

O PESADELO URBANO NOS ROMANCES DE CHICO BUARQUE

Tércia Montenegro Lemos*

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a temática do pesadelo urbano desenvolvida em três romances do escritor e compositor brasileiro Chico Buarque. Demonstraremos como nas obras *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste* o espaço de uma metrópole favorece a recorrência de atos impulsivos e violentos, traumas e fragmentações destrutivas, criando uma atmosfera de caos pós-moderno no percurso dos personagens. Utilizaremos conceitos oriundos da Análise do Discurso como ferramentas de investigação, sobretudo no que tange à composição do etos e à construção da paratopia nos citados romances.

Palavras-chave: romance brasileiro; análise do discurso; pós-modernismo.

INTRODUÇÃO

Chico Buarque é, conforme o conhecimento geral, um artista brasileiro que, em sua atuação na música, dedicou-se a diversos segmentos ou “temas” cancionais, enfatizando ora uma dimensão política, ora um conteúdo lírico. Neste, abordou a perspectiva amorosa sob vários tipos de relacionamento: o amor entre amantes, amigos ou familiares; o amor desastroso ou bem-sucedido, a separação ou o desespero da perda. Muitas pesquisas, como as de Meneses (2001) e de Silva (2004), têm se debruçado nesses aspectos da obra buarqueana, assinalando a sua riqueza.

Chico Buarque também incursionou pela dramaturgia, durante um período em que esteve associado ao Teatro Nacional-Popular. Entre 1968 e 1978, Chico Buarque produziu sua obra teatral, que se classificava numa proposta dramáti-

co-musical¹, visto que os roteiros eram constituídos não somente por diálogos, mas também por canções (das quais muitas alcançaram sucesso independente, circulando em discos com a trilha sonora das peças). O seu trabalho para o teatro, pela própria integração visceral com a música, também reflete a pluriabordagem que os estudiosos apontaram na produção cancional de Chico Buarque. Embora à primeira vista se perceba principalmente o valor político, em peças como *Calabar* e *Gota d'água* (ambas concentradas no tema da traição e do castigo), não se pode negar que componentes sociológicos, líricos e poéticos estão igualmente presentes nessas obras, bem como em *Roda-viva* e *Ópera do malandro*².

Quando passamos a observar a carreira literária de Chico Buarque, entretanto, constatamos um fenômeno diverso. Seus romances – especialmente *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*, que formam a nossa tríade de estudo – concentram-se na construção de um perfil humano recorrente: um personagem multifacetado pelos desencontros que sua própria rotina promove, mergulhando-o em situações absurdas e descartáveis que, ao final, passam a sensação de um mundo caótico, com a vida esvaziada de sentido, num percurso de reviravoltas. O elemento responsável por esse desamparo é o espaço urbano, que superficializa as relações e alucina as atitudes, levando ao extremo os impulsos de agressividade.

A narrativa circular surge como um traço estruturante das obras citadas. Em *Estorvo*, por exemplo, a história começa com uma fuga inexplicável do protagonista, que se vê em pânico ao perceber um homem (um provável perseguidor) que toca a campainha do apartamento. A partir dessa tentativa de escapar do desconhecido, o personagem se envolve em inúmeros episódios confusos, estabelecendo contatos triviais com a irmã rica, com a ex-mulher, com uma amiga da irmã. Vaga por vários ambientes, indo ao sítio da família, que foi tomado por bandidos, e alternando seu passeio pela casa da irmã, pelo apartamento onde morou com a ex-mulher, pelo centro comercial onde esta trabalha... O protagonista age como um autômato, dando voltas pelos mesmos lugares e tendo atos impulsivos, como o de roubar as jóias da irmã e tentar negociá-las com os bandidos do sítio, recebendo em troca uma mala com maconha, da qual se livra na escadaria do prédio de um amigo que não vê há muito e que suspeita que tenha morrido. O final reforça a inutilidade da vida desse personagem, o modo como ele passa pela existência sendo “arremessado” aos locais, sem encontrar sentido para as atitudes e rejeitado por todos como um estorvo: novamente saindo do sítio da família, ele é esfaqueado por um estranho e entra, agonizante, num ônibus.

