara anos esquecendo. Tem-se, portanto, a negação de uma história e um anti-narrador.

Na cena do restaurante, já mencionada anteriormente, Benjamim põe em ação uma mentira, ou seja, consegue narrar uma necessidade falsa de alugar um apartamento, mas logo em seguida, mesmo que Ariela tenha aceitado de propósito sua narração, entrega os pontos e conta-lhe que mentiu, mas não conta a sua história verdadeira, limitando-se a dizer que matou a mãe dela. No entanto, a frase de Benjamim dissipa-se no ar e Ariela não leva em conta o pedaço de narrativa. Em contraposição a isso, o antagonista de Benjamim, Aliandro Sgaratti é o que consegue contar a sua história, sobrepondo a voz do narrador principal, por isso convence Ariela facilmente.

Já em Benjamim, ela via uma entidade que não desenvolvia o seu potencial de expressar-se, apesar de iludi-la quanto ao seu poder de representar. Essa poderia ser a imagem do ator, o intérprete, não fosse também mais uma confusão, pois Benjamim não o era: “Um olhar que não parece partir dele nem termina nela, e Ariela compreende que aquele homem é um verdadeiro artista” (BEN, p.43). O autor, mesmo representando-se, deve afirmar-se ainda que duvide de si, mas nunca ludibriar-se, não perceber que sua história está sendo posta. O ser deve ter um lugar no mundo, mas parece que ele não se afirmava nem se duvidava: “O próprio

Benjamim sentia-se ludibriado por aquela glória crescente, que tornava a cada dia mais profundo o seu anonimato” (BEN, p.36).

Como um espectador de cinema, no entanto, Benjamim é um detalhista. Na imagem do fim do romance, seu apogeu: “ ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. [...] e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava” (BEN, p. 162). Ora, nesse ponto pode-se perceber um Benjamim ativo, o que corrobora a atitude de espectador, no caso da Literatura, de um leitor. Assim, o fato de Benjamim fracassar na posição de herói ou de autor ainda impõe seu nome no título do volume e a história continua passando por ele, que a tudo assiste, tudo lê. Nisso está sua atividade, sua função e, segundo Umberto Eco (1995, p.37), “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”. Benjamim oscila em sua própria imagem, pois tem o desígnio de contar a história, ou pelo menos ser a personagem dela e não desamparar o companheiro de viagem, o leitor. Mas esta parece ser a posição que Benjamim pretende ocupar, a de um leitor na poltrona do cinema, como Adorno afirma sobre Proust:

O narrador ataca um elemento fundamental na sua relação com o leitor: a distância estética. Esta era inamovível no romance tradicional. Agora ele varia como as posições de câmera no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas. (ADORNO, 1983, p.272)

Com seu olhar de leitor onisciente, combinado à voz onisciente do narrador formal, ele é o único que não ignora a sua vizinha, a Pedra, e o único que enxerga o “velho da caverna” que mora ali, sendo que nem o narrador formal acredita neles.

Mas há outra citação, também sob o olhar de Ariela, que pode ser uma reflexão sobre o papel do autor de fato no romance, metaforizado na cena da girafa:

acaba de entrar no pavilhão uma girafa, que quatro atletas de peitos nus procuram guiar por meio de quatro cordas cruzadas em volta do pescoço dela. É uma manobra complexa, pois a girafa resiste à tração das cordas, que três dos quatro atletas retesam com o peso dos seus corpos. Ariela repara que ela só é dócil àquele que mantém a corda frouxa, e pensa que deve ser uma girafa fêmea. (BEN, p. 44)

Assim, o olhar onisciente de Benjamim não pode ser o do narrador da história de Ariela nem de ninguém, pois, de maneira espectadora, a história lhe seria arredia. O narrador é o

que deixa frouxas as rédeas da história e de suas personagens. Dessa forma, a história sobrevive à revelia dele.

Ou então, esse despachar das rédeas da história viria como um sonho, pois, mesmo sendo um mistério, sabe-se que sonhar vem de nós, ainda que desgarrado de nós, sob o seu próprio descontrole a que alguns chamam inconsciência. Essa é uma lição de narrador metaforizada em *Estorvo*, pelo ponto de vista do protagonista do romance: “o sono chega como um barco pelas costas, e para partir é necessário estar desatento, pois se você olhar o barco, perde a viagem, cai em seco, tomba onde você já está” (EST, p.29).

Todavia, enquanto o narrador formal em *Estorvo* tem nitidez, essa inconsciência dilui a história narrada em uma descritividade fértil, mas opaca, tornando impenetrável o enredo, em face de um terreno pantanoso de imagens. Nesse caso, a única precisão é a do ser constituído como narrador, porém trata-se de um ser distraído em universo onírico, cujas imagens, por mais abundantes que sejam, comportam-se multiformes, imprecisas. Instala-se aí uma espécie de anti-realismo, assim definido por Adorno (1983, p.270): “Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”.

Foi assim mesmo que o narrador constituiu a história. Nela, ele tem o domínio da palavra, mas a sua linguagem pode representar a realidade? Na epígrafe de *Estorvo*, o escritor reitera a função do narrador:

Estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio,
 Perturbação, torvação, turva, torvelinho,
 Turbulência, turbilhão, trovão, trouble,
 Trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor,
 Estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo (EST, p.7)

O narrador em *Estorvo* se explicita, embora não acredite que é o senhor de sua narrativa, pois seu modo de perceber é o oposto da onisciência. Constitui suas imagens pela dúvida e mostra evidências de sua incerteza, como é possível constatar nas primeiras linhas do texto: “Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir [...]” (EST, p. 11) e nos últimos parágrafos do final em que imperam o léxico da dúvida como o “talvez”. Então, similar à epígrafe do livro, fecha-se um círculo em que não se pode assegurar um início ou fim, tampouco uma origem e um futuro para a personagem. O mundo constituído fica preso ao estatuto da superfluidez das palavras.

O narrador acaba sendo constituído, por sua vez, de forma oblíqua, dividindo-se em primeira e terceira pessoas, onisciente e sub-consciente, isto é, sabe de tudo, mas somente sobre o que desconfia, portanto tem uma onisciência em 1ª pessoa. É uma visão completa e aprofundada, porém extremamente dispersa, como nesse exemplo cubista em que o protagonista imagina sua irmã:

Numa só mirada seria possível ver minha irmã de todos os ângulos. E a visão seria tão instantânea que todas as imagens dela se fundiriam na retina de quem visse. E ver tanto dela ao mesmo tempo, de frente e de dorso e de lado e do alto e de baixo numa imagem só, talvez fosse como nada ver, mas seria tela visto absoluta. (EST, p.83)

Obviamente esse ponto de vista não é uma opção do narrador, afinal o enredo está baseado nessa deficiência de ter a linguagem, ter a visão, apesar de não ser capaz de domar o estrabismo: “quero reagir e não posso, meu corpo está dormente, meu cérebro, minha boca não consegue pronunciar ‘ei’ “(EST, p.30).

Entretanto, a luta é desleal, pois ele tenta se concentrar quando vê a sua história esvair-se, escapar-se, assim como o velho guarda do sítio de sua família tenta capturar os sapos da piscina (EST, p.79), mas eles resistem, driblam, voltam ao ponto de origem e acabam por se acostumar com a perseguição. Da mesma forma, a narrativa foge do narrador, apesar da constante fuga do protagonista, o qual já foi aconselhado pelo amigo a não resistir e admitir-se inapropriado para a tarefa: “Disse assim mesmo: ‘você é um bosta’. E disse que eu devia fazer igual ao escritor russo que renunciou a tudo” (EST, p.78). O resultado disso tem nas palavras de Adorno (1983, p.273) uma imagem de anulação do ser: “O sujeito da criação literária, que renega as convenções da representação do objeto, reconhece, ao mesmo tempo, a própria impotência”.

III

O narrador está destituído em *Ópera do malandro*, em função do gênero literário dramático. Ele se resigna ao formato do texto, nas didascálias e nas indicações de cenas, porém, na dinâmica de apagamento e evidência que acompanha este percurso, no plano do enredo ou no enquadramento extratexto, há vários autores e vários narradores internos. É, portanto, esse

conjunto de narradores, somados àquele que se percebe na ditadura das indicações de cenas, que assumem o papel do homem autor.

Trata-se, como traz o enredo, de uma obra de contrabando, portanto, há outras assinaturas da história da peça. O volume traz o nome de Chico Buarque, o qual compõe as canções e o texto, mas a fábula é uma adaptação da *Ópera de três vinténs*, de Brecht, a qual, por sua vez, também é uma adaptação de *Ópera dos mendigos* de John Gay.

Além disso, várias personagens atuam no efeito de interrupção da fruição dramática, narrando suas próprias histórias, suas lições, sucessos e fracassos. J.F. Duran, em seu hino, conta a história de um sucesso baseada na prudência e na não marginalidade do indivíduo, no início da peça; a prostituta Fichinha narra sua chegada ao Rio de Janeiro, vinda da Paraíba, quando é contratada por J.F.Duran; Vitória Duran conta a história da vida de amor, a fim de ensinar a profissão à Fichinha; os capangas de Max cantam o “tango do Covil”, imaginando uma forma de homenagear Terezinha; Max e Chaves relembram suas aventuras e façanhas de adolescentes em “Doze Anos”; o casal Max e Teresinha, em “O casamento dos pequenos burgueses” descrevem o relacionamento deles próprios, utilizando, para isso, de uma paródia da homônima peça de Brecht; para convencer os pais da “paixão” repentina por Max, Teresinha retoma a canção de roda “Teresinha”; a canção “Folhetim” também é cantada por uma das putas, numa narrativa em primeira pessoa; elas rivalizam com os capangas de Max, relatando as possibilidades de ações que decorreriam da obtenção de poder em “Se eu fosse teu patrão”; as duas mulheres de Max contam sobre as atitudes do amado em “O meu amor”; a reiteração acima tem a intenção de comprovar a abundância concreta de contadores de histórias incluídas em um gênero que se constitui por não possuir a voz do narrador.

Todavia o exemplo que destaco é o da história completa “Geni e o Zepelim” contada por Genival. Nesse caso, toda a estrutura da narrativa, tempo cronológico e psicológico, espaços, personagens, foco narrativo, discursos direto, indireto e indireto livre, são postos em prática por um narrador onisciente, emotivo e exigente de público, como os convém:

GENI (*guarda o cheque no peito, como se usasse sutiã*)

Tão romântico! Mas tão romântico que me deu vontade de cantar. Vocês agora vão-se sentar direitinho pra assistir ao meu show.

[...]

Ah, na hora do coro vocês cantam comigo, tá? Mas bem forte, inspector, bem forte!
(OM, p.161)

Diferentemente das outras personagens, a história de Geni tem o enredo mais objetivamente distanciado de seu narrador, o que demonstra o requinte alegórico tratando, claro, do próprio Genival, mas na forma de um alter-ego. Na história, a prostituta Geni salva a cidade, por causa de seus préstimos, deitando com o comandante do dirigível que ameaçava bombardear tudo. No final, a moça volta ao ramerrão de sempre, sendo ofendida pelos moradores, apesar da façanha.

O outro autor destacável é o que provoca uma hierarquia embaraçada no plano ficcional da peça, a saber que alça vôo a outra instância de autoria. João Alegre, paródia tradutiva de John Gay, conta na abertura da peça, a canção “O malandro” citada anteriormente e, no meio, a “Homenagem ao malandro”, narrativas ilustrativas do tema da peça. Porém é ele mesmo quem se apresenta no final como o autor da peça que está sendo representada, quando ocorre uma greve dos atores que representam personagens secundárias. Sua atitude é também a de um malandro que acaba subornado pelas personagens principais, vendendo os direitos da peça aos produtores, os quais são também os atores principais.

Há, portanto, um contrabando de autoria na contrapartida da prostituição do autor, para usar as imagens representadas na peça. Isso, entretanto, não deixa o autor em desvantagem — afinal é um malandro —, pois ele mesmo também não é o autor. Seu nome “João Alegre” revela a hierarquia de outros autores que o enquadram, mencionados acima.

O problema da assinatura mais remota também surge em *Gota d'água*, remetendo às origens clássicas das peças, se não forem destacadas as várias versões no mundo e na história, da *Medeia*, de Eurípidés. No outro plano, a autoria também se informa inspirada na trama de Oduvaldo Vianna Filho. *Gota d'água* é também uma parceria de Chico Buarque com Paulo Pontes, o que demonstra mais ainda essa dispersão concreta do autor, enquanto se multiplica. Tudo isso ainda pode-se dizer suplantado pela tomada de autoria da peça provocada pela atuação de Bibi Ferreira como a personagem central. O espetáculo *Gota d'água* é mais lembrado pela atuação da atriz do que propriamente por seus autores.

Todavia, o enredo de *Gota d'água* também trata de um autor, a saber, o compositor de sambas e poeta Jasão. Nesse caso, encontramos aqui um autor por excelência, pois todos os gêneros literários estão em jogo, além da arte musical. Esse autor completo, como vem se evidenciando, não é senhor do seu destino, somente de suas palavras:

Muito bem, Jasão, você é poeta
 É perigoso porque de repente
 está dando às palavras a intenção
 que interessa a você...
 (GD, p.127).

Nesse ponto, a personagem encontra-se com uma voz narrativa subjacente ao texto dramático, como concluiu Staiger (1975). A composição do samba, sobretudo a do samba-enredo, recupera a narrativa oral popular, baseada geralmente nos temas de breves alentos em um mundo de sofrimentos. O samba, geralmente, versa de uma motivação profunda para cantar, ainda que os temas toquem em uma vida angustiada. O texto da tragédia clássica por sua vez é embasado nos mitos gregos emulados pelos tragediógrafos e são originários nos rituais, isso é, nas festividades, ainda que o conteúdo trágico verse sobre as desditas do herói.

Assim, em *Gota d'água* não se encontram tantos contadores de história quanto em *Ópera do malandro*, mas, por outro lado, a voz popular e histórica do povo (*vox populi vox Dei*) impõe-se com uma autoria muito mais imponente. Portanto, as características divinas de onisciência, onipotência e onipresença adquirem uma penetração que atravessa o suporte do texto em direção ao mundo mítico do leitor/espectador, gerando uma transcendência inexorável, própria de um deus.

Conta-se ali uma história longeva em que todos nós nos encontramos. A voz invisível que sublinha as falas das personagens concretiza a substância que protege a autoria, porque inefável.

É procurando recorrer à potência inquestionável da voz narrativa que o João do Patrão, de *Fazenda modelo*, decide escrever a história de seu espaço, sua pátria. Do Patrão encontra-se apoiado pelo estado ditador e, portanto, não pode ser censurado, embora ele continue denunciando, pelas ironias superpostas na narrativa, um estratagema que também foi usado por Chico, principalmente nas canções. O jovem boi escritor recorre até aos ministros, empresários e professores apoiados pela ditadura do boi Juvenal para realizar seu projeto de novela, como se pode comprovar nos agradecimentos e no prefácio fictícios.

Esse narrador encarna a voz do discurso oficial da história, descrevendo como um cronista a história de um povo sem voz. Entretanto, no plano denotativo, acredita que seu trabalho não seja resultado de uma alienação, o que seria inadmissível para o jogo literário ali

instalado. Assim, de capa a capa, o escritor circunscrito obedece ao plano da ironia estipulado pelo escritor que o emoldura.

O efeito disso é o depoimento acirrado sobre a ingenuidade de João do Patrão, pois até a escolha da epígrafe denuncia sua situação de explorado: “Não porás mordança ao boi enquanto debilha Deuteronomio, cap. XXV, vs.4” (FM, p.12).

A ressonância dessa ingenuidade do narrador interno de *Fazenda modelo* remete, conforme meu percurso, à atividade de prosador de Chico Buarque, o qual tem características similares ao do João do Patrão, *mutatis mutandis*, resguardando que a principal diferença seja a atitude ideológica diante das condições políticas de sua pátria. Chico e Do Patrão são filhos de intelectuais, escreveram crônicas na juventude, foram letrados e agora estreavam na prosa; estavam, de certa maneira, imunes dos motivos explorativos denunciados pela ironia em *Fazenda modelo*¹⁹. Mas o compositor e autor assumiu, com sua arte, a posição de não conformado com as conseqüências da ditadura, sobretudo no seu campo de atuação, as artes, se comparado aos artistas que logo se aproveitaram do subsídio do governo para servir-lhes de suporte publicitário.

Assim, o capital nacional conforma-se aplicado à arte engajada no governo, como é o caso do *merchandizing* feito para a empresa Kulmako S/A, de propriedade de um dos “ministros” do ditador Juvenal, que o autor interno faz questão de louvar exclusivamente no capítulo XI como exemplo de desenvolvimento tecnológico e patrocinadora da publicação do livro fictício *Fazenda modelo*.

Como desculpa comum dos discursos alienados, João do Patrão ensaia uma aproximação com o povo, de suas vicissitudes, já que, diferentemente de Chico, ele realmente pertence às camadas desprestigiadas financeiramente: “Somos todos uns joões, levando drible da vida” (FM, p.78).

Esse narrador, como tropeço do percurso, apresenta-se como de uma concretude explícita da história. Sua anulação, entretanto, acontece pelo fato de não fazer-se valer justamente pelo que lhe é peculiar. Ou seja, os leitores aguardam a contação da história e nela um quê de realidade, mas seus apontamentos sempre invertem as motivações ideológicas da história oficial.

¹⁹ O prefaciador de *Fazenda Modelo*, um intelectual da Fazenda Modelo também é uma figura que tem seu contraposto em Vinícius de Moraes, no prefácio de *Roda viva*. O tom elogioso dos prefaciadores apontam cada qual para o seu lado em relação ao poder, mas com os mesmos argumentos: “Mas o autor, com a coragem que, helás, só se possui os verdes anos, envereda firmemente...” (FM, p.12).

A história é concreta, o narrador é concreto, mas, não fosse uma ironia, isso é, no plano do enredo interno, João do Patrão, certamente seria chacinado por Luckacs e luckacianos.

Atravessando o véu irônico, o narrador que emoldura João do Patrão não o deixa imune e demonstra de forma metaforizada, ao próprio boi-escritor, o resultado de sua narrativa no nascimento de seu novilho com três cabeças. Assim mesmo, antecipando o romance de deformação, realizado mais tarde, Do Patrão não se convence de suas criações deformadas, pois acredita ter gerado trigêmeos.

O tratamento irônico da voz do escritor em *Fazenda modelo* teria sido uma reação à interdição de seu discurso desde a peça *Calabar, o elogio da traição*, conforme comentarei no próximo capítulo. A tragédia do herói brasileiro também foi escrita em parceria com Ruy Guerra, o que no caso demonstra uma censura em dobro, sem considerar que o ato impugnava a voz da História do Brasil.

Como uma contraparte narrativa de *Fazenda modelo*, *Calabar* invoca a voz histórica não oficial, já que a versão metaficcionalizada da peça coloca em questão a visão de Calabar como um traidor da pátria. Considerando *Fazenda modelo* e *Calabar* obras gêmeas em termos de discurso ideológico que se contrapõe ao regime governamental implantado no Brasil, é interessante perceber que, embora *Calabar* seja a voz oficiosa, uma versão particular sobre a formação de um povo, o enredo é baseado em uma história factível, realista. Ao passo que, em *Fazenda modelo*, o discurso do narrador interno cola-se no oficial, mas trata-se de uma novela fantástica, fabular. Assim, anula a oficialidade, pois os fatos não são verdadeiros, como figurativiza o enredo, enquanto *Calabar* apresenta a verdade, mas adota a sua versão marginalizada. Esse silogismo palindrômico faz resultar no questionamento do discurso absolutista oficial tido como o verdadeiro; ou, pelo menos, convoca ao registro memorial da nação das outras possibilidades e interpretação dos fatos.

Além da voz histórica, *Calabar* traz no enredo a voz do morto, a qual, tal como nos apresenta Machado com Brás Cubas, emerge da sapiência suprema, quase tão perfeita quanto a voz de Deus, embora uma voz seja irônica e a outra trágica. Se a voz do narrador em si nos apresenta uma visão das coisas que se amplia sobre nós, já que ele é sabedor de toda história, a voz do narrador morto cresce exponencialmente à medida que sua experiência e sapiência dão conta de toda a amplitude da vida. A esse respeito, Adorno (1983, p.207-208) assim analisa:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. [...] a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.

É, portanto, na ausência de vida de Calabar, em face da memória de seu mito, feito narrativa, que as outras personagens presentificadas na peça, constroem suas ações no enredo sob o formato do estilo dramático. Isso é mais evidente ainda quando se nota que, em efeito prático, quase não existe ação significativa na peça que a faça progredir além do seu mito inicial e motivador. Paradoxalmente, mortas são as personagens em cena; são os zumbis que, quanto mais se movimentam, mais relevam os ideais por que Calabar lutou. Eles sofrem as conseqüências da ausência de Calabar e usufruem uma fábula morta. E ali também o apagamento da personagem no plano fictício exalta a voz narrativa precedente em seu mito, ao mesmo tempo em que questiona o discurso morto, estático da oficialidade histórica.

Dessa forma, é coerente afirmar que *Calabar* começa onde *Roda viva* termina, isso é, entre as duas peças temos a voz da morte de Calabar e de Benedito Silva, respectivamente. A narratividade na voz do morto em *Roda viva* surge dessa inversão, o enredo só é percebido de trás para frente, em que a história do artista é projetada nas intenções do Anjo de publicar a sua biografia para que a roda viva continue a girar.

Mas se por um lado a voz do narrador em *Roda viva* só se revela no final, o escritor Chico Buarque mais se afirma nas coincidências com o protagonista em uma remissão que diz respeito ao passado dos dois no curso de arquitetura. Não parece tão despropositado o fato de que esta profissão, para os dois casos abandonada durante a formação, acene para a concepção paralela à atividade literária, pois o arquiteto é para o engenheiro o que o escritor é para o narrador.

O engenho de Chico Buarque projetado em *Roda viva* atesta uma relação filial, ou edipiana, conforme as palavras oraculares de Vinícius de Moraes no prefácio da peça, a despeito de Sérgio Buarque de Holanda ter declarado que, depois de “A banda”, ele seria conhecido com “o pai do Chico”: “a verdade é que, apesar de seu imenso talento, Chico é que é ainda o filho do Sérgio. Ou, pelo menos, um é pai do outro” (RV, p.7).

A autoria, portanto, só pode ser concebida como um aspecto concreto se se tomarem as obras de modo estanque no tempo e no espaço de cada obra. Fora disso, exige-se

sempre um regresso às origens numa dinâmica *ad infinitum*, pois se se extrapolar o limite dessa primeira obra de Chico Buarque publicada, ainda haverá pendengas do que José Costa chama de “coral de ventríloquos” (BUD, p.169) influenciando o autor e reclamando autorias.

Em *Budapeste* há multiplicação de escritores por todo o enredo, o que levaria a dizer que o autor é concreto, mas eles se reduzem a um mundo fictício e tampouco assumem ser autores. Já em *Roda viva* o autor não pode ser visualizado no enredo, pois é uma peça, mas imprime o espectro do autor do mundo real em seu seio, concretizando-o, portanto.

Por outro lado, há uma sobreposição de camadas que permite a leitura de autores “deglutindo” autores, isso em pelo menos três níveis diferentes: na progressão cronológica do percurso, por exemplo, o autor de *Estorvo* contém o autor de *Gota d'água*; nas relações entre ficção e realidade, por exemplo, o protagonista de *O ginógrafo* é contido pelo seu autor, esse é contido pelo “espírito” do alemão Kaspar Krabbe absorvido por José Costa, que, por sua vez, é contido pelo personagem-escritor de *Budapest*, livro de um certo Sr..., mantido em sigilo, pois trata-se de escritor fantasma; e, terceiro, no problema dos domínios de originalidade da obra, o que passo a tratar em seguida.

Deve ficar bastante claro que o autor Chico Buarque, o qual engloba todos os anteriores citados, também está enquadrado, se se considerar que o trato como uma personagem-autor no presente trabalho. Dessa forma, a posição que diferencia o herói do autor reside na perspectiva e em que etapa do percurso se considera.

A razão sistemática desse percurso palindrômico naturalmente não pode se encerrar em nenhum ponto dele mesmo, já que a direção progressiva tem o sentido das extremidades; daí que a teleologia impele a análise para o fato de que a nitidez de um ou de outro autor ou escritor (interno ou externo) não se define na investigação deles mesmos, mas na forma com que eles se expressam, cada qual em seu plano ou perspectiva.

Afinal, eles não passam de imitadores de modelos anteriores, prostitutos de gêneros que vendem seu corpo autoral ou contrabandistas que plágiam as obras dos outros sob a intenção de adaptação. Esta é a originalidade, conforme se verá no capítulo seguinte, no percurso da Literatura no homem, do gênero à adaptação.

3 - O PERCURSO DA LITERATURA NO HOMEM

[...]
Quando eu me revelar
Da forma mais bonita
[...]
Hoje eu arrasei
Na casa de espelhos
Espalho os meus rostos
E finjo que finjo que finjo
Que não sei
(Lovemar, de *Suburbano Coração*)

3.1 – DO GÊNERO

I

Sendo o homem o gerador da árvore da Literatura, o autor não é mais que um paridor, de um processo gestativo em que o leitor é o parteiro. Nessa “criação” vegetativa, pode-se proceder podas, cortar e até lançar ao fogo se a considerar infrutífera. Mas o autor não pode interferir em sua genética, na natureza de sua geração, a não ser pelo enxerto na raiz, isto é, naquilo que faz a árvore mais próxima possível dele mesmo como homem. O enxerto é uma mistura que visa ao enriquecimento da diversidade literária, da multiplicidade dos gêneros, por exemplo, daí o híbrido.

Outros seres atuam, porém, em simbiose com as árvores, alimentado-se dos frutos e espalhando as sementes. Entre esses, o macaco, que, segundo Nietzsche (1987, p.29) ou Zaratustra está em uma das pontas da corda sobre a qual se equilibra o funâmbulo (o homem): “Que é o macaco para o homem? Um motivo de riso ou de dolorosa vergonha. E é justamente isso o que o homem deverá ser para o super-homem: um motivo de riso ou de dolorosa vergonha”.

O homem tenta, por sua vez, alcançar o outro lado da corda, enquanto mantém o equilíbrio durante a jornada, partindo de sua condição simiesca. Na outra ponta

está o super homem. Alguns escritores ainda comportam-se como que macaqueando as grandes literaturas, fazendo traquejos pré-lógicos, cooperando inconscientes para difundir o que não compreendem. Mas os que ainda se equilibram na corda da modernidade, e sob o peso da tradição, anseiam pelo dia em que tudo isso possa ser superado. São semeadores de uma super arte e, para alcançarem a supremacia do modelo, tentam se compreender como homens clássicos, sendo, no entanto, modernos: são híbridos. Por isso, não mais se contentam com a concepção pura dos gêneros e das artes. Apreendem o modelo pelo expediente da “cultura” que os incorpora e, em seguida, interferem no processo gestativo desse modelo como se a semear para o futuro uma nova gênese, até que os prógonos indiquem a superação. Quando puderem alcançar a ponta do super homem, não haverá mais Literatura, tampouco haverá mais homem, senão o super homem fundido na arte.

Como já afirmei anteriormente, retomando Santos (1983), a Literatura é o homem total, do tradicional ao moderno, e expandido por adaptações oriundas de modelos que se fizeram clássicos. Assim, a essência da forma de dizer literária, de acordo com Staiger (1975, p.17), conduz automaticamente à essência do homem.

Poucos trabalhos – imaginando, em comparação, o universo variado de textos sobre Literatura – têm alcançado notoriedade e culminância no mundo dos gêneros literários, devido à rigidez própria do tema. A abordagem mais recorrente tem sido a que considera o que se convencionou chamar de estrutura ou sistema ou organismo ou mesmo categoria. Até mesmo o trabalho de Staiger (1975), desviando para a adjetivação os procedimentos das “formas de dizer” na Literatura, acaba igualmente por fornecer-nos características que põem os gêneros em segmentos. Mais além, chegam a ser tautológicas as concepções que consideram, convenientemente, as intersecções dos gêneros, uma vez que perceber as “contaminações” entre eles, as tentativas dos escritores de romper com as fronteiras de classificação literárias no decorrer da história, impõem considerar a tradição da estrutura como um pressuposto axiomático. Isto é, não se pode romper com a idéia de classificação sem tomá-la por condição; não há quebra de paradigma sem paradigma. A tautologia é a explicação científica para intersecção, mistura ou para a abolição do método categorizador, assim como a análise de elementos faz-se presente no substrato histórico do novo paradigma.

Ainda que em cada análise perceba-se a não predominância de um ou outro gênero, ou mesmo que se observe a não identificação dos elementos determinantes de um ou de outros, ou ainda que a frustração seja o resultado presumido ou até incentivado da análise, não se pode descartar que o método que os induziu tem intrinsecamente uma teoria categórica. Isso não se deve à transcendência absoluta de uma forma preconcebida fora dos limites humanos de pensar, mas a um imperativo primevo que ordenou nossa maneira precipuamente ocidental de cogitar:

O Pensamento absoluto não é mais claro do que meu espírito finito, já que é por este que eu penso. Nós estamos no mundo, quer dizer: coisas se desenham, um imenso indivíduo se afirma, cada existência se compreende e compreende as outras. Só se precisa reconhecer estes fenômenos que fundam todas as nossas certezas. A crença em um espírito absoluto ou em um mundo em si separado de nós é apenas uma reacionalização desta fé primordial. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.548)

Resumindo, e retomando o pressuposto de abordagem descrito no primeiro capítulo, pode-se dizer que o que se teoriza sobre gêneros literários até a atualidade ainda herda os objetos ou objetivos ou modos ou procedimentos que se fizeram clássicos e inauguradores entre nós, dos estagiritas gregos, ainda que a concepção dos gêneros tripartidos lhes seja anterior.

Por outro lado, torna-se inaceitável, sob a perspectiva de análise dos gêneros, uma classificação das obras literárias modernas baseada em elementos tão somente formais, técnicos. É preciso o engenho de ferramentas humanas, consoante ao nosso “espírito finito” para tal empreitada. A conciliação da idéia de estrutura com a de humanização, conforme defendo no primeiro capítulo, é pertinentemente aplicada, tendo como exemplo a proposta que Turchi (2003, p.46) nos apresenta, uma alternativa de classificação eficiente que vem ao encontro do que proponho, considerando a Literatura como um engenho e produto do homem e não de uma técnica racional:

Nada mais *lógico*, portanto, do que basear a classificação dos gêneros literários, não mais exclusivamente na *racionalidade produtora da lógica* e do conhecimento subjetivo e objetivo do mundo, nunca gratuito, anterior à própria razão, que guarda todos os mistérios do mundo no estuário do inconsciente coletivo. (grifos meus)

Os destaques assinalados na afirmação de Turchi demonstram, portanto, uma conciliação entre o objeto do argumento e o discurso que o explica. Ou ainda, os métodos que rejeitam a racionalidade lógica só podem ser provenientes de uma assimilação racional, entretanto “superando” seus elementos intrinsecamente racionais e restringindo o papel da lógica aos mecanismos de análise, e não mais aos objetos analisados. Isto é, o homem não é somente produto do raciocínio, não se limita a isso. É necessário, para compreendê-lo, desdobrar suas manifestações mais sombrias, misteriosas e até sobrenaturais, ainda que, para isso, utilizemos o resquício inevitável outorgado pela tradição científica, a estrutura.

Entretanto, proponho aqui mais uma tergiversação palindrômica. Qual seja, subjaz à questão do gênero uma natureza imitativa dele mesmo num procedimento de retomada e distanciamento dos modelos anteriores, o que redundará numa autoreflexividade inescapável. Assim, sob as infinitas “formas de dizer”, e ainda que a categorização clássica se imponha e se faça presente no interior de outras mais ou menos humanizadas ou históricas, sociológicas, antropológicas etc, o desejo do homem, na dinâmica de diferenciar-se e, ao mesmo tempo, de individualizar-se em busca do Uno primordial, engendra a “falácia” da criação, que é a adaptação; dizer igual, mas dizer diferente.

O percurso da Literatura de Chico Buarque descreve-se nessa dinâmica, como demonstrarei em seguida, atravessando nossa indagação sobre o hiato literário do autor, o qual regressa do repouso, desde a escritura teatral de *Ópera do malandro*, com o romance *Estorvo*, fase em que Chico Buarque interrompe a adaptação explícita de suas influências literárias. Destaco, entretanto, que reside nessa explicitação ou recusa disso o cerne do que compreendo como o percurso de sua Literatura. O engodo da originalidade, portanto, determina a “invenção” de um outro procedimento, assim como um “novo” gênero nada mais é que uma adaptação do gênero anterior, como um sobrenome ou epíteto a mais, conforme ocorre metaforicamente com Severino de João Cabral de Melo Neto²⁰.

²⁰ *Morte e Vida Severina* (1998). A personagem tenta identificar-se acrescentando epítetos à guisa de sobrenomes e acaba por perceber-se um não indivíduo quanto mais queira individualizar-se. Mais uma vez reitero que a citação não é despropositada, já que retornarei a mencionar a obra como aquela que principia, publicamente, a produção literária de Chico Buarque, quando este concebe a trilha musical do auto de natal do autor pernambucano.

II

A tensão trágica marca a primeira fase da obra literária de Chico Buarque. Em *Roda viva* isso já se apresenta com certa complexidade no que diz respeito a um engodo momentâneo, no caso, a pretensa oposição entre o bem e o mal nas esferas superiores ao homem. O Capeta e o Anjo ensaiam protagonizar essa luta antiga, mas, no desenrolar de suas ações, deixam claro que ambos vão de mãos dadas, como demonstrado anteriormente, “vigem dentro do homem”. Assim, a luta do homem com as dimensões divinas é que se embatem no plano das personagens, a exemplo das tragédias gregas em que os heróis sofriam os terríveis destinos aplicados pelos deuses. Eles, porém, se faziam heróis exatamente pelo enfrentamento aos desígnios do Olimpo, o ato da desmedida. Portanto, no plano mais profundo de interpretação, a divindade, cujos agentes eram o Anjo e o Capeta em *Roda viva*, é representada em uma instituição intocável, sem cara ou personalidade individual: a televisão, bem como os seus atributos de massificação empreendidos pelo capital. Assim, é irônico observar que, embora o plano descrito no enredo demonstre um caos social, sendo, portanto, o poder da instituição eminentemente dionisíaco, o herói é imbuído de uma força desmedida (quer seja de justiça social) para lutar contra o caos instalado no estado social. Assim, mesmo sob um enfraquecimento ou até mesmo uma inversão, deve-se reconhecer que se o caos mudou de lado, o restabelecimento da ordem só é possível com a desmedida sobre a desmedida.

O protagonista Benedito Silva estava já escolhido pela TV e o seu mercado, assim como na tragédia clássica o herói sofria por sua natureza, isso é por sua origem concebida em ato sacrílego praticado por outras gerações, ao passo que a TV julga, observa, vigia, condena, redime, consagra e glorifica; papel de onipotência e implacabilidade eterna, como se pode verificar no testemunho de um dos seus arautos, o anjo tentador:

Essa é onipotente
 A essa você deve culto
 Eternamente
 Mas cuidado, que a câmera não é uma
 São muitas e mais traiçoeiras
 Que as próprias serpentes
 (RV, p.30)

A canção “Sem fantasia” cantada por Juliana traz o gosto trágico, pois está em jogo, timidamente, o conceito da desmedida: “vem, que eu te quero fraco” (RV, p.32). Enquanto a companheira do herói busca a dimensão humana de Benedito, o herói teima em conhecer o estelato das dimensões divinas constantes no panteão televisivo, isto é, o herói é superior, forte, e de sua fortaleza é que virá sua ruína. Essa dinâmica, também gerada das grandes tragédias, acompanha o comportamento de Juliana, principalmente no ato II, no contracanto de Benedito e Juliana, em que o herói é sempre avisado dos desdobramentos de seus atos. Conseqüências estas que se realizariam, caso ele continuasse a exercer sua natureza desmedida, assim como a matriarca Jocasta aconselhava Édipo a não seguir nas investigações de que ele próprio seria o condenado: “Nada me importa! Escuta-me! Por favor: pára! / Ah! Infeliz! Nunca, jamais saibas quem és!” (SÓFOCLES, 2004, p.74).

Em relação aos temas clássicos da tragédia, o casamento de Ben Silver mostra-se como uma recorrência que denota o desarranjo das conseqüências decorridas dos atos do herói, pois em *Roda viva* é usado contra ele mesmo, pois o Capeta o acusa de manter um matrimônio às escondidas, algo imperdoável ao herói nacional.

Esse mesmo elemento remete ao que é mais interessante na manutenção do gênero trágico sob os moldes clássicos, ou melhor, retoma o gênero subvertendo-o, como demonstrarei mais adiante no tocante à adaptação, pois, ao passo que o herói de Tebas tem o matrimônio como a conseqüência de um ato heróico, um bônus por ter livrado a cidade da ameaçadora Esfinge, ainda que isso vá levá-lo mais tarde ao arrependimento, o herói brasileiro oculta a esposa para que isso não o leve à desdita. O matrimônio será o empecilho do desempenho heróico e não o prêmio merecido por ele. Demonstra-se aí um dos filtros culturais por que teve de passar o gênero e toda a Literatura ocidental. Exemplifica o caso, a arte cavaleiresca manifesta, com muita acidez nativista, no Romantismo brasileiro, como o Peri, protagonista de *O Guarani*, de José de Alencar, com seu comportamento casto, viril, juvenil, portanto absolutamente dedicado à sua musa.

Essa subversão do modelo, por diversos motivos, entre eles o problema circunstancial da modernidade, também ocorre em *Roda viva*, quanto ao aspecto da ironia sobre o estatuto de nobreza dos homens imitados na tragédia grega. Em vez dos assuntos serem discutidos à luz da cidade e dos concidadãos, são tratados na intimidade do círculo

relacional do herói. Ele não mais compartilha de uma unidade com seu povo, com seu mundo e com o cosmo, mas esta unidade permanece quanto mais se penetra no indivíduo, um pequeno grupo é o mundo, um bairro é o cosmo ou, em palavras mais tradicionais, o individual é o universal.

Entretanto, é preservado o germe da tragédia, isto é, os elementos dionisiacos originais, como, por exemplo, a manutenção do coro em atitude ontologicamente religiosa (RV, p.56), quando este se manifesta em forma de procissão, a lembrar do cortejo nos rituais do deus Dioniso. Tal cortejo assemelha-se mais ainda à celebração antiga, quando o mesmo coro, formado pelos fãs de Benedito Silva, amontoa-se sobre o corpo do herói para devorá-lo, como a um bode expiatório.

O elemento ritualístico faz-se presente, contudo, nas manifestações tanto de sentido sagrado quanto de profano, como seria conveniente nos rituais dionisiacos. Nas peças de Chico Buarque, essas manifestações são recorrentes, com a presença da manifestação carnavalesca, nas danças, e, sobretudo, na música, portanto da intervenção do gênero lírico no predomínio do dramático.

Desdobra-se daí que é contingente da arte dramática (ou literária, até) o elemento “desorganizador”, tendo sua origem nos rituais sagrados em que também se manifestavam os elementos profanos, os quais dessacralizam o ritual. Isto é, a mistura é o pressuposto da pureza nos gêneros, de tal forma que é determinada pela própria tradição a intervenção do moderno. Há uma força propulsora ou geradora na arte, como na cultura, que tensiona um equilíbrio entre o antigo e o novo, e que predetermina um afastamento cujo resultado é a semelhança. Quase desnecessariamente, os exemplos dessa força pairam no mundo natural e artificial em que vivemos, como a sentença física “os opostos se atraem” ou no dito popular “dois bicudos não se beijam”, ou ainda, mais pertinentemente na obra de arte, a tragédia *Edipo rei*, de Sófocles (2004).

Outro filtro por que passou o teatro chamado aristotélico, como já mencionei, é o teatro dialético de Brecht. Isso evidencia-se no final de *Roda viva*, enquanto o coro devora Benedito, pois um dos atores canta e joga flores no público e pergunta ironicamente: “quem mais está morrendo?”. Dessa forma, promove-se uma brusca interrupção da catarse “nos divertimos à beça” (RV, p. 75).

A reviravolta dos modelos em *Roda viva*, portanto, é unir duas pontas de direções contrárias, o Teatro Aristotélico exemplificado nas tragédias gregas e o Teatro Épico (ou Dialético) de Brecht, chamado por ele mesmo de anti-aristotélico. Demonstrei em um trabalho anterior (CARVALHO, 2001) que Chico Buarque promove uma espécie de equilíbrio tenso entre as duas propostas separadas por milênios em um teatro distinto de ambos, mas que permite reconhecer a dependência ao mesmo tempo em que arvora uma autonomia, conveniente ao projeto antropofágico²¹ de abasileiramento, instalado por aqui desde o vanguardismo do início do Século XX.

Gerd Bornheim (1975, p.94) corrobora uma junção como essa, afirmando que é possível o trágico na modernidade, mesmo alterado pela visão de mundo individualista em que ele foi envolvido pelo cristianismo e, mais especificamente, pelo capitalismo: “o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de um modo precípua, ao real. A partir desta inerência é que a dimensão trágica se torna possível numa determinada obra de arte”.

Dessa forma, é a condição e sua eterna contradição a geradora da motivação trágica, por isso, o final de *Roda viva* demonstra a insustentabilidade da convivência do homem com ele mesmo em estado institucionalmente opressor representado pelo poder da televisão. Há uma força “sobrenatural” sendo configurada no chamado “quarto poder” que não escapa aos olhos de Chico Buarque. A corda em que o homem se equilibra ganha dimensão e formato circular, pois ele também contribuiu para tal configuração. A roda viva da mídia, a exemplo das forças políticas que aqui se instalaram, força de maneira centrípeta o homem a escolher seu próprio aniquilamento e cumprir o desfecho trágico.

²¹ É preciso apontar que uma complementação do intento fica mais evidente com a montagem do espetáculo *Roda viva* pela figura antropofágica de José Celso Martinez Correia, o qual une em seus espetáculos o elemento orgiástico e o dialético, numa demonstração de tensão entre o tradicional e o moderno. Na carreira do diretor, por exemplo, encontramos a montagem de *O rei da vela*, de Mário de Andrade, e *As bacantes*, de Eurípides.