Em *Benjamim*, temos outro personagem masculino solitário: Benjamim Zambraia, que, na juventude, foi modelo fotográfico e conheceu nessa profissão uma mulher que se tornou sua paixão: Castana Beatriz. O pai desta jamais admitiu o relacionamento dos dois, e Castana acabou se envolvendo com o Professor Douglas Saavedra Ribajó, de quem teria engravidado e com quem supostamente teria morrido, assassinada num sobrado onde havia reuniões para planejar uma revolta contra o governo. Benjamim, hoje um homem de meia-idade, acredita ter encontrado em Ariela Masé a filha de Castana Beatriz. Uma série de coincidên-

1 Para aprofundizar en el concepto de sujeto excéntrico, ver LAURETIS (2000).

2 É o que assinalam as pesquisas de Menezes (2005) e Rabelo (1999), dentre outras.

cias envolve a jovem corretora de imóveis, Benjamim e Alyandro Sgaratti (antigo delinquente e atualmente um rico candidato a político). Benjamim quer a todo custo aproximar-se de Aliandra e chega a lhe oferecer um quarto de seu apartamento, que tem as janelas voltadas para uma imensa pedra em forma de elefante. Aliandra é também uma personagem movida por ímpetos irracionais – recebe a notícia da morte da mãe adotiva, a quem abandonou, pensa em terminar o relacionamento com Jeovan, um policial agora paraplégico, pensa em ir morar com Benjamim, mas acaba passando por uma sessão de fotos patrocinada por G. Gâmbolo (dono de uma agência de propaganda) a pedido de Alyandro Sgaratti, com quem dorme na mansão deste. Quando vai ao apartamento de Benjamim, é para atraí-lo a um imóvel desocupado (o citado sobrado), onde o protagonista é fuzilado por policiais, a mando de Jeovan. A estrutura circular é notável, pois o primeiro capítulo já mostra o fuzilamento de Benjamim, por intermédio de um narrador onisciente. Tal cena é a mesma do final, e a história toda se passa como num *flashback* de Benjamim no momento de sua morte.

Em *Budapeste*, temos a história de José Costa, um escritor anônimo que vive de emprestar seu talento a outros nomes. Numa viagem, ele vai parar em Budapeste, onde conhece Kriska, que começa a lhe ensinar a língua magiar e com quem tem um relacionamento, apesar de ser casado no Brasil com Vanda (uma apresentadora de telejornais) e ter um filho, Joaquinzinho. Após um período de aprendizagem do húngaro, Costa volta ao seu país e suspeita que a esposa esteja tendo um caso com um alemão, Kaspar Krabbe, para quem tinha escrito uma autobiografia de sucesso, *O ginógrafo*. Costa volta, então, a Budapeste e fica morando de favor na casa de Kriska, enquanto trabalha no Clube das Belas-Letras, que lhe era uma espécie de escola de húngaro. Aos poucos, domina tanto a língua estrangeira que volta a trabalhar como escritor anônimo e chega mesmo a produzir uma obra poética que levaria o nome do autor húngaro Kocsis Ferenc, *Tercetos secretos*. Instado a deixar a Hungria, de novo José Costa volta ao Brasil após vários anos e descobre que seu filho se tornou um *skinhead*. Totalmente arruinado, isola-se no quarto de um hotel que não pode mais pagar, até que um telefonema da Hungria o convoca a voltar para Budapeste. Acreditando que o autor húngaro estivesse precisando de novo serviço de escrita, Costa embarca e, no outro país, descobre que alguém escreveu um livro assinado por Zsoze Kôsta, uma autobiografia dele, mas produzida por outro escritor anônimo, e que conta toda sua vida com Kriska, com quem agora também tem um filho.

O simples resumo das três narrativas elenca abordagens periféricas relacionadas a casos amorosos e/ou políticos, certamente, mas a importância desses temas não é a mesma que vemos nas canções de Chico Buarque. Nos romances desse autor, o grande interesse é o caos – e todo tipo de vivência humana pode demonstrá-lo, sem o privilégio de um assunto ou outro. Prova disso é o fato de que a circularidade acompanha os relatos, não somente pelo recurso de iniciar e terminar uma história na mesma cena (o que ocorre em *Benjamim*), mas por fazer com que diversos personagens vagueiem de um lugar a outro, ou de um interesse a outro, numa troca de paixões e necessidades que elege o provisório como condição do caótico. Esse comportamento, no entanto, não reflete a displicência jovial ou o “desapego zen” de algum tipo de mensagem otimista que promova o descartável em nome da preservação de uma “essência” qualquer. Nos romances de Chico Buarque, o desamparo é doloroso: ameaça e, muitas vezes, é fatal.

O PESADELO URBANO DE CHICO BUARQUE

A paratopia

Até agora, fizemos explicações básicas para levantar os principais pontos que iremos debater na pesquisa. Entretanto, não esqueçamos que nosso caminho investigativo será essencialmente guiado pela teoria da Análise do Discurso. Como já foi dito, temos por objetivo entender de que modo se constrói a temática do pesadelo urbano nos romances de Chico Buarque e, para tanto, a perspectiva conceitual escolhida nos parece a mais adequada.

A reflexão que experimentamos utilizou-se das definições de paratopia e etos num diálogo intrínseco. Procederemos a uma rápida revisão teórica antes de aplicá-los ao nosso *corpus*.

Encontramos o conceito de paratopia quando Maingueneau (2001), em reflexão sobre a existência social da literatura, afirma que esta não tem possibilidade nem de se fechar sobre si nem de se confundir com a sociedade “comum”. A literatura pode definir um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. O campo literário vive da instabilidade, de uma negociação difícil entre o lugar e o não lugar. Essa localidade paradoxal é chamada de paratopia (do grego para-, “ao lado de”, “para além de” e topo, “lugar”).

A literatura, portanto, assim como as outras artes, supõe uma *localização* (que possibilita a existência de instituições que legitimem e gerem a produção e o consumo das obras) e uma *deslocalização* (que possibilita questionamentos sobre a problemática da pertinência a um grupo). Ou, como afirma Costa (2004, p. 327):

[...] a literatura, diferentemente das outras atividades sociais, não define um espaço estável no âmbito da sociedade. [...] O escritor constitui sua enunciação através da própria impossibilidade de designar um lugar definido para uma atividade que, se não está desvinculada absolutamente da concretude socioeconômica da esfera terrena, não tem nem deseja ter lugar comum no âmbito da sociedade. Nesse sentido, a atividade literária não é uma atividade como outra qualquer, tal como é a atividade dos comerciantes, ou dos funcionários públicos.

A enunciação literária constitui-se atravessando diversos domínios: domínio de *elaboração* (leituras, discussões etc.), domínio de redação, domínio de *pré-difusão*, domínio de publicação, mas o escritor sempre ocupa seu lugar sem ocupá-lo, fazendo uma espécie de “jogo duplo”. Embora nenhum escritor possa colocar-se fora do campo literário ou deixar de filiar-se a uma “tribo” formada por autores contemporâneos ou antigos, famosos ou não, também não é nesse circuito que podemos, de fato, localizá-lo.

A posição do escritor é constantemente flutuante, visto que seu ofício não é entendido como tal, e mesmo sua condição financeira reforça essa perspectiva paratópica: os poucos que se declaram “escritores profissionais” e tiram o sustento da venda de seus livros são, muitas vezes, acusados de mercenários, autores aproveitadores de um tema em moda, de uma linguagem popular ou nada artística. A maioria dos escritores não tem uma relação unívoca entre sua produção e um salário. Como diz Maingueneau (2001, p. 39-40):

Com a escrita, da mesma forma que com a arte em geral, a noção de “trabalho”, de “salário”, só pode ser colocada entre parênteses. O escritor está condenado

a elaborar um compromisso sempre insatisfatório. O escritor relaciona-se com o dinheiro de duas maneiras. Há o dinheiro que permite viver enquanto ele se consagra à escrita; há igualmente o dinheiro que se obtém eventualmente com a escrita. Diferentemente das profissões “tópicas”, as que proporcionam uma renda previsível a uma posição determinada do aparelho social, o dinheiro tirado da criação está sujeito ao acaso. Não existe método garantido para se ter acesso à glória literária. O escritor que pretende fazer uma obra singular está condenado a inventar à medida que percorre a estrada pela qual caminha [...]. O lucro conseguido com a literatura depende mais da decisão insondável de um acaso do que da gestão de um patrimônio.