III

Segue em *Calabar* a tendência trágica no percurso literário da Literatura de Chico Buarque. Fica claro, desde a leitura de *Rova viva*, que a tensão propriamente dita é realizada pelos interesses do homem com os poderes superiores, esses representados não mais pelos desígnios divinos, mas por uma supremacia humana mesmo. Assim, não se trata de perceber-se uma derribada dos valores divinos, mas de um alçamento do homem a uma condição quase divina, ou seja, a realização no plano humano do ritual dionisíaco em que o deus busca seu lugar no Olimpo, mas é lançado de volta na terra para novamente germinar. Tem-se, portanto, a tensão do homem com o Homem, este último imbuído de valores opressores, uma força sobre-humana fundamentada nos valores construídos historicamente, daí a possibilidade de uma leitura mais dialética da tragédia.

Calabar traz a tensão trágica por via de panoramas paralelos de dois pontos sombrios da história do Brasil, onde se assemelham o tempo da narrativa e o tempo da enunciação. O primeiro decorre nos idos do Século XVIII, durante a controvertida colonização do Brasil. O segundo é aquele em que leitor e autor compartilham angústias vividas por um regime de governo opressor, em que protagonizam no comando do país os marechais e generais do exército brasileiro. Além disso, o leitor contemporâneo percebe ambos os focos, permitindo-lhe um aguçamento de leitura de período diferenciados em que a história sofre julgamentos diversos.

O herói Calabar tenta se equilibrar entre os interesses de Portugal/Espanha e Holanda, que disputam a colônia brasileira, tendo uma natureza de um indivíduo posto em lugar onde sua personalidade contrasta com os poderes instituídos.

Mas aqui o autor promove uma visão irônica dessa tensão entre o homem e os poderes supremos, pois, ao contrário da tragédia clássica, em que os deuses raramente são personificados²² no palco, mas se manifestam por forças imperativamente sobrenaturais ou nos destinos fortuitos das personagens, ao passo que o homem era a figura concreta e central da tragédia. Em *Calabar* são as forças que oprimem o herói que centralizam as

²² Os casos de manifestação divina na tragédia clássica, no caso, o *deus ex machina* foram introduzidos na tragédia por Eurípides, por exemplo, em *Medeia* (1980), em que a personagem é arrebatada do palco pelo carro de fogo do deus Apolo. Mas as primeiras tragédias tratavam mais especificamente da trajetória de Dioniso (VERNANT; NAQUET, 1991, p.21) e foram se humanizado com o tempo. Eurípides, porém, traz o deus Dioniso ao palco na forma humana em *As Bacantes* (1993).

ações da peça, enquanto Calabar é uma lembrança, um incômodo, uma força sobrenatural, como um fantasma a gerar toda a motivação da peça, ganhando contornos divinos pela sua imutabilidade e pungência. É assim, por exemplo, que Calabar é lembrado pelo novo governador de Pernambuco, Maurício de Nassau:

Tu não morres em vão,
Repito-o, porém, deste meu porto,
Como um grito de conforto
A algum estranho herói
De contorno incerto
No porto de um povo de imaginação.
(CAL, p.48)

Outro elemento do teatro também reflete as transformações por que passou o gênero trágico desde os gregos. O comportamento do coro em *Calabar* não é mais fundamentado na prudência de juízo, mas altera-se conforme o diálogo entre o Holandês e o Padre, no início da peça. Já se percebe, portanto, a interferência que a tragédia sofreu com a influência de Sócrates sobre Eurípidés e a inclusão da lógica da palavra. O coro em *Calabar*, por sua vez, ilude-se e/ou se satisfaz entre o discurso político e o religioso, procurando se posicionar do lado de onde pode obter mais vantagens.

Convenientemente é o coro que proporciona, por causa desse comportamento, não só estruturalmente, mas em essência, a dimensão dionisíaca com a instalação do carnaval (em sentido abundante):

COM A ENTRADA DO CORTEJO DE NASSAU, ANNA LEVANTA-SE E
PUXA O FREVO. *NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR.*
LUZES E GRITOS ALEGRANDO A CENA AO RITMO DA MÚSICA.

ANNA (cantando) –
Não existe pecado do lado de baixo do Equador.
Vamos fazer um pecado, safado debaixo do meu cobertor.
Me deixa ser seu escracho, capacho, teu cacho, um riacho de [amor].
Quando é lição de esculacho, olháí, sai de baixo, que eu sou [professor].
(CAL, p.49-50)

Também é nesse tom que as forças opressoras dos governantes e religiosos como Mathias de Albuquerque, o Holandês, Maurício de Nassau e o Padre, além de seus coadjuvantes, como o papagaio de Nassau, se comportam, levando ao escracho os desmandos institucionais que tentam abafar o estado crítico que levou à morte de Calabar.

O pecado é disseminado na *terra brasilis*, como uma ilusão de que é a região que proporciona a liberação da moral. A terra de ninguém tem o reinado de Momo instalado, portanto, as atrocidades são suportadas, a não ser quando se volta para a percepção do todo, da circunstância enunciada, ironicamente semelhante ao tempo do autor.

Assim é que se concretiza o sarcasmo do opressor prenunciado em *Roda viva*, sobretudo na canção “Roda Viva”, em que certo saudosismo inocente ainda movia as ações dos oprimidos em busca da arte e da diversão, sendo massacrados pela máquina que gira. Aqui, quanto mais intenso o riso, mais se acirra o trágico, a configurar elementos mais explícitos da tragicomédia.

O cômico também é disseminado em atitudes como a da personagem Mathias de Albuquerque e seu teatro dentro do teatro, uma paródia interna de gosto fetichista. Quase sempre, o governador português apresenta-se falando com seu corpo, sobretudo com suas mãos, promovendo uma espécie de tensão:

Esfregai-vos, minhas mãos de orgia!
Ejaculai, oh mãos de estrangular!
Alegria, minhas mãos, é dia
Que é noite de Calabar.
(CAL, p.12)

Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto.

Se trago as mãos distantes do meu peito,
É que há distância entre intenção e gesto.
E se meu coração nas mãos estreito,
Me assombra a súbita impressão de incesto.

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa,
Mas o meu peito se desabotoa.

E se a sentença se anuncia bruta,
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa.
(CAL, p.15)

Há uma tensão entre o riso e a tristeza que atravessa o enredo da peça, num movimento que aponta para um desfecho niilista, pois o vazio das ações e intervenções dos resultados da peça proliferam para o que está fora da peça, para uma realidade sobre a qual não se deve calar. A influência do teatro épico de Brecht é notada com mais ardor, pois os

elementos absurdos e/ou fantásticos desautomatizam a comodidade do leitor/espectador levando-o a uma reação no mundo não-fictício.

É por isso que na apreciação de *Calabar*, proponho uma visão diferenciada do gênero teatral, baseada na recepção do texto de Chico Buarque²³. A partir da visível marca do teatro brechtiano nessas obras, pode-se perceber a importância que tem o leitor/espectador na complementação do sentido trágico do herói no teatro de Chico: o herói traído é o povo brasileiro, mas ele só se explicita, na medida em que o leitor/espectador se desliga do automatismo catártico do enredo por intermédio dos elementos contrastantes artificializados ali pelo autor, e rejeita que os resultados da obra representada se encerrem ali. Assim, o homem que está ali representado é devolvido para o homem empírico que é o leitor. É o processo da leitura, em sentido lato.

Daí, proponho finalmente que, na forma literária, entendamos esse teatro como o *Teatro lido*, isso é, em vez de ser necessariamente um texto escrito para ser representado no palco, o texto é para ser lido, daí ser um gênero literário.

Compreender em *Calabar* essa categoria não deixa de ser uma ironia em que o despropósito causal contribui para minha proposta se tomássemos a rigor as recomendações que asseguram os direitos autorais e de editoração da peça: “É proibida qualquer representação desta peça em teatro, rádio, televisão, ou sua reprodução total ou parcial por quaisquer meios eletrônicos ou mecânicos, sem o consentimento por escrito dos autores” (CAL, p.iv).

Ora, essa proibição acaba por se colocar como uma obrigação *pro forma* ou de motivação antiexploratória de capital, pois o desejo dos autores seria a difusão popular do texto. A efetiva proibição ocorre por parte dos órgãos repressores da Censura, como ocorreu na pretensa estréia da peça, fazendo com que a advertência no volume editado tomasse sentidos oraculares. Profecias à parte, o fato é que proibiam-se a representação e reprodução, mas a leitura do texto continuaria preservada nos exemplares vendidos, de mão em mão, nas bibliotecas e pelos pesquisadores. Em estado de leitura, a peça ali continuaria mantendo seus elementos essenciais, mesmo sob interdição de sua representação no palco.

²³ O livro organizado por Sartigen (1998), sobre a recepção de Brecht no Brasil, é uma das inspirações dessa idéia.

O teatro lido é como o que subjaz ao véu repressor, assim como sob a falácia do sofisma socrático jazia o espírito dionisíaco da tragédia grega.

O autor de teatro em livro forma a imagem de um leitor implícito que pode ver além das vozes das personagens e além do que um leitor de romance poderia ver (ouvir), isto é, além das personagens em si, a voz dos atores virtuais, cujas vozes estão indicadas pelas falas no texto. Ao passo que esta constituição também é compreendida pelo leitor na contramão do processo. Mas, é claro, as imagens são provavelmente díspares.

Por outro lado, a idéia de uma peça de teatro ser lida já estava em Aristóteles, mas o efetivo jogo labiríntico que se criou em torno das instâncias do autor e do leitor do teatro deve ter se consolidado a partir do advento da imprensa, tendo saído os textos para uma publicação mais acentuada.

O ponto de fossilização dessas relações tem em Brecht uma referência irrefutável. O teatro épico do dramaturgo alemão propunha um modelo em que o espectador deveria estar em plena consciência de que a peça a sua frente era ficção. Brecht, a propósito, utilizava-se de recursos radicais para demonstrá-lo ao espectador, a exemplo das tabuletas indicando mudança de cenas, músicas que versavam outras histórias que não a das personagens, e até mesmo, os gritos e palavras de ordem de denúncia e conscientização dos espectadores no meio do espetáculo, sem aviso prévio.

Até mesmo os atores passavam por tal experiência, dessacralizando os elementos enuviados do teatro. Assim, entre outras ousadias, os atores poderiam opinar no roteiro e, às vezes, mudar o roteiro durante o espetáculo. Um resultado curioso de interposição de imagens era esperado pelos espectadores de Brecht e sua revolução no teatro:

A primeira atitude é a de participação não apenas do espectador no que ocorre com o ator, mas do espectador com a própria natureza do mundo representado – seu reconhecimento como natureza geral, eterna. Em todas as fases do teatro épico intervém um distanciamento: distanciamento entre os detalhes naturalistas e a História esquematizada, entre as próprias cenas, separadas uma das outras, entre o mundo e o Homem, entre o espetáculo e o espectador. (DORT, 1977, p.296)

Em *Calabar*, como nas outras peças, há várias ocorrências em que os atores se dirigem ao público ou interrompem a cena para cantar ou dançar. Ora, o que se poderia esperar de um teatro assim quando fosse impresso em livro? Mais explicitação, claro. Embora isso não tenha ocorrido com o próprio autor alemão, outros textos foram publicados desde então, com intenções dessacralizadoras, os quais nos levam a imaginar uma sobrevivência do texto sem o apoio de um espetáculo empírico. São naturezas distintas, como aponta Turchi: “uma obra pode conservar-se na sua natureza literária e nunca passar ao teatro, ou nem se prestar bem a essa interpretação, de modo que há formas de teatro que não se apóiam em textos dramáticos fixos” (2003, p.290).

Tomando a posição de diretor literário da peça, o leitor do teatro lido distribui as facetas às personagens e a seus atores imaginários, dando-lhe indumentária, cenário, tom de voz etc. Tudo o que faz em favor da personagem do romance, a não ser pelo fato de que, ao ler o romance, o leitor não consegue tanto influenciar no interior das personagens. Isso é, o leitor do teatro lido quase que se iguala ao narrador onisciente do romance, por fantasiar suas personagens, embora não lhes consiga ditar o enredo. O sujeito mais cabível para esse leitor é a posição de diretor de cenas, o qual marca a posição e o ritmo da atuação no palco.

O leitor pode proceder de maneira profunda no que se chama interpretação, não se igualando ou sendo representado, mais sendo crítico de si e da realidade, pois a arte literária age em seu íntimo, como atesta Turchi (2003, p.290): “o teatro deve ser considerado um Duplo, não da realidade cotidiana, visível, mas daquela escondida na profundidade interior”.

Por fim, o leitor sofre um fenômeno catártico por outra via, pois engendra um ato de desmedida agitado de sua posição de outrora comodidade e arvora a posição autoral, uma fusão com os deuses, como ocorreu com o inventor do teatro, Dioniso, em seu ritual.

IV

Tendo sido frustrada a intenção de imediatez *tête-à-tête* do teatro encenado em *Calabar*, ainda que seu texto se perpetuasse junto aos leitores, isso pode ter forçado o autor a uma estratégia de audição mais efetiva, pois, por outro lado, o texto escrito e não representado se não era tão ágil quanto um espetáculo, seria certamente menos reprimido em sua leitura. Parece se colocar, ao menos no percurso que proponho, a escritura de *Fazenda modelo*, já que sua penetração crítica e denunciativa tem intenções próximas às de *Calabar*. Assim, a interrupção do gênero dramático por uma novela, como uma efetiva interrupção do fruir dramático esboçado no teatro épico de Brecht, refletia a voz do autor em busca de espaço para expressar-se, por isso a narrativa irônica se tornaria a denúncia mais eficiente:

O crime, a guerra, a bomba atômica, nada disso ignoro. Mas não há por que enfeiar o que já é feito, feito aqueles estudantes da capital que estiveram aqui, tempos atrás, encenando um teatro que dizia as piores e ficou todo o povo escandalizado. Não, eu acho bem melhor a gente se exibir gentil, cortês, cantar uma modinha e espantar as sombras. Sou preparado na matéria, arranho um violão, sei de cor umas letrinhas. Mas deixa dizer que não há canção que valha o prazer dum trabalho bem-feito. (FM, p.79)

O texto narrativo privilegia os “ouvintes”. Em *Fazenda modelo*, há o tom de um prosador que intenta reinventar um povo em forma literária, o autor quer ser ouvido pelo seu povo:

[o poeta épico] não fica sozinho. Está num círculo de ouvintes e lhes conta histórias. Assim como ele imagina o acontecimento, assim também apresenta-o a seu público. E quando prossegue em seu caminho e suas histórias se espalham pela terra, seu público multiplica-se tornando-se todo um povo. (STAIGER,1975, p.111)

A visível preocupação do autor em ser ouvido, como Staiger define nos elementos da narrativa, não desvia totalmente, ainda, o percurso da Literatura de Chico para a prosa, pois, sendo *Fazenda modelo* “uma novela pecuária”, vários aspectos da tensão trágica ainda pululam no enredo, configurando, no mínimo, uma mistura salutar de gêneros, a fim de que seja resgatada certa imediatez dos temas, além de preparar uma reviravolta na forma dizer, mais tarde.

Formalmente, é curioso o fato de que a novela *Fazenda modelo* apresente, em vez de um capítulo 4, uma das partes com o título de “Ato”. É claro que o jogo lingüístico promovido busca atingir principalmente o vocabulário político-jurídico, a saber, a forma como os governantes militares se “comunicavam” com o povo. Num arrivismo de poder, o narrador de *Fazenda modelo*, ironicamente chamado de “João do Patrão”, imitava, na segmentação de sua obra, os Atos Institucionais do ditador Juvenal. Todavia, a coincidência lingüística acaba por denunciar que o jogo seria mais abundante se inserido em uma peça e seus atos.

Mas os elementos mais abundantes que demonstram resquícios de uma vontade trágica são aquelas que denotam os temas ligados a Dioniso, até porque, ainda que alegórico, o espaço é rural. Há elementos ligados diretamente à natureza, às formações ctônicas, o que remete ao espírito dionisíaco do trágico: as leis antigas da fazenda retomam as leis naturais e da imaginação: “não apontar estrela que dava verruga. Pouca gente obedecia e muita gente tinha terçol e verruga” (FM, p.15). Há um imperativo de sobrepujar as leis políticas, pois assim como a reivindicação de Antígona (SÓFOCLES, 2004), a justiça dos “deuses” deveria estar acima das justiças da política humana.

Também pode-se fazer associação com os direitos requeridos por Antígona, a metáfora da reportagem histórica do famoso caso dos desaparecidos, ou as mães argentinas na praça de Maio em busca de seus filhos. Antígona sentia-se no justo direito de enterrar o irmão morto, mesmo que o poder vigente o considerasse um traidor da pátria, assim como ocorreu em algumas ditaduras abaixo do Equador. As vacas de *Fazenda modelo* acharam muito estranha toda aquela inovação tecnológica de inseminação artificial implantada por Juvenal, afinal, conheciam o sexo natural e seus filhos eram criados junto delas, conforme lhes pareciam as leis da natureza.

O estado das coisas no início da narrativa acusa um saudosismo pelas matérias primevas, recusando a ordem apolínea. Havia uma irregularidade natural das coisas: “o mato crescia irregular, aqui aos tufos, lá nenhum” (FM, p.15), além de que o coito era artesanal, antes de se instalar ali, como num retrato do “país que vai pra frente”, a disciplina ditatorial e o olho gordo do boi Juvenal. O espírito carnavalesco é que regia as vidas por ali, no mesmo “tom” da canção “Roda viva”, como se cantava na época:

Ninguém é de ninguém
 Na vida tudo passa
 Ninguém é de ninguém
 Até quem nos abraça
 (FM, p.16)

O carnaval, porém, foi interrompido pela ação externa à Fazenda Modelo, associação aos investimentos americanos na ditadura militar no Brasil, como a paródia do discurso político vigente no final de *Calabar* (CAL, p.93), “O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil”. Logo “Eles”, os estrangeiros, outrora se compraziam com a nossa malandragem, são designados pela negatividade, como se pode verificar na fala do narrador:

Os invisíveis gostavam. Riam de nós plantando goiaba e comendo só goiabada. Riam muito da gente ser risonha até quando pega fogo. E agora os indizíveis, que sempre se interessavam na nossa bagunça, resolvem patrocinar a nova ordem, que não é nova nem nossa. (FM, p.32)

Ao mesmo tempo em que no enredo da novela há a interrupção do gozo natural das coisas sob o pretexto do progresso, no percurso que venho descrevendo há a interrupção do gozo teatral em favor da narrativa. Não há aqui, todavia, juízo de valor sobre a qualidade ou defeito de um gênero em si, mas é possível reconhecer uma vontade dialética na forma de dizer de *Fazenda modelo*, já que a ironia na voz alienada de Do Patrão promove o discurso unívoco da censura e amordaçamento das vozes contrárias. Isso, é claro, acirra ainda mais o protesto, entretanto, no plano real, o sofrimento da mudez torna-se mais intenso, como se tripudiada pelas forças opressoras.

Os simulacros narrativos do ambiente, das personagens, dos acontecimentos, das leis e das ordens configuram um estado absoluto e absurdo, em direção ao fantástico, como se um desligamento anestésico das dores reais em busca de uma maneira de não deixar de dizer o que é preciso. A fábula de *Fazenda modelo*, portanto, não abandona a tensão trágica do homem com as forças superiores, ao contrário, implementa alegoricamente o enfrentamento do homem em luta pelo direito de dizer, o direito da palavra, o direito humano. Sua desmedida atua pelo não-dito, pelo jogo da verossimilhança que quanto menos real, mais provocativo, pois demonstra o absurdo sistema a que foi submetido.

Daí vem o estilo epicizante de *Fazenda modelo*, pois apesar de o autor se debater na tensão que o impede de dizer explicitamente, o narrador encontra no discurso irônico uma forma de expressar o seu desejo de contar a história de um povo, seus lutadores, sua raça em guerra ou em viagens. Cada uma das batalhas das reses em *Fazenda modelo* contra a imposição industrial do ditador Juvenal configura-se de certa autonomia, como sugere Staiger (1975, 114), a fim de se estruturarem em um organismo em que cada uma das partes contém o início, o meio e meta final. Não há pressa para a história terminar, ela é contínua, na medida em que o narrador deverá perpetuá-la ou encerrá-la conforme sua disposição anímica de narrar ou silenciar-se.

V

Quase simultânea à escrita de *Fazenda modelo*, a peça *Gota d'água*, em parceria com Paulo Pontes, parece comprovar o imprescindível contido na conclusão de Staiger (1975, p.118) sobre o estilo épico:

O próprio fenômeno épico permanece, sem dúvida, conservado em toda poesia como fundamento imprescindível. Mesmo o lírico só encontra palavras, porque o épico as pronunciara antes[...]. Sobretudo o dramático constrói-se sobre o terreno firme do épico.

Assim, a experiência da palavra interdita em *Fazenda modelo* aflora a vontade dramática com mais intensidade, porém sob o fundamento da narratividade que perpassa *Gota d'água*. Ou seja, é a força fundamental do épico que impulsiona, em *Gota d'água*, o dramático e a tensão trágica. A história de Joana e Jasão vem, sobretudo, da narratividade que notabilizou o enredo pelos séculos, além de ser estampado nas crônicas policiais jornalísticas. O ponto culminante da tragicidade da Literatura de Chico Buarque proporciona pelo menos duas fontes narrativas, o que comprova as palavras de Staiger, a saber, o mito de Medeia, a feiticeira grega que se casa com o herói Jasão, mas também a interrupção do fruir dramático de *Calabar* sendo substituído pela ironia epicizante de *Fazenda modelo*. Conforme tratarei no último capítulo, havia uma sede de palavra nos autores:

A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade de nossa situação atual. A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada. [...] Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender, tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático. (GD, p.xix)

Mas, segundo frase conferida a Guimarães Rosa, “o trágico não vem à contagotas”. Apesar de estar em estado dormente subjacente a ordens diversas, o trágico é o que irrompe das profundezas e se instala desorganizando o a ordem do mundo, ou mesmo aquela institucionalização que transforma a ordem no caos.