É pertinente observar como o crítico literário Antonio Candido (1967), mesmo sem filiar-se à proposta da Análise do Discurso, acaba roçando o conceito de paratopia, com suas reflexões sobre a existência social do escritor. O estudioso marca a necessidade do olhar do outro quando diz que “a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele” (CANDIDO, 1967, p. 87). Tal comentário é similar à proposta da paratopia, na medida em que a existência social da literatura supõe a impossibilidade de se fechar em si, mas também a de se confundir com a sociedade “comum”.

Inevitavelmente, a situação paratópica do escritor leva-o a identificar-se com todos os que estão “à margem” da sociedade, deslocados de algum modo – boêmios, judeus, mulheres, palhaços, aventureiros... O reflexo dessa identificação pode acontecer pela criação de personagens que, numa determinada ficção, ilustram uma condição paratópica de existência. Ainda segundo Maingueneau (2001, p. 36):

Basta que na sociedade se crie uma estrutura paratópica para que a criação literária seja atraída para sua órbita. M. Bakhtin mostrou desse modo o importante papel que a contracultura “carnavalesca”, que pela irrisão visava subverter a cultura oficial, desempenhou para a criação literária. Os extravasamentos pontuais da festa dos loucos, assim como a literatura que nela se apóia, não têm realmente um lugar designado na sociedade; tiram sua força de sua marginalidade.

Pensando agora no *corpus* que utilizamos nesta pesquisa, podemos notar como os protagonistas dos três romances de Chico Buarque representam bem a condição paratópica de instabilidade. Obviamente, dentro de um conjunto narrativo que pretende passar a sensação de desequilíbrio e insegurança, vários outros personagens – secundários ou até figurantes – são afetados por essa marca³. Na impossibilidade de nos dedicarmos a todos, escolheremos o caso mais explícito: o de José Costa, protagonista de *Budapeste*. Como personagem-escritor, e ainda mais como escritor-fantasma (ou seja, como membro “invisível” ou paratópico de um grupo que já se encontra à margem social e não tem um lugar definido para a sua prática artístico-profissional), José Costa experimenta esse deslocamento em relação ao mundo, que, no seu caso, é ainda agravado por conflitos geográficos e linguísticos. Vejamos uma passagem em que esses aspectos são evidentes:

3 Em Bauman (2009), podemos encontrar um estudo mais aprofundado sobre a dificuldade de convivência, sobretudo com estranhos, na “arquitetura das metrópoles” e o modo como o indivíduo urbano se torna fragilizado e vulnerável. Nesse contexto, a solidão, o viver/sentir-se isolado (paratopia) é uma reação óbvia ao clima de insegurança gerado pelo medo nos grandes centros habitacionais.

Desisti da excursão, subi ao quarto, me estirei na cama e abri o folheto, que era um mapa ilustrado da cidade, as ruas brancas sobre fundo bege, os jardins em matizes de verde e o Danúbio azul. À margem leste, Pest, a oeste, Buda, onde o Hotel Plaza estava assinalado com uma seta vermelha. Não havia o nome das ruas, e a rua do hotel era uma longa linha reta que subia do rio até sair do mapa. [...] Só larguei o passatempo para ver uns homens a se esgoelar na televisão num debate político que, mesmo morto de sono, acompanhei até o fim, sem som. Tinha cortado o som pouco depois de ligar o aparelho, pois escutar uma língua tão estranha já começava a me perturbar. Pensei que durante o sono aquela língua invadiria minha cabeça combalida, pensei que ao despertar, me surpreenderia falando uma língua estranha. Imaginei que no dia seguinte sairia pela cidade estranha falando uma língua que todos entenderiam, menos eu (BUARQUE, 2005, p. 55-56).

A impressão de ser extraído da compreensão e da convivência gerais é marcante ao final da passagem acima. O desnortamento espacial vem acompanhado do exílio comunicativo, e a ideia de despertar falando uma língua desconhecida para si mesmo é um traço do ambiente de pesadelo e confusão que o personagem experimenta. Na verdade, se o pesadelo só existe acompanhado pelo medo, podemos entender que a sensação de insegurança, levando ao receio (e, numa escala maior, ao pânico), é proporcionada pela condição paratópica. Ao sentir-se diferente dos demais, marginalizado, o sujeito perde a condição interativa que pode fazê-lo confortável socialmente. O espaço urbano, então, torna-se imprevisível; o indivíduo em exclusão chega a um ponto de isolamento em que não reconhece nem a si próprio – daí a impressão de “falar uma língua que ele mesmo não entende”. Metaforicamente, isso pode ser entendido como o sentimento de um personagem que não controla mais suas atitudes; uma vez caído na vertigem do desnortamento urbano, ele se entrega ao pesadelo de assistir às próprias ações sem compreendê-las. Não encontra justificativa para seus atos, seus trajetos na cidade: parece estar em busca de alguma coisa, mas quando encontra algo importante é para imediatamente descartá-lo, continuando em sua inquietação paratópica.

Nos romances *Benjamim* e *Estorvo*, pelo resumo que anteriormente fizemos de suas narrativas, pode-se também perceber como os personagens sofrem de uma incerta condição social. O protagonista de *Estorvo*, conforme já mencionado, age irrefletidamente, mudando de ambiente por impulsos inexplicáveis de fuga: é uma vítima da paranoia urbana que o faz cruzar com figuras e situações absurdas. Nesse romance, há referência direta ao sono, do qual o personagem desperta para o seu percurso aleatório. Ao leitor, pode restar a sugestão de que tudo se passe num pesadelo de fato, um sonho mau que preserve a realidade. Em *Benjamim*, não há tal possibilidade, mas a violência do assassinato do protagonista ainda fornece espaço para que a história se desenrole num *flashback* que tem muito de inconsciente e simbólico.

O pesadelo, seja como ato inerente ao sono físico, seja como componente de ficção, atua nas narrativas de Chico Buarque como uma condição para experiências quase inverossímeis, que chegam às raias do fantástico. Esse teor imaginativo surge mergulhado numa atmosfera de atos violentos, traumas e fragmentações destrutivas típicas de um ambiente urbano pós-moderno. Para o estudo de tais perfis de agressividade, é crucial que se entenda a composição do etos da

violência como mais um aspecto recorrente nos romances em análise. Assim, retomemos um pouco o nosso aparato teórico.

O etos

Pensando na categoria do etos, que remonta à retórica antiga, segundo a qual a compreensão dos *ethé* envolvia “as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer”, Maingueneau (2001, p. 137) constrói a perspectiva de que todo texto se mobiliza “fisicamente” num certo universo de sentido. Mesmo as obras escritas mantêm uma vocalidade fundamental, uma voz que atesta o que é dito:

A vocalidade radical das obras manifesta-se através de uma diversidade de tons [...]. Esse termo “tom” apresenta a vantagem de poder ser empregado para todos os enunciados escritos, assim como para os enunciados orais (podemos falar do “tom de um livro”). A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto (MAINGUENEAU, 2001, p. 139).

O estudioso ressalta ainda que qualquer gênero de discurso escrito expressa a categoria do etos, pois o texto “está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa” (MAINGUENEAU, 2001, p. 139). Também frisa que a própria corporalidade do texto é importante, pois a obra é constituída por uma totalidade material em que tamanho e divisões (em partes, capítulos ou estrofes) contribuem para a vocalidade do texto tanto quanto seu conteúdo e linguagem.

Um estudo mais aprofundado da composição do etos nos romances de Chico Buarque certamente teria de perpassar a caracterização de todos os personagens participantes dos enredos. Como esse não é o nosso propósito, elencaremos somente alguns trechos em que é perceptível a presença de um “modo de ser” e “um modo de dizer” que asseguram o etos da violência associado ao espaço urbano. Vejamos, por exemplo, esta passagem de *Estorvo*:

Uma terceira moto, que até então eu não havia visto, desce do campo de vôlei com o motor desligado e coloca-se entre as duas. Não posso ver seus rostos, pois eles usam capacetes, mas logo percebo que o terceiro piloto é mais que os outros, em cilindradas e autoridade. [...] Apeia da moto, no que é imitado pelos dois coadjuvantes. [...] O dos anéis pergunta quem eu penso que sou e que porra eu faço naquela propriedade. [...] Os dois comparsas começam a esfregar suas botas nas tábuas da varanda, como se apagassem charutos, e com isso produzem um chiado desagradável. O chefe enfia a mão no forro do casaco de couro, vai sacar alguma coisa ali de dentro. Saca um relógio antigo tipo cebola, e diz que tenho cinco minutos para sumir do mapa (BUARQUE, 1991, p. 31-32).