A visão deste mundo real é possível quando se detecta ou se percebe sob as aparências um elemento designado por *uno primordial* – aquilo que é fundamental – uma força cósmica que não resiste todo o tempo num estado de dormência pela ilusão do *logos*. Nietzsche lança mão de uma metáfora proposta por Schopenhauer para explicação deste estado subjacente: o *véu de Maia*. Esse véu seria uma camada que se estendia sobre o estado primordial do mundo. Essa camada dava uma ilusão de organização das coisas anteriores que estavam imersas no caos.

A compreensão do *véu de Maia* configura o estado apolíneo, o qual se estende por sobre o dionisíaco. Mas como acontece com a semente enterrada, o dionisíaco brota provocando um traumatismo temporário por não poder ser contido por muito tempo. Este traumatismo, bem como outros elementos, está representado nos rituais e no mito dionisíaco, como, por exemplo, a punição do herói mitológico ligada ao sacrifício do bode; a origem de Dioniso nas profundezas, na coxa do pai, disfarçado, mas sempre retornando à superfície por sua natureza cíclica; e, finalmente, no percurso que enreda este trabalho, a volta da tensão trágica na obra de Chico Buarque em seu ponto forte.

Dessa forma, o estilo dramático retorna, fundamentado nas experiências épicas descritas anteriormente, como o ponto culminante da tensão na Literatura de Chico Buarque, quando o mesmo reluta contra o amordaçamento.

Na dissertação de mestrado (CARVALHO, 2003b), procurei desenvolver uma análise dessa fase teatral da Literatura do autor. Foi possível perceber em *Gota d'água*, não somente a configuração de uma tragédia moderna na circunstância cristã, capitalista,

apontando para os valores contemporâneos no Brasil, como também a recuperação dos motivos mais fundamentais da tragédia por meio da recuperação das forças equilibrantes do embate cíclico das pulsões apolíneas e dionisíacas, sobretudo no diálogo estabelecido com a tradição literária. Isto é, a reescrita do mito da Medeia para os nossos tempos e nosso lugar pressupõe um diálogo de forças entre o tradicional e o moderno, entre universal e o individual, entre o nobre e o plebeu, bem como entre as literaturas do centro e das periferias.

Numa análise sociológica da cultura grega e da tragédia, Vernant e Naquet (1991, p.26) abrem o antecedente que autoriza, ao mesmo tempo em que complementa, o que se impõe como realidade trágica para os nossos tempos:

Ficção, fingimento, imaginário: mas se acreditarmos em Aristóteles, há nesse jogo de sombras que a arte ilusionista do poeta faz reviver no palco mais seriedade e verdade para o filósofo do que comportam as narrativas da história autêntica, quando ela se dedica a lembrar como os eventos efetivamente se passaram na realidade. Se um dos traços de Dioniso consiste, como pensamos, em misturar incessantemente as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente o além aqui embaixo, em nos desprender e nos desterrar de nós mesmos, é mesmo o rosto do deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo de ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura sobre o palco grego.

Dessa forma, conclui-se que há um efeito de previsibilidade nas inovações, transformações ou, se quisermos, na evolução do gênero para outros tempos e culturas. A própria concepção da tragédia figura este mesmo movimento quando se reporta ao fato que transforma uma manifestação cultural proveniente de um mito em gênero literário. Há sempre artifícios que se colam aos fatos mais “originais” e, na mistura, desenvolvem outros artifícios, até se cristalizarem e invocarem outras alterações.

Por exemplo, através do artifício da máscara, conforme a lenda, Tespis, o primeiro ator, teria inventado o diálogo trágico. Mascarado e vestido como um sátiro, no meio do ritual de sacrifício do bode, este celebrador se destacou na multidão e improvisou um diálogo com o coro, tentando representar Dioniso. O ato gerou polêmica, mas admiração e, ao nobre celebrador, coube o apelido de *hipocrité*.

A tragédia relacionada ao dionisismo é veraz, mas essa relação pressupõe contingentemente todas as teogonias possíveis, pois Dioniso é a mistura. Hebbel (Apud LESKY,1976, p.40) define essa contingência que permeia a situação trágica de *pantragicismo*. Mas a fala sincrética de Joana em *Gota d'água*, parece dizer por si só como a mistura teogônica encaixa perfeitamente em nossa cultura:

Joana

...Para tanto invoco o testemunho de Deus,
a justiça de Têmis e a benção do céus,
os cavalos de São Jorge e seus marechais,
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
padroeira da magia, deusa-demônia,
falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
mago negro das trevas, flecha incendiária,
Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
faça desta fiel serva de Jesus Cristo
de todas as criaturas a mais sanguinária
Você, Salamandra, vai chegar sua vez
Oxumaré de acordo com mãe Afrodite
[...]
...Conto co' a Virgem e o Padre Eterno,
todos os santos, anjos do céu e do inferno,
eu conto com todos os orixás do Olimpo!
(GD, p.90-91)

Por sua vez, a palavra, buscada pelo autor de *Gota d'água*, sempre tem um sentido dialógico, e mesmo uma criação original é condicionada por pressupostos ou conjunto de vozes que influenciam esta criação. Nada é tão independente que se possa concebê-lo monológico. O conceito de paródia que se aproxima da conclusão deste capítulo encontra um coincidente na própria reportagem etimológica (*para* – ao lado de + *ode* – canto = canto paralelo, contracanto); ou, no sentido mais moderno, imitação burlesca, que tem uma conotação cômico-depreciativa do original.

Assim, a palavra também é um véu que sobrepõe o sentido natural das coisas. Se buscarmos, por exemplo, as primeiras concepções de escrita, suspenderemos didaticamente esse véu, embora haja tantos outros sobrepostos. Quando Hesíodo escreveu a teogonia ou quando o pentateuco converteu-se em escrita, os deuses não foram inventados, mas parodiados. Então, no ato de reescritura de *Medeia* de Eurípides, Chico Buarque trouxe de volta o trágico à sua obra. Trouxe também mais um véu a sobrepor-se ao mito, mas

recriou outro mito, protelando ainda mais o movimento da mistura dionisíaca utilizando no texto todas as experiências anteriores.

Em tempo, se a reflexão de Platão e Aristóteles sobre a imitação colocar a arte no terceiro grau, a escrita leva o gênero que proponho para o teatro que analiso, no caso, o “teatro lido”, para o quarto grau na escala de imitação, pois o leitor vê no engodo das palavras, não as personagens em ação, mas os atores interpretando as personagens, que, por sua vez, são imitação da imitação da imitação...

Isso conduz ao tema que vai encerrar este capítulo, já que trato de percursos. A adaptação é o resultado do percurso percorrido pelo gênero, na impossibilidade de categorização restrita. Ou seja, o gênero, para ser classificado de forma rigorosa, seria reduzido ao “original” e não mais que isso, ou então tem-se, para usar a conclusão de Bakhtin, uma infinidade lata de gêneros.

VI

Ôpera do malandro representa a conclusão acima, o que se torna conveniente para o percurso que desenvolvo neste trabalho. Em primeiro lugar, pelo que é tematizado e, em segundo lugar, pela escolha do gênero na peça.

A figura do malandro que trai malandro, a esse respeito, é como uma provocação que remete às conseqüências da imitação da imitação, pois há sempre um “impostor” que irá parodiar o novo gênero. Em *Ôpera do malandro*, o malandro Max Overseas é um contrabandista que busca usurpar o poder do futuro sogro J. Fernandes Duran. Ali nossa capacidade antropofágica é levada a um extremo, como a se declarar que, no gen de cada brasileiro, consta mais que um defeito ou qualidade a natureza de “se virar” com a malandragem que “diz que deu ou diz que dá/ diz que Deus dará”. Mas se Deus não dá, o herói do povo copia, simula, contrabandeia ou, em minha análise, adapta. Não porque aqui não haja criatividade, afinal se isso não for criatividade a criatividade não existe e “tudo se transforma” como dizia o ilustre iluminista.

O herói do povo brasileiro é redimido de suas máximas culpas pelo mesmo que Calabar é perdoado pela traição, ou, melhor ainda, não há culpa ou traição neles a não

ser que a culpa e a traição sejam de todos. A eles é atribuída tão somente a capacidade explicitar essas características, serem bodes expiatórios das culpas de todos os homens, daí serem de fato os heróis.

O tema da pirataria é representado e exercido no percurso da Literatura de Chico e, especialmente em *Ópera do malandro*, há o louvor dessa característica, com certo saudosismo:

Eu fui fazer
Um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa
E perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais.
(OM, p.103)

A generalização da conduta, entretanto, demonstra a velha separação de classes, pois o motivo da comum marginalização do malandro desfaz-se no todo e cria uma necessidade de se distinguir malandragem de desonestidade:

Agora já não é normal
O que dá de malandro
Regular, profissional
Malandro com aparato
De malandro oficial
Malandro candidato
A malandro federal
Malandro com retrato
Na coluna social
Malandro com contrato
Com gravata e capital
Que nunca se dá mal
(OM, p.103)

Ora, a conclusão a que se chegou em *Gota d'água* foi a de que o clássico é renovado de forma criativa pelo plágio e o próprio ato de copiar é uma invenção, pois as ações contemporâneas recorrem geralmente à imitação, o que remete novamente à imagem do palíndromo. Efetivamente em *Ópera do malandro* há o louvor a tudo isso. A peça é uma ópera no título, mas traz em si todos os elementos da mistura, inclusive o próprio tema da mistura.

Os elementos trágicos são contundentes, conforme demonstrei também em meu trabalho anterior (CARVALHO, 2003b). Temos um herói imbuído de uma desmedida, tenta alcançar seu lugar no panteão dos grandes malandros, mas é sua própria natureza desmedida que o leva à ruína, à prisão e à condenação à morte. Além disso, os elementos do ritual profano-religioso permeiam todo o enredo, como o carnaval, o vinho, as danças etc. Há, sobretudo, a tensão trágica provocada pela natureza dos interesses de grandes e pequenos malandros. Há momentos que evocam um terror que aturde os heróis, como se a única forma de reverter as conseqüências fosse o retorno ao ventre:

Tornar azeite o leite,
Do peito que mirraste
No chão que engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro
Pelo cordão perdido
Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído

Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
(OM, p.172)

Mas também o sentimento que move a narrativa, assim como em *Fazenda modelo*, é a configuração e criação de um povo, uma vontade epicizante. Em *Ópera do malandro* encontram-se vários acontecimentos que compõem a história do Brasil, como o grande discurso de Getúlio Vargas no Estádio Maracanã no dia primeiro de maio. A fábula, portanto, é realidade em que os leitores podem se reportar juntamente com uma das vozes que escutam sob as vozes dos atores, que por sua vez interpretam as personagens. Além disso, a autonomia das partes, em que as personagens têm cada uma sua história, causa a impressão que se tem quando da leitura dos romances.

Quando se dissemina a tragédia de todos, escrachando suas dores, suas desditas com recursos que enfocam o *pathos* de cada um, sem contudo uma unificação da tensão em direção a somente uma personagem, descobre-se que o gênero vai se transformando de tragédia em comédia, assim como ocorreu na Literatura clássica dos

gregos. Em *Ópera do malandro* há o escracho das vicissitudes de cada um. Eles riem das dores dos outros, até mesmo quando os mais oprimidos dialogavam, como é o caso das prostitutas exploradas por Duran e dos capangas de Max:

ELES:
 Eu te encurralava
 Te dominava
 Te violava no chão
 Te deixava rota morena
 Se eu fosse o teu patrão

[...]
 ELAS:
 Eu te dava café pequeno
 E manteiga no pão
 Depois te afagava, moreno
 Como se afaga um cão.
 (OM, p.129-130)

Os epílogos de *Ópera do malandro* redimem as personagens do destino trágico, assim como na evolução das tragédias, empreendida por Eurípides; o tragediógrafo salvava do castigo os heróis, como ocorre no caso de Medéia, transportada do palco pelo *deus ex machina*. Max não é executado e nem perde seu bando. A esperta esposa Terezinha faz a associação da firma com empresas norte-americanas e eles saem da ilegalidade do contrabando e passam para o ramo da exportação; o casal, pela exigência da mãe de Terezinha, deixará a situação oficiosa e se casará “no civil”; Max e Duran serão sócios; no enquadramento de fora, o autor da peça se vende para os produtores (que interpretam as personagens principais) e encerra a greve de atores que se armava no palco. *Tout s’arrange!*, menos a apreensiva situação dos atores que interpretam as personagens inferiores, transportando os espectadores à realidade do lado de fora do teatro. Assim a superação de *Ópera do malandro* ainda incide sobre os leitores, aqueles receptores do que chamo de teatro lido, pois esses encontram no enquadramento mais externo ainda, colocados, agora, no quinto grau de imitação.

São misturas de planos, não se pode mais reconhecer em tudo isso a simplicidade épica ou epicizante; é uma tragédia, são várias tragédias, é uma comédia, uma ópera, uma opereta, uma sátira menipéia, um carnaval de vozes e formas de dizer, de ditos e interditos; é o momento do ritual dionisíaco em que a orgia das danças, dos cantos e dos

vinhos embriagam o folião e ele não mais consegue distinguir uma forma ou outra, o leão do rei, o juiz do Momo, até que o estado de embriaguez se esvaia e o silêncio propicie outra forma de dizer que reorganize as vozes, ou seja, o *Estorvo*, o romance.

VII

O sobrenatural advindo das interações humanas com as divindades não foi exterminado na segunda fase da obra literária de Chico Buarque, já que a proliferação das vozes concebe, no esfacelamento do homem, na dispersão da personalidade, a voz do Uno; ou se preferimos a firme definição popular: “a voz do povo é a voz de Deus”. Isso leva a uma reflexão que se concentra muito menos no estado de transfiguração de deus em homem ou de homem em deus, e muito mais nas tentativas cambiantes das duas entidades que se encontram, durante toda a história e pré-história, em verdadeira tensão. O homem descobre que o que lhe foi soprado pelas narinas e que o faz imagem e semelhança das divindades é a sua capacidade de pronunciá-lo e de pronunciar-se a si mesmo.

Dessa forma, *Estorvo* inicia a etapa de reconhecimento pelo autor. É comparado ao momento em que Dioniso é lançado de volta para a terra, após ter alcançado seu apogeu momentâneo no Olimpo. Na tragédia, é o momento em que as coisas misteriosas começam a ser reveladas pelo encadeamento das ações, quando Édipo, por exemplo, começa a enxergar-se como o causador de toda a sua desdita e a do povo. Mas a tragédia termina depois que as coisas foram postas às claras, pois o véu de Apolo é ao mesmo tempo um iluminador das coisas, e, de acordo com Staiger (1975, p.87), o afastamento momentâneo de Dioniso no estilo épico promove a clareza apolínea:

Para que se veja, necessita-se de luz. Na luz propagada pela linguagem épica, a palavra propriamente “apofântica”, estão o Olimpo e o reino humano em contornos claramente delineados [...] é verdade que ela é conseguida à custa de um insuperável temor da noite e da morte.

Em tensa luta “esquisomorfa” (TURCHI, 2003), o herói tenta resistir à morte e à sua natureza dispersadora — pois Dioniso ainda espreita — promovendo uma penetração no outro, ou seja, para fora de si, mas ao mesmo tempo, indo ao encontro de si

dentro do outro. Tal reconhecimento resulta uma dinâmica de encontro e fuga de si mesmo, ou como é inquirido por uma das personagens de *Estorvo*: “onde já se viu fugir para dentro?” (EST, p. 44).

A investigação ocorre como a de Édipo, que procurava um certo assassino de seu pai e acaba por encontrar-se consigo mesmo. Mas ali o herói era o centro das ações, elas convergiam e divergiam dele, conquanto ele também era personagem disso tudo. No caso de *Estorvo*, o “gladiador” ainda tem sob pena ser o narrador da história, como Homero: “Ele se deixa notar nitidamente como narrador” (STAIGER, 1975, p.78), assim ele pode descentralizar-se do foco principal, mas o resultado de tudo ainda lhe recai sobre os ombros. Temos um títere de vozes que não acredita, por enquanto, que empresta as vozes de/as suas personagens, mas que, desvendado seu plano narrativo, descobre-se que fala mais de si do que dos outros, embora essa seja uma lição individual para ele, conferindo aos leitores as mesmas sensações individuais. A visão de ambos, no entanto, não pode ser mapeada coletivamente, o que se depreende da seguinte análise:

Se nós destruirmos todas as “aspas” de entonação, todas as divisões de vozes e de estilos, todas as diferentes distâncias das linguagens que são representadas a partir do discurso direto do autor, então, nós teremos um conglomerado absurdo e sem estilo das diversas formas estilísticas e lingüísticas. Não se pode colocar a linguagem do romance num único plano, estendê-la numa única linha. Trata-se de um sistema de planos que se inter cruzam. [...] não existe uma linguagem e estilo únicos no romance. Ao mesmo tempo há um centro lingüístico verbal-ideológico do romance. Não é possível encontrar-se nenhum dos planos da linguagem do autor (como criador de todo o romance): ele encontra-se no centro de organização e de interseção de planos. Os diferentes planos distam em diversos graus deste centro do autor. (BAKHTIN, 1993, p.370)

Em *Estorvo*, portanto a divindade que proporciona o trágico humano concentra-se, sobretudo no lugar imperscrutável de sua voz como resultado de querer-se fundir à voz divina, a voz que o concebeu; *sement est verbum Dei*, isto é, a semente de *Estorvo* é o verbo, a história só existe se acreditamos em seu narrador, e não mais a História concreta como a de *Fazenda modelo* ou de *Calabar*. A duras penas, a busca da palavra esboçada no prefácio de *Gota d'água* volta-se, de forma tirânica, ao seu autor. Sobre outras conseqüências da descoberta da palavra, voltarei a tratar no último capítulo, mas, por ora, é necessário asseverar que o palíndromo no percurso literário da Literatura de Chico Buarque não fui eu que inventei.

Em *As Bacantes* de Eurípides (1993), o rei Penteu pede a Dioniso disfarçado que o vista, maquie e ensine os trejeitos femininos, tudo conforme o próprio Dioniso procede, começando aí a desdita do rei, pois as bacantes embriagadas só o reconhecerão depois de matá-lo, tendo-o confundido com um leão, posto seu estado horripilante. Em *Estorvo* é colocado, na forma de romance, um espelho como anteparo ao narrador. Sendo ele o organizador central das vozes, esse espelho vai se multiplicando progressivamente e como que maqueando as personagens e leitores, o que antecipa, ainda que de forma brusca, o que acontecerá mais tarde em *Budapeste*.

Esse anteparo em *Estorvo* enquadra, desde o início, personagens, narrador, autor e leitores, pela figura do “olho mágico”, conforme tratei no primeiro capítulo. Iniciada pela visão da personagem de um homem através do olho mágico, a narrativa conduz a leitura a labirintos que só se tornam possíveis em seus planos autônomos e mediante a aquiescência de quem lê. Instala-se o jogo literário em que se deve renunciar ao plano histórico e acessar o lendário como alerta Auerbach (1976, p.17): “Escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a fazer concessões à técnica do lendário”. Nas palavras de Candido (1999, p.76), essa dificuldade gera uma imposição de enquadramento, uma sensação imperativa de entender-se categorizado:

Na vida tudo é praticamente possível, no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida.

A obsessão esquisomórfica do leitor em desdobrar os planos especulares deve ser contida sob o risco de ele também se perder pelos labirintos engendrados no texto de *Estorvo*. Assim, não somente o narrador sabe que seu papel é o de narrar, mas seus leitores também devem se conscientizar de que passaram a fazer parte da lenda. Isso, porque, novamente confirmando a concepção palindrômica da Literatura, há encaixamento de planos que poderiam levar, assim como ocorreu com o narrador, a um plano de loucura visceralmente profundo, quando, por exemplo, no meio da história, surge outro olho mágico: “Se eu subir, nem sei se ele abrirá a porta; me verá pelo olho mágico, e talvez se faça de morto até eu ir embora” (EST, p.42).

Resistir ao olho mágico é resistir às histórias desdobradas pela vida real. É a partir do real que as lendas se fazem, mas não há como suportar a realidade sem a obnubilação legendária. A busca pela compreensão dos fatos reais ou irreais também faz parte do jogo previsto pelo criador ou pelo organizador das vozes no romance. Quando tudo se reflete, a procura pelo que é reflexo e objeto causa um questionamento da existência do próprio observador, o que o pode levar à ruína, e esta deve ser uma das explicações mais aceitáveis sobre o caos: “As torneiras também só querem girar para o outro lado, capricho a que cedo estrangido, sentindo a alma canhota. Tensa, a água do chuveiro cai na minha pele e não escorre, ricocheteia” (EST, p.47).

Várias outras imagens, à semelhança da situação do narrador, como os negros gêmeos de comportamento distintos para com o protagonista, o homem que viaja no ônibus que não se sabe morto ou vivo e mesmo as malas que o narrador tem de carregar, também configuram o labirinto espelhado em que se torna a linguagem no romance *Estorvo*. Ele começa a suspeitar ter perdido há muito o controle de si, de sua história, tal qual o descontrole de planos descoberto por Bakhtin: “Depois de certa idade, acho que o acervo de sonhos se esgota, e eles começam a reprisar” (EST, p.93).