A organização hierárquica dos motoqueiros (“logo percebo que o terceiro piloto é mais que os outros”) não é dada por sua expressão facial (pois “eles usam capacetes”), mas pelos ostensivos elementos de poder e intimidação: “cilindradas e autoridade”, anéis, botas, casaco de couro, relógio antigo tipo cebola... Cada símbolo remete a uma característica que culturalmente evoca um perfil agressivo ou autoritário. Os gestos executados confirmam essa ideia: o esfregar as botas como quem apaga charutos sugere o esmagamento insistente de algu-

ma coisa e, portanto, é uma ameaça física velada; da mesma forma, o ato de enfiar a mão no forro do casaco antecipa um revólver que dali possa ser sacado. Em verdade, é somente um relógio que surge, mas o objeto está tão investido de perigo quanto se fosse uma arma: representa o tempo que o personagem tem (“cinco minutos”) para sair da propriedade, se não quiser sofrer represálias.

Observemos mais um pouco da construção do etos da violência, agora numa passagem do romance *Benjamim*:

Benjamim fecha os olhos, cobre o rosto com a camisa, porém continua a vê-los. Como que através de um olho que girasse no teto, vê doze homens à sua roda e vê a si próprio em corrupção. “Fogo!”, grita um, e a fuzilaria produz um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soa como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito e na cara (BUARQUE, 1995, p. 164-165).

A imagem do fuzilamento, que surge inevitável como num pesadelo kafkiano, assombra pela representação da morte violenta (com seu “estrondo” e os “projéteis que agora o atingiam no peito e na cara”), mas também pelo próprio estado terrificante de enxergar a ameaça. Benjamim busca se defender do horror, fechando os olhos e cobrindo o rosto com a camisa, mas ainda assim consegue ver a cena, e vê a si mesmo compondo um quadro fatal de vítima-com-os-carrascos (um justificando a razão de ser dos outros). Pode-se dizer que, nesse momento, o etos representado é tão insuportável, no simbolismo de agressividade, que o personagem procura escapar, mas não consegue: visualiza tudo, ainda que não queira, “através de um olho que girasse no teto”: sua própria consciência ou visão interna. Assim, mesmo que se tornasse cego, Benjamim não fugiria à tortura dos detalhes; “identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis”. Seria preciso uma cegueira mais poderosa, que atuasse em outra instância, para livrá-lo das sensações terríveis dessa cena de fuzilamento, com seu etos violento.

É importante notar como no trecho anterior o impacto do etos provoca o desejo de fuga, a sensação de estar desajustado no ambiente: Benjamim integra (mas não se conforma em integrar) a cena de seu martírio. É, portanto, com um sentimento paratópico que ele evita encarar os fuziladores; sua fuga é impossível, mas, ainda que numa dimensão exclusivamente íntima, ele não se ajusta ao papel que lhe atribuíram. Benjamim não se conforma com a sentença de morte, está ali para ser executado, mas desejaria outro destino e, se não pode se libertar realmente, ensaia ao menos uma libertação visual, por meio de uma cegueira fingida. Tal recurso fracassa, mas assim mesmo reconhecemos na atitude de Benjamim o traço de um ser deslocado, posto em paratopia com o ambiente predominante – e o que lhe inspira essa postura convulsa e inconformada é o etos da agressividade.