Portanto, acaba por acontecer em *Estorvo*, como resultado de tantas repetições, o que também ocorre com a imagem *Oroboros* da serpente devorando-se pelo rabo e, a propósito desta imagem, o narrador desconfia que sua lenda e sua história são parte do mesmo sistema, diferindo-se somente pelo modo de ver, ou pela forma de dizer: “E é assim que vejo finalmente os pés do meu amigo, pelo rabo de olho da lembrança” (EST, p.77). Isso é, a alternativa para personagens, narrador e leitor é sua fé nas palavras, como ao narrador de Homero era importante o público. Senão, só lhes restaria a extinção, pois o ato de extinguir sua lenda poderia levar à extinção de sua história, de sua existência, portanto, de si.

Bem ao encontro dessa reflexão, é a expressão utilizada por Faria (1999, p.11) como “Literatura de subtração”: “Esses temas apontam semanticamente para a subtração: a literatura fala de ausências e perdas, daquilo que busca pela memória, com certeza o mais forte elemento articulador”.

Entretanto, entendo o ato de subtração em *Estorvo* como uma configuração dinâmica, pois, na verdade, o narrador espereita os leitores como a suas personagens,

convocando a suportar o que vê ou tentar fazê-lo de uma forma, diria, mais real. Trata-se do mesmo desafio da Esfinge a Édipo: “Decifra-me ou devoro-te!”. Isso se propaga até o fim do romance, que, segundo Staiger, termina por um capricho do narrador e não porque a história acaba ali. Mas terminantemente ainda não é o fim do percurso, se aceitamos a provocação imaginada em relação a uma das personagens no fim do livro:

Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar. (EST, p. 141)

VIII

O niilismo profundo em que caiu *Estorvo* é que proporciona o início de *Benjamim*. Se no romance anterior a multiplicação levou à subtração, em *Benjamin* o romance já começa subtraído, tornando a coincidência do termo uma comparação curiosa em relação aos heróis de *Calabar* e *Benjamin*, conforme tratei no primeiro capítulo. Assim, a fortaleza de Calabar é que o torna traído, já Benjamim, em sua fraqueza é menos que isso, é subtraído. O trocadilho insensato também não é minha invenção, pois o estágio em que o romance se inicia atesta toda a ausência e vazio evocados na citação de Faria anteriormente.

Porém, se é esse o ponto de partida, a que esvaziamento ainda é possível submeter *Benjamim*? Ora, a possibilidade de queda ainda está latente no percurso dionisíaco, digo, da obra literária de Chico Buarque. É a dinâmica de um processo depreciativo, ainda em busca do que dizer, de que história contar. O dubio protagonista em *Benjamim* perde o estatuto de organizador das falas e deixa uma certa onisciência falar por ele. Enquanto isso, temos, se esvaziarmos os núcleos das personagens, um ponto branco no meio dessa desorganização que por si só ainda é outro vazio profundo. A personagem se desenvolverá na ausência das outras, mas nela mesmo não há desenvolvimento. Benjamim Zambraia vai perdendo o pouco que tinha de referência até que no final receba o seu quinhão de vácuo, vencerá às avessas seus conflitos que agregavam as outras personagens. Ou seja, estou descrevendo o caminho contrário do que se convencionou chamar de

romance de formação ou romance de aprendizado. Assim *Benjamin*, a meu ver, pode ser categorizado como “romance de formação”.

A essa análise, é necessário ressaltar, só foi possível chegar com o decorrer do percurso que fez o autor chegar até aqui, pois há ainda a culpa e a doença do trágico subjacente. Mas essa deformação se dá somente na configuração da falta, da ausência, ou de uma imaginação infrutífera, como no caso em que Benjaminim que é forçosamente confundido: “o famoso ator Benjaminim Zambraia é o protagonista de uma tragédia grega” (BEN, p.43).

Todavia, diferente do trágico, *Benjamin* parece ter alcançado a duras penas a mediocridade narrativa do romance em busca do estilo épico em que, segundo Staiger, diferentemente do trágico, o caminho é mais importante que a meta. Benjaminim não tem uma meta, senão quando olha para o passado: “a pergunta sobre o passado [...] faz parte da ação essencial do homem épico: ele registra” (STAIGER, 1975, p.81). Assim, um difícil e árduo retorno leva Benjaminim a uma circunstância clássica do épico, começando a distanciar-se também do romântico: “o homem épico vive exclusivamente a vida de cada dia” (STAIGER, 1975, p.108). O protagonista vivia uma aposentadoria própria, proveniente das barras de ouro que mantinha no banco. Mês a mês, ele sacava parte disso e, de acordo com sua expectativa de vida, calculava que daria para viver bem até o resto de sua vida. Viveria tão bem quanto sua amiga e confidente, a pedra que avizinhava seu prédio.

Como que petrificado, ou no máximo obstruindo as outras personagens, como no poema de Drummond, Benjaminim era o lugar da permissão da ação das outras personagens, quase como a descrição de Staiger da natureza épica de Agamenon e Zeus: “[os outros deuses] não dependem de um deus supremo. Cada um tem seus desejos especiais e suas oportunidades. Cada um é uma individualidade desenvolvida livremente” (1975, p.104). Disse *quase*, porque a imponência do protagonista em relação aos outros tem um efeito contrário, já que, em Homero, Zeus ainda é a divindade suprema, por mais independentes que sejam os outros.

Entretanto é um engano cogitar que Benjaminim esteja aqui sendo depreciado, pois, na verdade, ele já vem depreciado de sua história, ou como a anedota dos psicanalistas, ele não tem um complexo de inferioridade: é inferior mesmo. O que não

deixa de provocar nos leitores uma empatia, pois nos aproximamos de seu *pathos*, por meio do que a vida moderna nos deixou. Ele procura administrar sua desdita, como *Édipo em Colono* (SÓFOCLES, 2004).

O herói tebano, que tanto clamou pela luz, pelo conhecimento, termina paradoxalmente por se refugiar em terra estrangeira, imerso na escuridão de sua cegueira. Delega à sua filha Antígona a função de enxergar por ele e passa a utilizar somente o que ele realmente tinha, conforme tratei no primeiro capítulo, os pés inchados. Enquanto isso, seus filhos e Creonte protagonizavam os acontecimentos principais. Além disso, a inospitalidade do lugar é um fator interessante nessa tragédia, pois Colono é a cidade natal de Sófocles, mas é onde ele resolveu exilar o herói como um estrangeiro. Tem-se, então, a inauguração do embate do homem com sua terra, aspecto bastante abundante na concepção do romance.

Édipo foi desterrado desde o nascimento, sempre foi agraciado e amaldiçoado pela terra, não importando o que fizesse para ajudá-la. Agora, ele passaria a viver conforme um estrangeiro, mesmo que seu pai-autor tenha descendido dali, seguindo o conselho da filha: “Devemos adaptar-nos, pai, às tradições/ Dos habitantes desta terra, obedecendo-lhes/ Sempre que seja necessário e os ouvindo” (SÓFOCLES, 2004, p.111).

Em *Benjamin*, há o tema do desterro em sua própria terra, o que configura outra coincidência curiosa, este conceito desenvolvido pelo pai de Chico Buarque para se falar do homem brasileiro:

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem. (HOLANDA, 1995, p.31)

O início, o meio e o fim da história de Benjamin concentram-se no sobrado onde ele imagina ter provocado a morte de sua amada Castana Beatriz, mas é onde começaria seu martírio. Saindo dali para tentar uma vida na cidade, ela o expulsa e o despreza continuamente. Um exemplo disso é que o ex-modelo, que tinha a cidade nas mãos, segundo seu amigo Gâmbolo, morava, agora, no ponto final de uma linha de ônibus,

numa região que se chamava ironicamente de “largo do elefante”, num prédio arredo, no pior apartamento, sufocado pela ocupação da pedra gigante, cuja história demonstra também o desterro. A volta ao sobrado, no final, demonstra a coincidência de espaço, o lugar de onde não se pode fugir.

Por isso, Benjamim era um modelo fotográfico, por causa do pavor ao movimento. Ao contrário da personagem de *Estorvo*, ele tinha a vocação de ficar parado e esperar que os acontecimentos passassem por ele, enquanto aquele passava por todos os acontecimentos, mas sua velocidade era inatingível. Ambos estão descompassados com o espaço: Benjamim percorre toda a cidade, mas é como se ela não o sentisse, ao passo que o protagonista de *Estorvo* ia da cidade para o sítio, mas só se sentia vivo se estivesse em trânsito. Benjamim passou a viver em busca de seu passado com Castana Beatriz no encaço de Ariela, o estorvado sentia-se perseguido, não se sabe pelo quê, em busca de um futuro sem expectativas.

Da mesma forma, entretanto, o tema da inospitalidade dos espaços, principalmente da cidade natal ou da pátria, já estava presente na obra de Chico Buarque em *Roda viva*, *Fazenda modelo*, *Calabar*, *Gota d'água*, *Ópera do malandro*, *Estorvo*, embora seja acirrado em *Benjamin* e só se vai reconciliar em *Budapeste*.

Mas, e o tempo? Fazendo um cronograma dos tempos das obras, podemos perceber que o percurso das obras torna-se cada vez mais próximo do presente, embora haja, no teatro, um vai e volta no tempo. Mas predomina no teatro o tempo remoto e nos romances os tempos presentes, por vários motivos. Isso causa uma imbricada análise, pois, segundo Staiger, o épico é a “apresentação” e o dramático é a “tensão”. No percurso de Chico Buarque, o teatro tensiona o passado presentificando-o na leitura, ao passo que, nos romances, o tempo é mais próximo de nós, mas seus personagens sempre se movem por causa de um passado, enquanto acompanhamos simultaneamente sua tensão com o tempo.

Em *Benjamim*, a cena do restaurante, em que o protagonista vai jantar com Ariela, evoca o tempo psicológico, pois o tempo passa e as coisas vão obedecendo fisicamente ao tempo de Benjamim, enquanto Ariela refugia-se no banheiro, mas, logo em seguida, vê-se que o tempo não passou tanto assim, e as coisas voltam à normalidade anterior, pois o salmão ainda fumeja. Percebe-se aí que, mesmo que momentaneamente o

tempo parecesse estar a favor de Benjamim, quando se volta ao estado normal das coisas, ele não consegue ser senhor de seu tempo.

A combinação dos elementos anteriores: o narrador, a ação das personagens em autonomia, o espaço e o tempo, por pouco, nos levam a uma análise exata do romance e do estilo épico, não fossem as complicações da narrativa, impulsionando para uma impossibilidade da linearidade que acreditamos encontrar no romance. Todavia, a deformação provocada aí aponta para intersecções da Literatura com outras artes em que o estilo épico retorna pela contramão, nesse caso, percebemos uma tentativa de *Benjamin* de aproximar-se da arte cinematográfica, também esboçada em *Estorvo*, distinguindo de vez da primeira fase, teatral, do percurso de Chico Buarque.

Embora já tenha categorizado as peças analisadas como “teatro lido”, também é verdade que a primeira fase “pode” se prestar mais eficientemente à transcodificação do teatro, ao passo que a segunda exige artifícios mais dinâmicos que rompam tempo e espaço, como o cinema. Em *Benjamin*, as câmeras do narrador comportam-se como no cinema, vão enfocando as personagens principais, dando-lhes o protagonismo, variando os focos em Benjamim, Ariela e Aliandro. Entretanto, eles não obedecem às câmeras de televisão como em *Roda viva*, as câmeras (de cinema) é que invadem as “cenas” do romance sem constrangimento: “Olha para o ventilador que bamboleia no teto e tem consciência de que a moça vai sair do seu filme. Então implora à câmera que o abandone de vez, e que saia sobre uns trilhos atrás da moça” (BEN, p.12).

Ao contrário disso, há uma aversão à Televisão na cena relatada no início da análise de *Estorvo*, em que se grava uma reportagem para a TV, sobre um assassinato:

Aproxima-se o repórter da TV Promontório dizendo “ouvimos também a mãe do suspeito”. Aí a índia 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!”, mas o cameraman, que está trepado no capô da camionete, grita, “não valeu, não gravou nada, troca a bateria!”. A índia pára de chorar, olha para o setor da imprensa e diz “imagine meu filho, que até é doente, estrangulando um professor de ginástica”. Volta o repórter da TV Promontório e pede-lhe para repetir a fala anterior, que ele achou bem forte. Eu fiquei com vontade que ela não repetisse aquilo. (EST, p.45)

De toda forma, o romance, em sua capacidade tentacular, na “era do cinema”, como postulou Arnold Hauser (1995), consolida sua verve na Literatura de Chico Buarque, o qual faz com que se subtraia dali o protagonista, bem como seu espaço e seu tempo. No compartilhamento de domínios com a sétima arte, o romance acaba por refletir-se a si mesmo. O que o leitor poderá conferir é a história da Literatura, um organismo que se refaz em si mesmo, embora seu tema seja o homem.

IX

Em *Budapeste*, pela primeira vez na prosa de Chico Buarque, explicita-se a cidade brasileira; é o Rio de Janeiro mesmo ali retratado. Chico leva para lá seu herói em busca de refúgio, assim como Sófocles levara Édipo à sua própria terra natal e onde o próprio tragediógrafo voltaria para morrer. No percurso da Literatura do carioca, percebe-se uma vontade de clareamento apolíneo ou uma desficcionalização do espaço, pois a cidade vai ficando mais visível até chegar em uma cidade real, até mesmo na contraposição com uma outra cidade real ainda que estranha, Budapeste.

A estranheza do narrador e do autor com sua cidade compatibiliza com sua acolhida na cidade do outro lado do mundo, tanto quanto sua comodidade deste lado é compatível com a de lá. Quase que meu texto provocou aquela rima que faz parte da riqueza literária de nossa língua, nos versos de Gonçalves Dias, mas é mais conveniente compreender essa ligação na paródia que Chico Buarque compôs com Tom Jobim:

Sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor

Que já não dá
 E algum amor
 Talvez possa espantar
 As noites que eu não queria
 E anunciar o dia

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Não vai ser em vão
 Que fiz tantos planos
 De me enganar
 Como fiz enganos
 De me encontrar
 Como fiz estradas
 De me perder
 Fiz de tudo e nada
 De te esquecer
 (BUARQUE, 1989, p.57)

Percebemos o desterrado em sua própria terra de um lado, mas em Budapeste Zsozé Kósta torna-se o herói pátrio, patrono das letras húngaras, mesmo sendo ali um estrangeiro, capaz, por exemplo, de fazer poemas na língua que “só o diabo respeita”. Em *Budapeste*, põe-se no olho mágico o próprio espaço, garantindo assim que tudo o que ali vive venha a passar por esse ponto de vista turvo.

José Costa, o derradeiro herói de Chico, vive em Budapeste, capital da Hungria, o ponto de chegada que viveu Édipo em Colono, cidade cujos habitantes o ex-rei de Tebas ainda chamava de “estrangeiros”, deixando transparecer aquelas mesmas dores em relação a sua cidade natal:

Minha cidade ofereceu-me um prêmio
 Por meus serviços, que eu preferiria
 Em tempo algum ter recebido dela
 [...]
 Numa união criminosa,
 Sem meu conhecimento a própria Tebas
 Colheu-me na armadilha de umas núpcias
 Que foram a minha infelicidade
 (SÓFOCLES, 2004, p.133-134)

Desterrado e sem família, o protagonista José Costa, o escritor, vai também perdendo sua língua pátria, sua família e a si mesmo. Assim como venho comparando a trilogia tebana com os romances de Chico Buarque, esses temas ficam claros na seguinte associação: o homem (*Estorvo* e *Édipo rei*); a família (*Benjamin* e *Antígona*) e a pátria

(*Budapeste e Édipo em Colono*). São temas que vêm sendo construídos desde as primeiras obras, como espero ter demonstrado até aqui, mas há enuviamiento na motivação de escrita dos três romances. Eles são frutos de imaginação: a gradação do percurso seria que a Literatura, suas histórias, é produto de um sonhador, um paranóico ou um ficcionista, um fantasma. Ou ainda, produto de um sonho, de uma doença, de uma ficção, de poesia.

Entretanto, em *Budapeste* os temas voltam sublinhados pela imagem fantasmagórica do *ghost writer*, o contrabandista de palavras às avessas. O escritor investe na voz do outro, tentando, pela última vez, desdobrar os planos em que se imbricaram suas personagens e ele mesmo. O estado em que se sente o escritor de *Budapeste*, conforme sua própria descrição, assemelha-se, aos poucos, à natureza do poeta lírico: “Parece conservar-se no lírico um remanescente da existência paradisíaca” (STAIGER, 1975, p.23), um retorno à origem. Já não era o inferno da prosa: “Eu escrevia como se andasse em minha casa, porém dentro d’água. Era como se meu texto em prosa tomasse forma de poesia “ (BUD, p.133).

X

O ponto de chegada em *Budapeste* quase que torna desnecessária uma análise, pois a própria leitura prova a vontade especular do romance que pulsa metalinguagens. Como demonstrei a respeito do herói ao autor, os duplos espalham-se na trama de forma tão explícita que a configuração do volume de *Budapeste* já permite ao leitor a entrada em uma casa de espelhos que se vale principalmente do ato da leitura em si. Assim, a expressão “arte pela arte” ganha dimensões de um salto qualitativo, como a se defender que isso não se trata de uma gratuidade, uma vez que a arte por si só não é tão gratuita quanto se pensava, pois nela está o homem. Se ele for tão gratuito quanto se queira convencionar, já não podemos acreditar em mais nada. O funâmbulo de Zaratustra, agora, medita sobre seu próprio equilíbrio sobre a corda. O homem total e expandido que é a Literatura, agora é a medida de todas as coisas, pois ele mesmo inventou o metro e a desmedida.

A trajetória do herói no ritual dionisíaco chega ao ponto em que a pergunta que o desafia o leva ao ato em si do deciframento, mesmo que ele não decifre. O importante é a pergunta. Só assim ele continuará no caminho que o leve ao super homem, à super arte.

Outras literaturas sempre fizeram essa mesma pergunta, por exemplo, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust; *Os moedeiros falsos*, de André Gide; *Caetés*, de Graciliano Ramos, *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino; etc, além daquelas que o leitor consegue enumerar neste momento. A dinâmica provocada pela luminescência apolínea, conforme a antropologia do imaginário, faz resultar em outro movimento, a saber, o ato de debruçar-se sobre si mesmo, o que configura o regime noturno místico, portanto no gênero lírico, conforme apontou Turchi (2003). Isso remete imediatamente ao ato de trazer-se de volta ao coração, ou, ainda, à recordação, de acordo com que Staiger (1975, p.87) caracteriza o estilo lírico: “A existência lírica desconhece tal pavor do escuro, ou da morte, enfim, do fechar dos olhos. Muito pelo contrário, mergulha na obscuridade como nas profundezas da própria intimidade e sente-se reconfortada, abrigada”.

Do lírico, sempre é prudente tratar com emudecimento, assim, recordarei o gênero no último capítulo, conforme o percurso que desenvolvo aqui. Basta, por ora, ainda comentar sobre a natureza do poeta inscrito em *Budapeste*, por trás da falácia do prosador fantasma, o escritor que não quer ser visto, um solitário: “Ao poeta lírico, propriamente, não importa se um leitor também vibra, se ele discute a verdade de um estado lírico. O poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo” (STAIGER, 1975, p.48).

De volta ao problema da criação e postergando a questão do lírico para mais adiante, é interessante retomar o axioma da impossibilidade da criação original e, *a priori*, a conclusão a que chego é que o percurso que se inicia no gênero recai sobre o que adiantamos na introdução deste capítulo e, no caso do percurso literário da Literatura de Chico Buarque, as mudanças de gênero e de explicitação na adaptação coincidem. Mas o gênero, a forma de dizer, constitui-se puramente uma categorização das multiplicidades de imitação que se faz a partir dos modelos anteriores. Criar para si mesmo quer dizer adaptar, emular, traduzir. É assim que o autor de *Budapeste* procura copiar seus modelos, a fim de

encontrar-se consigo, portanto a direção do percurso toma o rumo de volta em busca do modelo “original”.

3.2 - À ADAPTAÇÃO

I

A busca da originalidade aturde o homem desde sempre. Esse é o fator que lhe falta para que possa compreender-se como ser. No entanto, esse é o percurso que o leva à ruína, conforme rezam as mitologias predominantes no Ocidente, a exemplo do herói trágico Édipo, reiterado tanto nas letras quanto nas ciências. Uma dessas formas de reiteração é a imitação; se repetimos o anterior parece que nos aproximamos do modelo original. Mas se a imitação retoma o vigor do original para nós, e essa é a sua intenção, ou não há mais originais nem imitações ou todos são originais ou imitações, já que não sabemos ao certo quem fez o primeiro, mas ele vem a nós por meio de uma versão de um terceiro. O que não é questionada é a necessidade de retomar o que já foi escrito, refazer as obras antigas, fazer conhecidas as obras dos outros entre nós, como se fosse do ser humano, para conhecer-se, o estilo estrangeiro ou antigo:

Os temas de ontem e de hoje não serão os mesmos de amanhã, cada dia incorpora os temas dos dias passados e acrescenta os seus, sem esquecer que um único tema flutua no espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis. [...] Uma obra de pura inspiração pessoal, sem ligações com o passado, seria um fato extraordinário. Por outro lado, torna-se inconcebível imaginar que se possa produzir um texto numa língua individual, porque sendo a língua genérica, ela deve ser conhecida por uma comunidade. O texto, portanto, produto de uma língua já conhecida por uma comunidade, representa a combinação de fatos e idéias preexistentes, embora comporte a transformação desta combinatória através dos dados da natureza e da cultura. (TURCHI, 2003, p.49)

Nesse contexto, parecem aproximar-se tradução e adaptação. Conforme analisei em um artigo anterior (CARVALHO, 2003a), uma obra de outra língua e outra cultura — ou mesmo de outra época e estilo em nossa cultura e/ou língua — pode perder o seu vigor, sua iluminiscência, quando vertida. Baseados em postulações de Ezra Pound, os

trabalhos de tradução empreendidos pelos irmãos *siamesmos* Haroldo e Augusto de Campos arvoram mais que uma versão daquele chamado original. Ele compreendem a tradução como um processo de leitura em que estão envolvidas a criação e a crítica (CAMPOS, 1976, p.21).