Vejam, por fim, como o tema da cegueira é trabalhado também em *Budapest*. Igualmente, nesse livro, a falta de visão enseja um etos específico, bem coadunado com os sentimentos paratópicos:

Esfreguei os olhos, esbugalhei-os, eu estava completamente cego. Procurei manter a calma, mordi o travesseiro [...]; amanhã eu pensaria no que fazer, comprar um cachorro, essas coisas. Amanhã de qualquer modo a Vanda me daria assis-

tência, pois tão logo tomasse conhecimento do acidente, com certeza pediria dispensa da televisão. Em última análise, não me parecia mais tão grave ficar cego ao lado da Vanda para o resto da vida. Iria com ela à praia, ao hospital, à biblioteca, ao restaurante, a Londres, atrás de sua voz iria de bom grado a qualquer parte. Desembaraçado da visão, com maior tino, perceberia se ela estava alegre, se estava mentindo, se tinha dó de mim, se cochichava ao telefone, se sentia vergonha de ter marido cego (BUARQUE, 2005, p. 97-98).

A possibilidade de uma cegueira real, e não mais forjada pelas circunstâncias (como na situação de Benjamim, anteriormente analisada), faz com que o protagonista de *Budapeste* teça para si mesmo um conjunto de caracteres a compor um etos. Cego, ele se sentiria desamparado e dependente da esposa Vanda, que “com certeza pediria dispensa da televisão” para auxiliá-lo em sua rotina de deficiente físico. No primeiro momento, essa ideia lhe parece confortável: não seria mais “tão grave” ficar cego, tendo aquele amparo. E, “desembaraçado da visão”, José Costa ficaria mais atento aos sinais da voz de Vanda, suas modulações capazes de indicar alegria, mentira etc. Cego, o personagem estaria capacitado a adquirir poderes de observação que anteriormente não possuía; à maneira de um antigo oráculo, poderia sondar, com sua nova sensibilidade, os verdadeiros sentimentos dos outros. Poderia, inclusive, saber se Vanda “sentia vergonha de ter marido cego”.

Nesse caso, o etos não figura exatamente associado à violência (embora se pudesse argumentar que não foi suave o acidente que talvez levasse José Costa à suposta cegueira). Ainda assim, observa-se como a construção desse perfil provisório integra-se ao espaço urbano: a ideia de ficar cego num ambiente citadino imediatamente evoca a perda de hábitos representativos desse espaço. Instituições como hospitais, bibliotecas, restaurantes, na hipótese da cegueira, parecem interditadas. O cego terá de se fazer acompanhar, para frequentar esses locais – e, numa análise inicial, esse fato sinalizaria uma antiparatopia, ou seja, se o cego não é mais um solitário, deixou de ser um desajustado. Ao lado de outra pessoa que o auxilia, ele se sente em sociedade, ainda que sua condição não seja igual à dos outros. Tal suposição, entretanto, não se sustenta com um exame mais apurado do trecho que selecionamos. Afinal, José Costa pensa em desfrutar da companhia de Vanda numa relação claramente assimétrica; não somente ela estaria sempre a orientá-lo (com o prazer passivo que ele assim sentiria, ao ser conduzido e dominado), mas também seria alvo de suas sondagens. Vanda se transformaria em objeto de observação por um marido inquieto e inseguro, sempre disposto a averiguar a verdade de suas palavras, comparando-as com os sentimentos, expostos por diferentes modulações de voz. A postura de José Costa, ao vestir-se do etos da cegueira, é paratópica, e não somente porque um cego é um deslocado social, sob certa perspectiva, mas porque José Costa pretende assumir um lugar à parte, de “espionagem emocional”.

Deixando agora de lado o tema da cegueira, que parece conduzir a uma condição paratópica sob diversas circunstâncias, vamos retomar nossas reflexões sobre o etos da violência urbana. Esta surge não apenas de modo explícito, com personagens armados e brutais, em postura invasora. Há alguns momentos em que a agressividade acontece de modo mais sutil – ou kafkiano, conforme mencionamos antes. Nessas ocasiões, o personagem sofre situações confusas ou inexplicáveis, que não necessariamente o atingem de maneira física, mas decer-

to o perturbam. São violências, porque, de certo modo, o personagem é retirado de uma esfera confortável e posto para enfrentar conflitos. Demonstraremos, com mais um trecho de *Budapeste*, a ocorrência desse aspecto nos romances de Chico Buarque:

Cobri o texto com as mãos e fui removendo os dedos a cada milímetro, fui abrindo as palavras letra a letra como jogador de pôquer filando cartas, e eram precisamente as palavras que eu esperava. Então, tentei as palavras mais inesperadas, neologismos, arcaísmos, um puta que o pariu sem mais nem menos, metáforas geniais que me ocorriam de improviso, e o que mais eu concebesse já se achava ali impresso sob as minhas mãos. Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento da imaginação (BUARQUE, 2005, p. 24).