Dessa forma, os autores brasileiros exercitam a leitura de seus clássicos eleitos, trazendo para o texto resultado suas experiências críticas, bem como implementam sobre a obra uma visão particular. Portanto, mesmo que o vigor da obra se transponha também para a tradução, parte disso foi engendrada graças ao empenho criador do tradutor. Por isso, muitas vezes, os Campos assinam a autoria juntamente com o autor primeiro, como uma atitude que tem como inspiradores outros nomes da Literatura:

'Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou quando menos, os seus companheiros de espírito?' (Fernando Pessoa).

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução pra mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda mais uma vez, Pessoa em sua própria *persona*. (CAMPOS, 1988, p.7)

Tendo esse sistema por referencial, tratarei do percurso literário de Chico, de forma a compreender esses conceitos de tradução e imitação, cujas diferenças ainda não se fazem necessárias aqui, sob o nome de adaptação, ou utilizarei, sem peias, os demais termos, à luz da tendência que o texto analisado reclamar.

Sobre o problema terminológico, há razões fortes para se acreditar que a abundância de nomes criados para o trabalho de quem verte uma obra anterior é que mantém nesse trabalho a semântica de inovação. Assim, no decorrer da história da tradução, as metáforas é que resgatam essa abundante semântica, conforme os exemplos enumerados por John Milton (1993, p.10-11):

Agora encontramos imagens que retratam o tradutor preservando a “chama” do original, acrescentando algo de si para preservar a “essência” do original. O original. O tradutor deixa de ser um servo; ele agora é um amigo e conselheiro, o qual pode ter acentuada afinidade com o autor. [...] O trocadilho italiano *tradutori – traditori* (tradutor – traidor) ficou bem conhecido. Uma imagem mais sutil é o jogo de palavras em francês de Toger

Zuber *soucier* – *sorcier* (descobridor de fontes e mágico). [...] Imagens de traduções que não combinam com o original são comuns. [...] 'deveria ser o irmão e não filho do original', ou poderia ser até o marido.

II

O tema e o procedimento do “coral de ventríloquos” (BUD, p. 169) são tratados explicita e redundantemente em *Budapeste*, como a atestar que o centro do percurso da obra de Chico Buarque também é uma auto-denúncia e, enfim, concluir que o original para o autor é confessar-se um copiador. Deixar de imitar é quando o artista trata da própria imitação, anulando-se uma cisão entre o original e a imitação.

Dessa forma, os procedimentos de José Costa em suas aventuras lingüísticas têm a repercussão das idéias antropofágicas dos modernistas brasileiros que inspiraram os irmãos Campos: “pensei que poderia ao menos filar umas palavras deles” (BUD, p10). A atitude vampiresca no romance toma proporções abissais, por exemplo com a realização de eventos como a convenção de *ghost writers*, a qual tinha um estatuto de discrição externamente, como seria apropriado mediante a atividade deles, mas internamente, nas auto-louvações das peripécias dos escritores, ia-se da ironia ao escracho. A reviravolta da convenção realizada na cidade de Budapeste, no final do romance, tem pelo menos duas situações especulares — um abismo chama outro abismo. A mais simples ou talvez puramente técnica dos tradutores simultâneos orais, em que aqueles profissionais tinham a tarefa de verter para o inglês as leituras que os *ghost writers* faziam de seus livros encomendados, isto é uma tradução literária, mas “literal”. A segunda, mais provocadora ainda, ocorre quando José Costa exhibe seus escritos em húngaro, os quais foram assinados pelo ilustre poeta Kocsis Ferenc. Costa, no entanto, era observado pelo secreto *Sr...*, que mais seria o fantasma de *Zsozé Kósta*. Em ambos os casos, porém, temos tradutores de tradutores, mas a tradução criativa ou *transcrição*, para usar um dos termos dos irmãos Campos, é melhor exercida no segundo caso.

Interessava aos *ghost writers* “sugar o espírito” de seus imitados, o que me parece uma atitude visceralmente crítica, e verter-lhes esse espírito em linguagem, daí perceber-se o trabalho criativo, uma vez que o que faz concretamente a Literatura é a *litera*. Ou não? O que faz a Literatura essencialmente é o seu espírito, como retomam os

românticos alemães com o *zeitgeist*? Em que campo está o trabalho braçal e o intelectual? Que é a Literatura? Estas questões nos levam à questão teórica novamente, o que comprova as atitudes crítica e teórica no ato da tradução.

Em *Budapeste*, também não se encontra a resposta perfeita, mas o exercício de reflexão, embora o romance não se reduza a isso, já que é uma obra literária. Mas a contaminação de estilo entre adaptações, críticas, criações originais não afetam necessariamente os devidos gêneros, como se deve perceber o que defendo. No romance de Chico, demonstra-se não haver linhas limítrofes para a possibilidade imitativa, e isso não é um crime – na verdade é, legalmente; mas não nos meandros oficiais e criativos da arte literária; crime é não imitar. José Costa, como John Lennon, tem leis mais permeabilizantes: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (BUD, p.5). No caso dos estagiários da empresa de José Costa e seu sócio, os noviços entraram na “profissão” imitando José Costa. O nome da empresa “Cunha & Costa” seria uma ironia para as atitudes dos sócios, mas também para atuação que distingue o escritor que “transpira” e o que cunha seu nome no trabalho, porém nada é permanente, pois a situação pode até inverter-se: “eu já tinha a impressão de estar imitando meus êmulos” (BUD, p.25).

Budapeste contém uma infinidade de imitadores, mas o romance no seu todo não imita nada, senão em partes. Entretanto, se as partes imitam, cada qual, outra obra, isso também não seria uma imitação? No caso de *Benjamin*, como demonstrei no segundo capítulo, temos uma relação que faz o leitor reconhecer o nome do protagonista com o irmão mais novo do herói bíblico José do Egito. Mas a ironia que inverte as atitudes e as intenções das personagens revela que seria forçoso atribuir ao romance a qualidade de adaptação.

Nesse caso, há uma referencialização de obras tradicionais, a qual Bakhtin (1975) trata, conforme seu fim de dialogismo, intertextualidade, paródia e carnavalização, a partir de suas famosas leituras de Rabelais e Dostoievski.

Benjamin dialoga com o texto bíblico, promovendo uma desfocalização das características daquela personagem e resguardando o que lhe é mais conveniente. A dessacralização de um texto bíblico também incide no ato carnalizante, indo ao encontro da proposta dos irmãos Campos quanto ao tratamento das obras tradicionais. O ato de

desmedida é defendido por eles, talvez com certo exagero, mas ensina um comportamento mais dialético nas relações do novo com o tradicional:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo. (CAMPOS, 1988, p.7)

No percurso que proponho, a relação entre o novo e o antigo tem essa harmonia e interdependência, sem a qual não se poderia identificar este estudo como um percurso. O tradicional gera o novo em seu seio, alimenta-o de seus temas, sedimentando o estatuto sagrado do clássico, como é o caso da tragédia recorrente na minha análise. No caso do adaptador como um herói trágico, temos atitudes desmedidas de dessacralização, não somente porque insere nele o novo, mas porque se apropria, como Prometeu, de algo sagrado.

Também apontei anteriormente que *Benjamin* dialoga com a arte cinematográfica. Reitero, para efeito de registro, esse aspecto, a fim de não impor classificação de arte ou de texto para o fenômeno da adaptação, nesse caso, temos um estilo cinematográfico sendo reutilizado para o efeito da narrativa literária, coincidente, muitas vezes, com adaptação do tema ou do enredo²⁴.

Em *Estorvo* a linguagem cinematográfica também influencia o ritmo com que o protagonista vive suas perseguições. É como se a câmera fosse colocada como lentes oblíquas nos olhos mágicos do protagonista e filmasse seus cenários, sem definir propriamente o protagonista ou então o duplicando pelo caminho em busca de uma nitidez.

Essa câmera focaliza elementos que o leitor vai reconhecendo como um ponto de cisão entre a cidade e o campo, mas não definindo suas características fundamentais. O sítio da família não se configura como um lugar rural, necessariamente. Ele é tão somente a porta de saída da cidade, mas a visibilidade turva dada pelo protagonista-narrador impede uma visão completa, senão numa costura enxadrista, o que remete de maneira gritante ao romance *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino: “Empacará

²⁴ Importante também é o registro de que algumas obras de Chico também foram adaptadas para o cinema, como *Benjamim*, *Estorvo* e *Ópera do Malandro*.

no trânsito e eu subo as encostas, as prateleiras da floresta, as ladeiras invisíveis com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira” (EST, p.14).

Como primeiro romance de Chico, o autor não pericia o simulacro de suas influências e chega a colocar na fala de suas personagens sua leitura dos romancistas russos e dos poetas franceses. Mas o mundo turvo, de surrealismo absurdo, numa espécie de labirinto do qual não se vê nem saída, porque sem sentido, é, sem dúvida, o mundo que o Kafka de *A metamorfose* e de *O processo* nos legou; um presente de grego, portanto, já que a tragecidade disso não tem um ponto concreto ou conceitual contra o qual deveríamos nos debater.

O mundo do protagonista de *Estorvo* também não nos deixa saídas, por não sabermos distinguir amigos de inimigos. Tudo é uma visão dele, mas por que motivo nos colocamos ao seu lado – como ele fez com o “professor” (BEN, p.106-108) que o acompanhava – e emparelhamo-nos com sua busca durante a narrativa?

A cena da perseguição absurda provoca o intertexto com outra de *Budapeste*, o que parece ser obsessão do autor. José Costa persegue o campônio em Budapeste (BUD, p.132) e este passa a acompanhá-lo como se ele fosse uma espécie de guia pela cidade. Parece ser um capricho o fato de ser um campônio, pois, em *Estorvo*, o protagonista acaba de chegar do sítio e em *Budapeste* José Costa chega do Brasil ao Velho Mundo.

O tema dos estrangeiros, portanto, retorna à análise, fazendo crer que há um interesse específico no percurso sobre uma interrelação cultural. Assim, um estrangeiro (estranho) como guia não resolve o nosso problema da língua e cultura do outro, é uma relação de loucura, como se percebe no desenrolar da cena em *Estorvo*. Mas, em *Budapeste*, o absurdo se dá na mente esquizofrênica de Costa que tem a intenção de corrigir o húngaro do estrangeiro, mas percebe, subitamente, o idioleto rural, o que o leva à frustração. Então, as cenas dos dois romances podem ser lidas como uma metáfora da adaptação ou da tradução, em que a situação da língua e da cultura do outro sempre parece absurda ao estrangeiro, tendo ele um guia humano ou um dicionário. A sensação, no entanto, pode se alterar com mais ou menos sucesso, mas o incômodo continua.

A visibilidade turva do olho mágico em *Estorvo* é compensada, nessa metáfora de adaptação, pela abundância de espelhos. Nesse sentido, a imitação do outro está frente a frente com o autor. Fica clara a cópia, embora não se defina, nas fases dos

romances de Chico Buarque, o modelo anterior. Portanto, a cisão do gênero corresponde também a esse aspecto: no universo dos “plágios”, as evidências ou não dos modelos copiados influencia ou é resultado das formas de dizer.

II

Ópera do Malandro é a última obra em que essa evidência da nitidez do modelo adaptado também coincide com a abordagem que procedi no capítulo anterior, em função da concretização do autor no texto. Ora, há uma autonomia de voz no texto da personagem do teatro, ainda que seu autor seja mais implacável que o do romance. O jogo de simulacro empreendido pela obra, nesse caso, equilibra-se em elementos do enredo no cruzamento das informações externas, como as intertextuais.

Ópera do Malandro, sendo uma adaptação de *Ópera de três vinténs*, a qual é imitação da *Ópera dos mendigos*, apresenta-se como uma imitação em terceiro grau, mas somente se tomarmos como referência esses modelos. A originalidade pode ser também um atributo da peça, já que o enquadramento antropofágico é justamente empreendido por causa da tradição por que o Brasil também passou. Isso é, foi possível que o autor encontrasse a faceta cultural entre nós que iluminasse o texto anterior, que visse no modelo brechtiano, por exemplo, uma vicissitude e função entre nós.

O próprio Brecht (1997) utiliza a alegoria da imitação, ou plágio, ou contrabando, para usar um termo apropriado à *Ópera do Malandro*, buscado em sua peça *A vida de Galileu*, quando discute em cena o fato de que o cientista genovês plagiou de um holandês a invenção do telescópio. A personagem, a seu favor, argumenta que melhorou certas características do invento, adaptando-o conforme os seus próprios propósitos científicos. Nisso está sua criatividade.

Tratei parcialmente desse assunto na dissertação de mestrado intitulada *O abraqueiramento de temas no teatro de Chico Buarque* (CARVALHO, 2003b), demonstrando que a necessidade de adaptação atende a um estilo criativo do autor brasileiro, mas transforma a obra em outra, abraqueirando-a, à luz dos estudos de recepção

de Brecht no Brasil de Sartingen, obra que traz as seguintes palavras de Chico (Apud. SARTINGEN, 1998, p.105):

Então eu fiquei imaginando um Brecht atualizado e tropicalizado no Brasil [...]; Brecht permite isso [...], eu não pretendo cometer traição, pelo contrário, é uma homenagem que eu acredito que é até respeitosa, mas para mim mais respeitosa do que a manutenção como topoi.

A título de exemplo, destaco a canção “ Hino de Duran”, cujo sentido retoma a canção da personagem Peachum de Brecht e remete à vigilância dos atos do cidadão, como ocorre no *Big brother* de 1984 de George Orwell, também adaptada em *Estorvo*, porém à maneira kafkiana. Duran, imbuído de uma ética relaxada e incrustada por um moralismo burocrático canta:

E se definitivamente a sociedade só te tens desprezo e horror
E, mesmo nas galeras, és nocivo, és um estorvo, és um tumor
A lei logo vai te abraçar, infrator, com seus braços de estivador
(BUARQUE, 1979b)

Esse também é o procedimento do adaptador em *Gota d'água*, também analisada na referida dissertação, em cuja orelha os parceiros Chico Buarque e Paulo Pontes explicitam a adaptação : “Medeia é uma história de reis e feiticeiros. *Gota d'água* é uma história de pobres e macumbeiros” (GD, p.orelha). Assim a dessacralização torna-se mais evidente, já que a tragédia grega é um texto clássico formador de tantos outros clássicos e permanece no panteão literário como o que retrata os heróis nobres da Literatura Ocidental.

Portanto, já se mostra como um ato de desmedida, alçar os feiticeiros e pobres a uma estatura nobre, como a se afirmar que as questões humanas que interferem nos destinos de toda a humanidade também podem ser decorrentes da desigualdade que prejudica as camadas mais pobres do povo, o que é atestado pelos autores no prefácio: “colocar o povo no lugar dos nobres gregos é opção proposital” (GD, p.xv).

O exemplo de Brecht já havia sido absorvido por Chico Buarque, pois o método do teatro épico em *Gota d'água* é posto em prática, esse também adaptado para as características brasileiras. Em *Gota d'água*, as adaptações têm um efeito de desautomatizar o leitor, interromper o fruir dramático, levando-o a olhar em sua volta. Dessa forma, o ato do intertexto faz com que o leitor se lembre da outra obra referida e não credite à própria

peça o caráter de verdade em si e, assim, não seja atingido pela catarse. Ao contrário, enquanto lê ele conspira: “esta é uma adaptação de uma antiga tragédia grega de Eurípides; apenas uma adaptação, portanto. E não o real. O que ela tem a me dizer sobre o meu tempo e lugar?”

Assim também procede quando encontra a paródia de “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade, a qual remete aos desencontros amorosos, mas em *Gota d'água* há um tom marginal dessacralizador nas relações “que amava toda a quadrilha” (GD, p.62). O leitor se pergunta sobre de que lado a sociedade e os poderes constituídos o colocam, quando associa os desencontros de indivíduos em face de uma proibição vinda de um Estado opressor.

A luta da heroína Medeia era contra um casamento oficial de Jasão, seu ex-companheiro, com a filha do rei do lugar, já a luta de Joana – a Medeia de *Gota d'água* — também tinha esse propósito, mas, além disso, estava em jogo sua moradia, uma vez que o novo sogro do marido explorava os moradores da vila com taxas escorchantes. Assim, a luta de Joana também é a luta contra a injustiça e desigualdade que deixa os pobres sem o direito de morar, expressar-se ou de viver, porque o casamento com Jasão também significava a manutenção financeira da macumbeira.

A opressiva gestão governamental no Brasil também é resultado dos aspectos que favoreceram uma adaptação em *Fazenda Modelo*, essa, por sua vez emparelhada à *Revolução dos bichos*, de George Orwell, só inverte os lados denunciados, pois a fábula do inglês critica a tomada de poder da esquerda russa e seus atos ditatoriais disfarçados da igualdade, mas “alguns são mais iguais do que os outros”. A fazenda proposta por Chico, no entanto, demonstra a ditadura em si, travestida de revolução política e econômica de nosso povo.

O ditador de *Fazenda modelo* também controla os outros bois com sua “tela mágica”, incorporando o artifício sem o qual as ditaduras não avançam. O *big brother* de Juvenal compactua com os vilões de *Roda viva*, cuja descrição coincide com o quarto poder constituído pelo Estado:

Agora havia um vidro colorido, anteparo do vidro mágico, que dividia a imagem em três faixas horizontais de cores diferentes [a falsa tv a cores]. O colorido não repetia o natural das coisas, nem respeitava muito o contorno das pessoas, porém estimulava a nossa imaginação. (FM, p.49)

A canção descampada em *Fazenda modelo* retoma o hino dos bichos de Orwell numa louvação da liberdade e autonomia em relação às outras fazendas. Nisso, ambas as obras ironizam a unificação de uma pátria em torno dos “símbolos nacionais”. A música repetida transforma-se numa litania e adquire um caráter sacro para os animais humanizados. Mas em *Fazenda modelo*, o cinismo do ditador supera os desmandos dos porcos ingleses, pois nenhum dos bois delata a ambigüidade no fato de que a posse de Juvenal é marcada e festejada por um churrasco. Os porcos de lá são mais comerciais, pois vendem o cavalo para o frigorífico, mas aqui, comemo-nos uns aos outros; e viva a antropofagia!

Nosso canibalismo adquire vários sentidos em *Fazenda modelo*, pois o autor já deglutia Drummond e sua “Quadrilha” na paródia que relata os encontros erótico-amorosos dos “predestinados” em ambiente adâmicos, o que dessacraliza, entre outras coisas, os planos progressivos do ditador Juvenal (que substituí J.Pinto Fernandes). Vale a pena reproduzir a narração aqui, até para carnavalizar a seriedade desse sisudo ou sonolento texto:

Aí Labão descobriu que Lucrecia estava nua. Lucrecia sentiu vergonha de Lechuga que se escondeu atrás de Luanda que espiou Lin que espreitou Laranjinha que sorriu para Lustroso que piscou para Louça-fina que rebolou pra Ludovico que foi cheirar o rabo de Lumaca. Juvenal flagrou Lumaca tentando Lucas que mordeu a maçã de Lia que cutucou Luar que beliscou Lailã que deu um pulo e esbarrou em Lambenço que tropeçou em Ludmila que caiu por cima de Lambari que se valeu da posição para ver Lenore tomando banho. Juvenal indignado com a sonsice de Lenore fazendo poses para Lactâncio fotografar Lembrança que fez um verso para Lenço-branco que fez cosquinha em Libitina que fez beicinho para Leôncio que cantou bésame mucho para Leonor que preferiu Lancelote que chamou Lili que perturbou Licário que sonhou com Leva-a-mim que tanto chorou por Lineu que brincou de médico com Labareda que afinal dançou a quadrilha com Lord Jim. Juvenal fechou os olhos para não ver Latucha ver Lubino ver Latucha ver Lubino ver Latucha.

Mais essa decepção, e Juvenal aprendeu que o instinto do coração tende ao mal desde a juventude. (FM, p.67)

Os planos de Juvenal “50 anos em 5” para com a Fazenda Modelo e com seu lucro pessoal também incitam a imaginação do leitor de *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. A nova forma de reprodução deveria instituir uma casta programada do gado da

fazenda com os instrumentos de inseminação artificial, mas todo o sistema foi comprometido com o “instinto animal” dos habitantes, o que também ocorre no mundo do admirável Ford de Huxley. Na perseguição dos rebeldes ao progresso, o exílio era a forma de controle da população, o qual exterminava indivíduos defeituosos ou reduzia-os a uma posição inferior, como os gama e ômega no admirável mundo novo.

Como já disse, o projeto de nação criticado na obra de Chico Buarque cria um intertexto inequívoco entre *Fazenda modelo* e *Calabar, o elogio da traição*. Mas nesta, há menos simulacros, em face do que já tratei anteriormente. Numa previsão pós-moderna, *Calabar* adianta a metaficção historiográfica, que é um modo mais recorrente de paródia nos nossos dias. O gênero e a ironia que atualmente percebemos em Saramago, por exemplo em *A história do cerco de Lisboa*, é a dinâmica que funciona na peça, colocando um “não” num fato da história oficial.

Ali é propagado o método brechtiano desde o início em que Bárbara se dirige imediatamente ao público, enquanto o ditador da ocasião, Mathias de Albuquerque, fala consigo mesmo, com seu corpo, demonstrando o egocentrismo característico dos caudilhos latinos. Uma das canções finais, “Vence na vida quem diz sim” (CAL, p.80), explicita mais ainda a interferência de Brecht, pois seus argumentos têm a mesma construção lingüística do título da peça didática do dramaturgo alemão, a saber *Aquele que diz sim e aquele que diz não* (BRECHT, 1997).

A sucessão de traidores e traídos em *Calabar* também lembra na estrutura uma espécie de paródia da “Quadrilha” de Drummond, como se dissesse “fulano que traiu beltrano que traiu ciclano...”. A coincidência de uma das metáforas para a tradução no trocadilho italiano torna-se nesta análise muito apropriada, já que se pressupõe o ato da carnavalização, da paródia como uma traição do modelo, ao mesmo tempo em que o reverencia.

A canção “Cobra de vidro” cantada por Bárbara, além de retomar o título da obra do “pai do Chico Buarque”, também reflete uma metáfora justa para o ato da adaptação quanto ao seu caráter disseminador. Antes de iniciar a canção, Bárbara explica que “o povo jura que cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três mil pedaços, facilmente se refaz” (CAL, p.90). Da mesma forma, o texto tradicional,

mesmo esfacelado pelas ações carnalizantes, pelas paródias ou até pelas más imitações, se refaz, perpetua-se “aos quatro cantos”.

Em *Roda viva*, por meio de uma intrigante ironia, o autor retoma também um fato histórico, quando o Anjo explica o uso de uma palavra que ganha sentido por ser uma citação: “Eureka é uma palavra mágica que só pode falar quem descobre coisas” (RV, p.27), mas a explicação para isso desfaz em lugar-comum o uso aleatório ou ideológico do termo: “Cristóvão Colombo, por exemplo, quando descobriu a América, falou logo eureka...” (RV, P.27). Assim, tanto a “descoberta” da América por Colombo, quanto o descarado plágio que o empresário de Benedito Silva armou, tomam dimensões de questionamento histórico.

Na primeira peça de Chico já se anunciava ou denunciava o poder, para bem ou para mal, a imitação: “Pois quem não tem James Dean/ com Benedito já caça” (RV, p.19). Para o empresário, os valores nacionais deveriam ser enriquecidos pelo estilo do outro:

Estou fazendo serviço
pro tesouro nacional
[...]
Inda acho que Benedito
Soa caboclo demais
É preciso não chocar
Nossos telespectadores (RV, p.19).

A denúncia contra o antropocentrismo nas artes revelada em *Roda viva* está diretamente relacionada aos indicadores do IBOPE na TV, o qual repete aos telespectadores a moda que vem de fora. A *Time*, revista estrangeira, é o manual do artista que explica “direitinho” como deve ser a legítima música brasileira, uma ironia que mostra como as coisas de fato funcionam na nossa arte pop controlada pela TV.

A acirrada crítica à TV ainda perdura nas obras do Chico, como em *Fazenda modelo*, *Gota d'água*, *Estorvo*, *Benjamin*, *Budapeste*, ao passo que as características do cinema influenciando na Literatura são exaltadas. O telejornal como gênero discursivo que inverte a verdade e manipula as massas, bem como os programas de auditórios difusores da arte importada, são combatidos na mesma crítica irônica do autor.

Assim, no início do percurso literário de Chico Buarque, o problema da imitação já é tratado profundamente, bem como a liberdade do autor em incursionar pelos modelos tradicionais, aproveitando-lhes o que é apropriado para nós, segundo sua leitura.

Extemporaneamente é importante ao menos enumerar outros pontos da Literatura de Chico que envolvem a adaptação, ainda que não estejam no itinerário principal deste trabalho. O primeiro conto do autor, em sua juventude, intitula-se *Ulisses*, o qual narra a *Odisseia* de Homero numa visão mais moderna. Mas o que lança Chico Buarque no mundo da adaptação é a musicalização do espetáculo *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Bem mais tarde, Chico escreve *Chapeuzinho Amarelo*, uma adaptação explícita do conto coletado pelos irmãos Grimm. O mesmo se repete no caso de *Os Santimbancos*, em parceria com o italiano Sergio Bardotti, em que os autores adaptam *Os músicos de Bremen*.

Por último, destaco a peça de Naum Alves de Souza *Suburbano coração*, cujas letras e músicas foram compostas por Chico Buarque. Nesse caso, muitas vezes lista-se o nome de compositor como co-autor da peça, marcando, de certa maneira, o retorno de Chico ao teatro. Nesse caso, o enredo não é uma adaptação, mas é interessante perceber que o compositor adaptou para as canções o perfil das personagens, traduzindo em sentimentos líricos a personalidade de cada um deles.

É nesse ponto que se igualam as extremidades dos palíndromos que é este capítulo. O espírito lírico é o que se põe em relevo acima do problema da imitação, da adaptação, pois segundo Staiger (1975) uma de suas características resume-se no fato de que a intradutibilidade da música na língua é um objeto de frustração poética cuja essência é o elemento poético. Dessa forma, acima do que foi adaptado nas obras de Chico Buarque a partir de outros autores, resta o estilo lírico do autor, numa forma de reivindicar-lhe a autoria. O compositor de melodias e de letras de poema liberta-se das amarras tradicionais para impor o seu estilo lírico, inconfundível para os brasileiros. Porém, que recordações o estilo lírico de Chico Buarque promove em sua Literatura que nos faz desprender de sua influência musical e nos introduzir nos simulacros e imagens da palavra? O que da musicalidade lírica ainda perdura na resistência à lógica da palavra? Esse é o percurso seguinte que concluirá este estudo.

4 – O PERCURSO DA MÚSICA AO PERCALÇO PALAVRA OU O PALÍNDROMO ESPIRALADO DO LÍRICO

Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
[...] Outra realidade menos morta
[...] Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoia
E atordoado permaneço atento
[...] Essa palavra presa na garganta
[...] Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade
[...] Me embriagar até que alguém me esqueça.
(Chico Buarque/Gilberto Gil, em “Cálice”)

Quando eu canto
Que se cuide
Quem não for meu irmão
(Chico Buarque, em “Baioque”)

Precisa ser muito sincero e claro
Pra confessar que andei sambando errado
Talvez precise até tomar na cara
[...] e coerentemente assino embaixo
(Chico Buarque, em “Corrente”)

Agora falando sério:
Eu queria não cantar
[...] Fazer um silêncio tão medonho
Do vizinho reclamar
Chico Buarque, em “Agora falando sério”)

I

Pelo curso que o rio banha as árvores das palavras tem-se letra, harmonia e melodia no ritmo que anula o tempo. As águas espraíam as baías imponentes sobre as raízes das árvores. O rio de janeiro ao Danúbio, do Amazonas ao Tejo, o que transborda o açude da Fazenda Modelo, cercam todos minha ilha, e o sítio no estorvo a que chamo de aldeia, não somente perfazem o percurso que rega a minha árvore, mas percorrem por mim quando minha leitura percorre pelas árvores literárias do autor que leio, como um *roman fleuve*. O salmista, cantor e rei Davi disse que é bem aventurado um certo homem (Salmos 1 vs.3):

“Pois será como a árvore plantada junto a ribeiros de águas, a qual dá o seu fruto na estação própria; as suas folhas não cairão, e tudo quanto fizer prosperará”.

A palavra é feita sagrada a partir dos rituais. O “verbo desencarnado” se adensa das experiências físicas a uma instância sobrenatural, como a exigir que tais experiências sejam mitificadas de significações outras. Em uma outra forma de dizer, o lírico eterniza o ato narrado ou encenado em um panteão mais ainda superior, como constata Octavio Paz (1976, p.75):

O romance e o teatro são formas que permitem um compromisso entre o espírito crítico e o poético. O primeiro, ademais, o exige: sua essência consiste precisamente em ser um compromisso. A poesia lírica, ao contrário, canta paixões e experiências irredutíveis à análise e que constituem um gosto e uma dissipação.

Agora, assim como o super-homem, aventuro-me, misturo-me também, pelo curso pantanoso e desequilibrante, nem se sou água ou se sou árvore sei ou se sou fruto ou se sou terra; tudo sou e soa palavra quando digo no faz-de-conta de “agora eu era...”: “A distância entre obra e ouvinte, aqui superada, inexistente igualmente entre poeta e aquilo de que se fala” (STAIGER, 1975, p.53). Prescindo de um estado de elaboração de pensamento em que as coisas objetivas já foram ditas, assim como interpelaram Zaratustra a não mais falar do super-homem, mas mostrá-lo. Zaratustra apontou para o funâmbulo, o bailarino que se equilibrava sobre a corda em sua meta, e depois se calou. Nietzsche, por sua vez, imergiu na loucura e escreveu os *Ditirambos dionisíacos*; em meu caso, concluo uma tese, aponto o desequilíbrio: eis o lírico.

As referências, as fundamentações, a cronologia, as origens e os objetivos estancam encharcados nesse pântano fértil e já não vejo nítida a árvore, pois agora turvo minha visão de espelhos e olhos mágicos: “a lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual” (STAIGER, 1975, p.57), é assim que cogito agora:

A poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo de fundamentação. Na poesia épica quando, onde e quem terão que estar mais ou menos esclarecidos antes da história iniciar-se. Com muito mais razões, o autor dramático tem que pressupor a existência de um teatro, e o que falta à fundamentação do todo é acrescentado posteriormente (STAIGER, 1975, p.46. grifos do autor).

Tendo perguntado o que é o homem na Literatura e que Literatura é essa no homem, a resposta é visceralmente tautológica, isto é, a resposta é a pergunta. Nesse caso, é imperativo perguntar e não responder, porque a Literatura é o ato de perguntar, assim como o ato de responder é iniciado na leitura, mas isso também é Literatura: “E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (BUD, p.174). Pergunta, resposta e leituras são diálogos musicais, são harmonias.

Parafraseando minhas paráfrases, tendo aprendido isso pela natureza da imitação, o homem é a Literatura total e expandida no mundo do homem ou o homem é a Literatura para si e a Literatura para o mundo no homem. Todas perguntas e respostas só apontam, ontologicamente, para o que faz delas perguntas e respostas, quer dizer, a Linguagem literária, a palavra e a sua música.

Esse é o mistério no enigma da Esfinge para Édipo, o que envolve a anulação do tempo: o homem. A resposta de Édipo determinou-lhe não só o destino de livrar-se de ser devorado pela Esfinge. A anulação do tempo é o tempo em que Édipo e a Esfinge dialogaram – pergunta e resposta – ou seria mais ainda se de fato fosse devorado. Foi a partir desta cena que Édipo decidiu seu destino, como se acionasse as engrenagens do tempo novamente. O seu acerto foi seu erro. A anulação do tempo seria Édipo errar a pergunta e ser devorado; ele responde que o que anda de manhã com quatro pernas, ao meio dia com duas e à noite com três é “o homem”; essa era a resposta certa, mas não era a resposta adequada para viver. Diante da tragacidade que o aguardava, melhor seria cumprir o destino para que foi gerado, conforme o oráculo de Delfos, “morrer, e morrer depressa”, como dizia o velho Sileno.

Mas se fosse assim também não haveria a Literatura. Pois, como o homem, de acordo com o enigma da Esfinge, a Literatura é o erro, pois foi legado ao homem o seu tempo finito e não a eternidade, embora ele insista em errar pela terra como ser total e expandido, quiçá eterno e clássico, e isso lhe vem pela palavra que perpetua. Esse erro literário incide na busca de superação ainda mais tautológica, pois o novo problema é consertar o novo erro com mais palavras. O enigma da palavra ludibria, seduz o homem, pois a palavra afirma o estatuto divino do silêncio:

O mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem. O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra. Somente com a ruptura das muralhas da linguagem a prática visionária poderá penetrar no mundo da total e imediata compreensão. Quando se alcança tal compreensão, a verdade não precisa submeter-se às impurezas e à fragmentação que a fala necessariamente acarreta. Não precisa ajustar-se à lógica ingênua e à concepção linear de tempo implícitas na sintaxe. Na verdade final estão compreendidos, simultaneamente, o passado, o presente e o futuro. É a estrutura da linguagem que os mantém artificialmente distintos. Esse é o ponto crucial. (STEINER, 1988, p.30-31)

A palavra é o *pharmakón*, no sentido de remédio e magia, que faz o som da voz humana se expandir no universo e no tempo. É a forma de emparelhar-se com os deuses, com as coisas sobrenaturais. Tudo isso, porque ela se opõe à não-palavra. O ato da palavra que nos faz semelhantes a Deus seria o que nos impõe o silêncio para que Deus exista. Se Ele é a palavra – *Semente st verbum Dei* – mesmo que nos tenha dado, só o faremos existir como Deus se nos recolhemos a não ser semelhante a ele e calarmos. Em uma parábola de densidade sobrenatural que inicia o romance *Os inocentes*, Hermann Broch (1988, p.7-8) ensina sobre a voz de Deus:

A fala do Senhor, bendita seja ela, assim como Seu nome, é Seu silêncio, e Seu silêncio e Sua fala. Sua visão é cegueira, e Sua cegueira é visão. Sua atividade é inatividade, e Sua inatividade é atividade. [...] Em cada coisa que Ele, bendito seja Seu nome, criou ou ainda criará, entra, como não poderia deixar de ser, uma parte de Seus santos atributos. Mas o que são ao mesmo tempo silêncio e voz? Na realidade, de todas as coisas que conheço, cabe somente ao tempo essa dupla qualidade. Sim, é o tempo, e muito embora nos abranja e corra através de nós, é para nós mutismo e silêncio. Porém, ao envelhecermos e aprendermos a escutar o passado, notamos um leve murmúrio, que é o tempo que deixamos atrás de nós. E quanto mais recuamos na escuta do passado, quanto mais nos tornamos capazes de fazê-lo, mais nitidamente ouvimos a voz dos tempos, o silêncio dos tempos que Ele, na Sua majestade, criou em benefício próprio mas, também, para eles, para que finalizem em nós a criação. E quanto mais tempo tenha passado, mais poderosa torna-se, para nós a voz dos tempos. Crescemos com ela e, no fim dos tempos, captaremos seu começo e ouviremos o apelo da criação. Só então escutaremos o silêncio do Senhor na santificação do Seu nome.

Há, porém, algo que deve completar a palavra virgem, a fim de fazê-la lírica, de retomar a palavra primeva, e não somente fruto da maravilha eurística da cognição:

A maravilha da linguagem é que ela se faz esquecer: sigo com os olhos as linhas no papel e, a partir do momento em que sou tomado por aquilo que elas significam, não as vejo mais. O papel, as letras no papel, meus olhos e meu corpo só estão ali como o mínimo de encenação necessária a alguma operação

invisível. A expressão se apaga diante do expresso, e é por isso que seu papel mediador pode passar despercebido [...] Ela só parece ser puro signo uma vez que ela se deu uma significação, e a tomada de consciência, para ser completa, deve reencontrar a unidade expressiva em que pela primeira vez aparecem signos e significações. Quando uma criança não sabe falar ou quando ainda não sabe falar a linguagem do adulto, a cerimônia lingüística que se desenrola ao seu redor não tem poder sobre ela, ela está perto de nós como um espectador mal situado no teatro, ela vê muito bem que nós rimos, que gesticulamos, ela ouve a melodia fanhosa, mas não há nada ao final desses gestos, atrás dessas palavras, para ela nada *acontece*. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.537 grifo do autor)

O que requisita Merleau-Ponty reintroduz a busca da palavra inaugural que outrora fora subjugada ao estado velador da lógica. Parece ter-se perdido esse estado inocente da palavra que faria juz ao primeiro batismo das coisas, conforme a designação de Deus a Adão no paraíso. Porém, quando Nietzsche pensou ter encontrado em Wagner a superação da lógica e revelado o Uno primordial, ele apontava para a anulação do tempo na música como uma retomada dos atributos divinos sob a ótica de nossa reverência. A Literatura retoma a voz divina quando deixa-se preencher de música, daí a necessidade do espírito lírico na Literatura.

É preciso que o autor traga de volta o momento do sopro das palavras divinas nas narinas do homem, ouvir as primeiras palavras. Nisso é importante a nossa ignorância cultural, como preconizava Alberto Caeiro. Retornamos, se possível, ao momento amador do fruir lírico:

A análise estilística deleita-se com essas observações. Não podemos opor-nos. Mas o leigo, o simples amigo da poesia, acha-as desagradáveis. Parece que se atribui uma intenção ao poeta quando justamente a falta de intenção é o agradável, e onde qualquer vestígio de intencionalidade é uma dissonância. O conhecedor tem razões para não desprezar o julgamento do amador, pois sem conhecimento só é autêntico, enquanto ele continua também amador. (STAIGER, 1975, p.20)

Em nome dessa ingenuidade do amador, porquanto um leitor cujas antenas captam o espírito dionisíaco da música, o lírico é invasor da narrativa, percorrendo também os seus limiares e, por fim instala-se em todos os níveis da linguagem literária como uma resposta da arte para o autor que engendrou a permanência do *logos* e da aparência. Nietzsche (1988, p.64) aponta para a música como manifesto dionisíaco na arte literária, o que resulta no gênero lírico do coro na tragédia:

Toda esta explicação se fecha estritamente ao fato de que o lirismo está tão dependente da imagem e do conceito; em sua liberdade plena, a música não *precisa* nem de um nem de outro, apenas *os tolera* ao seu lado. A poesia do artista lírico nada pode exprimir que não esteja já contido, com a maior extraordinária universalidade e perfeição, na música que o obrigou a fazer a tradução imaginal.

Assim, na constante busca pelo absoluto contingente no sobrenatural, o homem da linguagem debruça-se sobre si mesmo, dobra-se e redobra-se em analogias contínuas, a fim de que só lhe reste a linguagem, mas a linguagem primeva. Ele tem a intenção de atingir os fundamentos, as origens, num processo investigativo tal qual o de Édipo. O debruçamento visceral o (nos) levará ao mitológico:

Por detrás das crenças e dos mitos que se fixam nos elementos do cosmo, há sempre esta idéia fundamental – todas as formas de vida, portanto, tudo o que é real, se concentra numa substância cósmica da qual derivam, por descendência direta, ou participação simbólica. (TURCHI, 2003, p.106)

A linguagem no homem também procura sua origem debruçando sobre si mesma e termina por encarar o próprio homem, como se num espelhamento oblíquo. A linguagem, portanto, torna-se o olho mágico através do qual o homem tenta enxergar-se em desdobramentos infinitos. Resulta dessa forma de verem-se – linguagem e homem – a disfarçatez inerente no artifício de ambos se mostrarem não mais comprometidos com o que se chamaria de real. Aliás, o real passaria, doravante, a ser tratado por aquilo que é possível ser “chamado”, dito, denominado. Essa é a compreensão de Santos (1983,p.20):

Quando eu digo que Literatura é o discurso da fantasia, estou afirmando uma evidência. Não trago, assim, nenhuma novidade. Todos já entendem a Literatura como o espaço das coisas imagináveis; o senso comum comenta a liberdade criativa do escritor e lhe confere o direito de não respeitar os limites fechados da realidade. A Literatura está acima do cotidiano e contém em si a potência do real; nela, o real está inteiro, como existente e como possível. Ninguém se assusta, então, quando um escritor diz um certo real desconforme.

Daí, é possível compreender a origem da palavra e do homem proveniente de uma linguagem imaginativa, isto é, de uma linguagem que provoca imagens, como a palavra primeva divina criando o universo, palavra esta somente recuperada por intermédio

de três expedientes, escolhamos: pela imersão na loucura, o que não está em nosso alcance, pois se estivéssemos nela não o saberíamos; pelo silêncio completo, só possível na morte; ou pelo que reúne loucura, voz e silêncio ao mesmo tempo, serenizando o homem quando próximo demais da loucura, como fazia Davi com o rei – ou seja, pela música.

II

Um compositor de músicas preocupa-se com as palavras sem se desfazer do lírico. É o tom da indignação o que fez Chico Buarque ter procurado o caminho do trágico, mas a música lhe volta nos interstícios mais sublimes do teatro:

A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada [...] a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. (GD, p.xix)

A obsessão apolínea pela palavra provoca reação dionisíaca da música, como se constata no título do livro de Nietzsche *O nascimento da tragédia no espírito da música*; o trágico vem de uma copulação complementar de um corpo verbal com um espírito musical, uma imaculada concepção, se se considerar que o homem é um joguete do destino superior, por mais que manipule a criação divina.

A poesia no Brasil encontrou o Drummond que está adaptado em Chico Buarque como um percurso lírico do carnaval. Na escola de samba, dir-se-ia uma alegoria. O poeta não está tão somente mascarado como nas tragédias, mas fantasiado e embriagado na quadrilha e de mãos dadas esperando a banda passar. A primeira publicação de Chico, além do conto “Ulisses”, também constava o texto de Drummond sobre “A banda”, em que o poeta maior usou a máscara dionisíaca para entrar também na folia. Da música de Chico à poesia de Drummond:

A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor. (Apud. FERNANDES, 2004, p.27)

A mesma música de Chico vai fomentar a produção de vários poemas, por causa do contágio, como uma das sessões do livro *Chico Buarque do Brasil* (FERNANDES, 2004) intitulada “Poemas baseados em ‘A banda’”, da música à palavra. Mesmo durante a escritura dos romances, a música em Chico continua nos discos, fora o fato de que tem mais samba em *O corsário do rei*, *O grande circo místico*, *Vai trabalhar, vagabundo*, *Quando o carnaval chegar*, na versão cinematográfica da *Ópera do malandro* e em *Suburbano coração* e no musical *Os saltimbancos*.

Onde a música se escondia nos romances de Chico Buarque? Ou melhor seria perguntar por que Chico Buarque escondeu-se de sua música nos romances? Mas é possível esconder-se da música? Ela não está na linguagem oral quando o leitor balbucia as palavras do narrador ou lembra-se de uma canção com aquele tema? Considerando o percurso do autor/compositor, poderia a nossa consciência cultural não balbuciar canções quando qualquer notícia, qualquer texto ao menos interponha uma menção ao autor? Nesse sentido é sintomática a advertência de Adélia Meneses na introdução de seu estudo da poesia do autor:

Importa dizer, ainda, que as canções de Chico Buarque foram abordadas apenas enquanto “letras”, isto é, encaradas na sua dimensão de poemas. Evidentemente, parto do pressuposto de que, dada a sua grande penetração, elas já fazem parte integrante da sensibilidade musical brasileira, tornando-se, assim, impossível simplesmente “ler” tais canções, sem cantá-las mentalmente, mas à memória musical do leitor. (1982, p.43)

O conto “Ulisses” é vigoroso da palavra, porque retoma o início da Literatura Ocidental, mas é mais ainda, lembrando do comentário de Drummond sobre “A Banda”, porque todos os elementos dos percursos acima estão germinados. “Ulisses” é a volta ao princípio, ao não publicado em palavras escritas, da mesma forma como Hesíodo escreveu a *Teogonia*, conferindo aos deuses a finitude, devolvendo-lhes o tempo, quando tudo era o mito somente e somente a música.

Nessa espiral de tempo, “A Banda” vigora dos festivais de música em rituais; mas o ritual trágico do teatro surge em *Morte e vida severina*, enquanto a sofisticação de Ulisses retoma um Homero, agora em versos líricos, atribuindo-lhe musicalidade e o tempo anulado, como bem convém para que o público sempre o acompanhe.

Benedito Silva de *Roda viva* emergia das falcatruas do Anjo e do Capeta com sua música temperada com frevo, samba, ópera, *country* e carnaval, desde seu apogeu até sua morte. Seu cantar clamava até pela musicalidade de Bandeira: “Mas o poeta não é amigo do Rei”; “O poeta se queixou”; “O poeta tem toda a razão” (RV, p.49,50,51). Por isso, em meio ao seu ritual de música e tragédia, *Roda viva* é a mais vigorosa, porque é o puro ritual, é a imitação que mais reclamou a autoria original.

A palavra é a traição da música em *Calabar* “de cabo a rabo”. Um prenúncio oral que mais imputa a atitude no outro do que prevê, como na canção “você vai me seguir” (CAL, p.60) “Você vai me trair,/Você vai me cegar,/E eu vou consentir”. O homem trai(-se) pela palavra, mas ludibria com a música, como o menino Davi que em silêncio matou Golias e aplacava a ira do rei Saul com o som da lira; ele, mais tarde, seria o salmista nacional e o rei da nação judaica. Há um silêncio quanto à voz de Calabar, o qual só pode ser preenchido pelas canções que se referem ao seu nome, por exemplo na canção que permite escutar-se o nome do herói, mesmo subjacente à proibição de sua amada de reclamar a sua falta. O refrão repete com insistência: “Cala a boca, Bárbara./Cala a boca, Bárbara./ Cala a boca, Bárbara” (CAL, p.5). Aqui nesse texto escrito o nome de Calabar ainda não pode ser discernido, a não ser, como já disse, se balbuciar-mos a canção e entrevermos *Cala a boca, Barbara*.

Numa estratégia parecida, a palavra foi a única arma irônica do autor por trás de João do Patrão em *Fazenda modelo*. Havia tanto por dizer que foi dito ao contrário, nos elogios desmedidos. Sem perceber, a ditadura não calou a narrativa, pois só irritava-se com os atos musicais em ação no teatro. Uma história do tipo de Sherazade envolve e pede a companhia do público leitor, exagera tanto nos pontos positivos, mas mentirosos, que lança o véu para trás, revela o país nu ao rei invisível. “É dentro do sistema que a gente interfere nele” (FM, p.87), dizia uma das personagens da fazenda. Mas a composição de *Fazenda modelo* também é refratária das canções no palco e nas ruas interditas. Vê-se que a interdição da música como se fosse um instrumento dessacralizador acarreta a acidez irônica.

O narrador João do Patrão não reproduz o documento da nomeação de Juvenal, pois é “insosso, quase incompreensível, porque truculento”, portanto, ausente de uma prosódia possível para a Literatura, pois a própria palavra jazia tolhida pela

incompreensibilidade da violência. Restavam-lhe o pastiche e a ironia, que pelo menos proporcionassem o riso, o qual é uma forma de palavra em cadência.

Por outro lado a “Canção do descampado” encerrava a dor do povo, a saudade dos rituais antigos, das justiças antigas, da música, enfim, ao mesmo tempo em que o atrevimento da população surgia: “pisa no pasto que vai comer” (FM, p.29), com voz de desesperança na voz do narrador. Mas essa seria a que inicia a criação, isso é a do contador de história, a do primeiro homem “Adão”: João-Adão – o primeiro homem que deus criou e aquele que anunciou que o verbo se fez carne – reintroduz o palíndromo divino: a palavra é o que fez-se pela carne e a carne (o homem) fez o verbo fazer a carne, ainda que fosse carne para churrasco. Daí, a música do carnaval ter se transformado em Aboio, uma canção de boi rumo à morte

Essa tristeza só é suplantada nas canções alegres que fazem os moradores da Vila do Meio dia suportarem a vida em *Gota d'água*. Seu morador ilustre é um sambista que chegou ao sucesso, mesmo itinerário de Benedito da Silva, e embalou as dores do povo, antes mesmo de possuir o dom da palavra com que conseguira a adesão dos vizinhos a uma causa imoral, já que a palavra também era o dom do antagonista Creonte, mas sem o carisma musical de Jasão. No momento de morte, Joana entoava sua última canção, como se a demonstrar que voltaria ao estado igual ao de seu nascimento, quando seu choro era música para quem a tivesse gerado. O sopro da vida seria, portanto, aspirado com o acorde final encerrando a pauta da vida.

Geni, de *Ópera do malandro*, interrompe a peça para cantar, pois naquele momento o que é mais denso se dissolve na alegria e na virtude musical. Qualquer enredo pode ser interrompido para o enaltecimento do show musical de uma personagem tragicamente travestida na fantasia homem-mulher de Tirésias, o único que experimentou das duas vidas. O autor de *Ópera do malandro* é um sambista e não um dramaturgo. Ele entoava suas canções e é entoado por elas e só depois lhe vêm as palavras que ele sopra para as personagens tanto atuarem, como falarem, recitarem, mas sobretudo para cantarem.

A palavra também inspira o ritual trágico do herói em *Estorvo*. O atropelo da palavra em seus labirintos revela em contrapartida o seu lado *gauche* de viver. Isso, através do olho mágico que é a palavra, o *pharmakón*, que faz ver através da porta, sob o véu, pois há uma aquiescência respondendo à Esfinge que é a porta: “é o homem total. Expande-se e

devoro-te!": “o valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música” (STAIGER, 1975, p.22).

O estado sonífero da palavra em *Estorvo* corta-lhe a sisudez. A narrativa só é encaminhada desde o inebriante ambiente introduzido pela palavra sonolenta do protagonista:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente [...] Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. (EST, p.11)

Sua semivisão transforma-se em uma seminarração por meio da palavra dormida. Dizer “o sono está perdido” (EST, p.13) é uma ambigüidade, pois o sono acabou ou ele está dormindo ao ponto de não ter percebido que continua sonhando? Então, o narrador, perdido e desconfiado nas palavras, humaniza objetos, coisas, a cidade. Por exemplo, os portões resistem a abrirem-se para a personagem, a casa da irmã preferia ser construída em outro lugar, e o seu jardim era insatisfeito.

O estilo turvo da narrativa de *Estorvo* revela uma descrição incerta, um olhar turvo, estorvado, assim como os cabelos da irmã impediam saber se sorria; e se aquele possível sorriso era irônico ou verdadeiro.

Mas é esse mesmo mistério narrativo que revela a possibilidade de resquícios de música em *Estorvo*: “Demoro a admitir, pois nunca houve música no sítio; mas há músicas, muitas músicas ocupando todos os espaços, com a substância que a música no escuro tem (EST, p.49).

O estatuto da música e do lírico é o mesmo que entoa a narrativa do sono, turvando a palavra: “O sono chega como um barco pelas costas, e para partir é necessário estar desatento, pois se você olhar o barco, perde a viagem, cai em seco, tomba onde você já está” (EST, p.29).

Da mesma forma, em *Benjamim*, Ariela tem sempre a impressão de ouvir música: “Da sala chegam-lhe dois vozeirões em contraponto, e por um momento Ariela tem a ilusão de ouvir uma ópera” (BEN, p.28). É ela quem protagoniza uma intrigante imagem lírica sendo obnubilada por imagens que se incitam metafóricas, para, em seguida, se turvarem em fumaça onírica:

Enquanto se arruma no centro do salão, um transatlântico passa devagar por dentro dela, na vidraça em que se mira. Depois ela cola o rosto na vidraça, vê extinguir-se o navio por trás de uma ilha e desce os olhos para os veleiros e as lanchas do ancoradouro. (BEN, p.141)

Essa é uma das passagens em que balbuciamos as imagens da canção “Pedaço de mim” de *Ópera do malandro*: “a saudade dói como um barco/ que aos poucos descreve um arco/ e evita atracar no cais” (OM, p. 171).

A palavra em *Budapeste* pairava incompleta no aprendizado de José Costa sobre a sua tradução mal feita do húngaro: “Aí estou chegando quase” – “Disse enfim ter entendido que eu chegaria pouco a pouco, primeiro o nariz, depois uma orelha, depois um joelho, e a piada nem tinha essa graça toda” (BUD, p.5). Ele almejava que a língua pudesse ser tomada em vez de experimentada por sua própria essência: “pensei que poderia ao menos filar umas palavras deles” (BUD, p10).

Como castigo para o autor, da desmedida de ter mudado o gênero, de ter tentado apurar a palavra era não ter mais do que dizer; podia dizer, mas não tinha o que dizer. Portanto, passaria a dizer sobre o que dizer.

O mistério da palavra poderia ser explicada no silêncio, assim como Vanda dizia, para demonstrar a mudez de Joaquinzinho, que Aristóteles era mudo até os 8 anos (BUD, p.31). Mas Aristóteles também só não dizia o que já estava dito ou visto? Ou por outros ou pela realidade das coisas? Não foi ele mesmo quem disse que a palavra é o *pharmakon*?

Budapeste é o louvor à adaptação, mas ele não explicita o imitado, está em segredo, ali habita um imitador fantasma, ladrão de palavras, enquanto no teatro há a explicitação das fontes. Novamente o caráter é a visibilidade (como aparece em “ao autor”), o que leva a considerar que Literatura deve ser o efeito de apagamento de algo, certamente da palavra pura, porque ele se torna óbvio nas relações literárias do secreto.

Mas José Costa só se completa como um escritor de uma língua nova quando consegue chegar à sua música, isto é na composição do gênero lírico. Ali o poeta de Chico reconcilia-se com a origem da Literatura, quando esta lhe retorna pela sua porta de origem, mesmo que isso signifique o apagamento de José Costa, pois só se notabilizara pela

palavra. A palavra era o único atributo que ainda o fazia existir como carne e osso. Assim diluiu-se com poesia.

Costa, assim como os cantores medievais, também busca o aplacamento de suas dores. Esse trovador (do francês *trouver*) deve tentar “achar” a sua canção, canção esta perdida ou contida diagonal e diametralmente no percurso da obra literária de Chico Buarque, como acredito ter demonstrado ao longo deste percurso.

III

Resumidamente, Chico Buarque, o compositor da Música Brasileira, procurou o apuro da palavra por via da Literatura, desde o teatro até as narrativas. Perfilou pelas peças, empregando sua voz, a qual delegou às suas personagens, colocando em cena, no diálogo direto, a mensagem das canções. Esse exercício levou-o à prática narrativa, a fim de que a interdição de sua voz fosse levada ao extremo de uma auto-punição, isto é, a um emudecimento forçoso. O mesmo percurso que o fez substituir o teatro pelo romance também levou-o a fingir que não adaptava os seus predecessores, pois os romances cada vez mais fugiam da imitação de fábulas anteriores, embora retomassem elementos estilísticos da tradição. Entretanto, conforme prescreve seu livro mais infantil, *Chapeuzinho amarelo*, a superação do medo pela palavra, devolve-lhe o gozo das coisas antigas, pela contramão. Uma vez que tivesse, como Eurípides, tentado assassinar a música, num percurso – ou ritual – em que a palavra (*logos*) fosse centralizada, o espírito dionisíaco da música revolta-se contra o próprio autor/compositor e não somente grita nos interstícios de sua obra, como também a própria palavra transmuta-se pelo seu caráter lírico e promove a redescoberta da origem musical da Literatura.

Humano é de todo errar. A Literatura é um erro. Chico Buarque é um homem. Logo, o erro de Chico Buarque é Literatura.

Errar pelo percurso literário da Literatura de Chico Buarque também parece ser literário. Por isso, neste ponto, o percurso esgota-se de desdobramentos e palavras, que, por tanto repetirem-se, tornam-se música e, adiante, somente passariam a anularem-se

no tempo que temos, também anulando-nos. Assim, prossegue-se somente por meio da vontade narrativa, lírica ou dramática do mito.

Certamente, no princípio, em que Dioniso sobrevivia no caos do universo, quando “Deus criou os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas” (Gen, 1: Vs 1-2); esse movimento de Deus era uma dança no escuro ao som da música das águas. Só então o silêncio resultante da música e da dança gerou as primeiras palavras; e só então houve luz.

REFERÊNCIAS

1. OBRAS DE CHICO BUARQUE

BUARQUE, Chico. *A banda: manuscritos de Chico Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1966.

_____. *Roda viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____; GUERRA, Ruy. *Calabar, o elogio da traição*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *Fazenda modelo: novela pecuária*. São Paulo: Círculo do livro, 1975.

_____. *Ópera do malandro*. 2 ed. Rio de Janeiro Círculo do Livro, 1979a.

_____. *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro: Philips, 1979b. 2 discos sonoros (ca 33, 1/3 rpm, 12 pol.).

_____. *A bordo de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Palavra e imagem, 1981.

_____. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 2 v.

_____; SOUZA, Naum Alves de. *Suburbano coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 20 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. *Chapeuzinho amarelo*. Rio de Janeiro: Berlendis & Verlechia, 1994.

_____. (Trad. e Adapt.). *Os saltimbancos*. [texto] Sérgio Bardorti. São Paulo: Global, 1999.

_____. *Benjamim*. 2 ed. São Paulo Companhia das Letras, 2003.

_____. *Budapeste*. 2 ed. São Paulo Companhia das Letras, 2005.

_____; GUERRA, Ruy. *Calabar, o elogio da traição*. 28 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____; Ulisses. In: *A banda: manuscritos de Chico Buarque de Holanda*. disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. 1966.

2. GERAL

ADORNO, Teodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIM, W. et all. *Obras completas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp.269-272.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Nietzsche em suas obras*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ARENDT, Hanna. Bertolt Brecht. In: _____. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia das Letras, 1986 p.177 - 213.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1996.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins, 1975.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Formani Bernadini et all. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

BARROS E SILVA, Fernando. *Folha explica Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Tragédia e Modernidade*. Porto Alegre: Letras & Letras/UFU 1(2), dez.1985.

BENJAMIM, W. O narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

_____. *A experiência viva do teatro*. 2 ed. Trad. Álvaro Cabral. Apres. Paulo Francis. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BOAL, Augusto. *120 jogos para o ator...* São Paulo: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Teatro do oprimido*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1995.

BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. Trad. Gerson Geraldo de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1990. v.3.
- _____. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Teatro completo em 12 volumes*. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v.1.
- _____. *Teatro completo em 12 volumes*. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. v. 4.
- _____. *Teatro completo em 12 volumes*. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. v. 6.
- _____. *Teatro completo em 12 volumes*. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. V. 8.
- _____. *Teatro completo em 12 volumes*. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. V. 10.
- BROCH, Hermann. *Os Inocentes*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura européia*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAMPOS, Augusto. *Verso, reverso e controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1985.
- _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. (Org.) *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CARVALHO, Nilson Pereira de. Eurípides e o dionisismo: considerações em ‘As fenícias’, ‘Medeia’ e ‘As bacantes’. In: HIRATA-VALLE, F.B.M. (Org.) *Anais do IV Seminário de literatura e crítica e do II Seminário Nacional de Lingüística e Língua Portuguesa*. Goiânia: Vieira, 2001. p. 106 – 113.
- _____. A transcrição dos irmãos Campos: exemplo, ascendência e continuidade. In: AGUIAR, Ofir Bergeman. *Tradução: Fragmentos de um diálogo*. Goiânia: Editora da UFG, 2003a. p. 39-66.
- _____. *Gota d’água e Ópera do malandro: O abasileiramento de temas no teatro de Chico Buarque*. Dissertação de mestrado. Goiânia: Pós-graduação em Letras e Lingüística, Universidade Federal de Goiás, 2003b. 143 p.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- _____. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Ligia Militz da et al. *A Tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Trad. Carmen Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- D’ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *Lector in fabula*. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- EURÍPEDES. *Medeia*. Trad. Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril, 1980.
- _____. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As Bacantes*. Trad. Mario Gama Kutry. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

- EWEN, Ferderic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.
- FARIA, Alexandre. *Literatura e subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel e Virtual, 1999.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- FERNANDES, Rinaldo (Org.) *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. Trad. Lucy Magalhães. Lisboa: Presença, 1995.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRUNGILLO, Mário Luiz. Sobre a função das canções na adaptação e no abramileiramento da *Ópera de três vinténs* como *Ópera do Malandro*. In: SARTINGEN, Kathrin (org). *Mosaicos de Brecht*. São Paulo: Arte e ciência, 1996. p. 50 – 68.
- GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: Edipurcs, 1999.
- GRIMALL, Pierre. *Mitologia Grega*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1995.
- HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O 'Zaratustra' de Nietzsche*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do Homem Grego*. 2. ed. Trad. Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes/UNB, 1989.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1978.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1991.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre o romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1978.

- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: Um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marques Mariano de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzscheana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- MADDALUNO, Fernanda. *A intertextualidade no teatro e outros*. Niterói: Eduff, 1991.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed., revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- MENESES, Adélia Bezerra de (coord.). *Chico Buarque de Hollanda*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril, 1980.
- _____. *Desenho mágico: poesia e crítica em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- _____. Da “mão na mão” à luta de Classes. In: SCHWARZ, Roberto. *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.219-226.
- _____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2 Ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.
- MILTON, John. *O Poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Pensamento Vivo de Nietzsche*. Apres. Heinrich Mann. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940.
- _____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 5. ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- _____. *A origem da tragédia*. 5. ed. Lisboa: Guimarães, 1988.
- _____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

- _____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia da Letras, 1999.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PESSOA, Fernando. *Eu profundo e os outros eus*. 23 ed. Seleção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. 9 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- REVISTA CULT. N.69, Ano VI – 2003 – São Paulo: Editora 17.
- REVISTA TEMPO BRASILEIRO. out.-dez. – n.143 – 2000 – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, ed.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão: história e estudos*. I parte. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- _____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.) *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 9 -50.
- ROSTOVTZEFF, M. *História da Grécia*. 3. ed. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro, Guanabara, 1963.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geral, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Wendel. *Crítica: uma ciência da literatura*. Goiânia: Editora da UFG, 1983.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SHAKESPEARE, Willian. *Tragédias*. Trad. F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SOARES, Luiz Felipe Guimarães. *Estorvo e outros estorvos*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, 1996. 121 p.

- SÓFOCLES. *A trilogia tebana – Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. Mário Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2004.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 5. ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- STEINER, Georges. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise das palavras*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- TORRES, Angela Braga. *Chico Buarque*. São Paulo: Moderna, 2002. (Coleção Mestres da música no Brasil).
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dioniso: apologia do teatro seguido de O amador de Teatro ou A regra do jogo*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1978.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da UNB, 2003.
- UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Bertha Halen Gurovitz. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- _____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Bertha Halen Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991. v.2.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bishop. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- ZILBERMANN, Regina. *Cadernos Nietzsche 2*. (1997) Zilberman. Disponível em: http://www.ffich.usp.br/df/gen/cn2_zilberman_p.htm