O pesadelo que o personagem vive nesse momento está associado ao tema literário. José Costa experimenta o desespero inverso ao da “falta de inspiração”, que seria a sensação de que tudo já foi escrito e não resta nada a dizer, nenhum gesto criativo. O autor fantasma depara com um espectro que, numa espécie de castigo, passa a assombrá-lo. Para quem vende a autoralidade, o único consolo seria a certeza de produzir um texto que, entretanto, não se pode assinar – como lidar, então, com a ideia de que até esse consolo lhe é retirado? A aflição de ver-se antecipado em todas as palavras leva a um desespero que simula a aniquilação, a própria morte. Se um escritor não pode mais contar com o próprio texto (imediatamente tornado alheio, não somente pelos méritos, mas no ato criador mesmo), o que lhe restará?

É sintomático o fato de que esse pesadelo representa a ausência da subjetividade, da marca individual que se esvanece em espaços públicos ou aglomerados urbanos. A esse respeito, podemos lembrar o estudo de Guattari e Rolnik (1986), sobre a perda da singularização sofrida por indivíduos imersos em ambientes urbanos: a massificação imposta pela ordem capitalista leva, paradoxalmente, ao anseio por novas formas de individualização – que, muitas vezes, têm resultado frustrado. O desejo de reinventar a própria existência pode ser esmagado pelo ritmo da metrópole; a autonomia é destruída pelo sistema que uniformiza os seres. José Costa, de escritor invisível, passa a não escritor em seu pesadelo, e seu inconformismo é, sem dúvida, paratópico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa rápida análise dos romances *Estorvo*, *Benjamin* e *Budapeste*, esperamos ter demonstrado como a obra literária de Chico Buarque apresenta um retrato da sociedade contemporânea em sua complexidade urbana. Dentre todos os elementos que poderiam ser elencados para observar a situacionalidade do indivíduo no caos pós-moderno, elegemos a temática do pesadelo, em seus desdobramentos relativos a sensações de medo, insegurança, paranoia ou agressividade. Para tanto, percebemos a construção do etos em alguns personagens dos romances e conferimos a dimensão paratópica que os protagonistas dos citados romances atingem. Esses conceitos da Análise do Discurso foram fundamentais para que, em nossa pesquisa, constatássemos a tendência que alguns teóricos da literatura, como Faria (1999), já haviam apontado, qual seja:

a de que muitos escritores brasileiros, a partir do século XX, têm se dedicado à construção de um universo ficcional voltado para a fragmentação e a irracionalidade.

Chico Buarque é, certamente, um exemplo que endossa o conjunto dos autores que discutem questões relativas a uma sociedade em “declínio utópico”, para usar uma expressão de Germano (2009). Em seus romances, as situações vividas correm freneticamente, desmotivadas ou desprovidas de um sentido. Os personagens parecem imersos num caleidoscópio, numa sequência de delírios em que encontros e fugas se sucedem num percurso insano que tem por único gatilho o medo, o desamparo que a “selva urbana”, plena de desconhecidos e potenciais agressores, proporciona. O leitor sofre o impacto desse pessimismo, da ausência de certezas e justificativas no mundo moderno – e, se por um momento experimenta comparar a produção literária de Chico Buarque com a sua obra musical ou dramatúrgica, certamente encontra pontos similares, mas, acima de tudo, percebe que está, não por acaso, diante de um criador multifacetado. Chico Buarque “escolhe” discutir as questões do pesadelo urbano em suas narrativas porque, como artista perspicaz, conhece o que é mais apropriado para cada arte. Para comprovar isso, basta lembrar o clássico estudo de Lukács (2003) que, ao discutir a forma do romance, comenta como esse gênero literário surge orientado para o desenvolvimento de determinados conteúdos, tornando-se especialmente apropriado para descrever uma “contingência sem rumo” ou um “emaranhado sem nexos” de ações e daí fazer surgir um todo de significação universal.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. *Confiança e medo na cidade*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BUARQUE, C. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BUARQUE, C. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BUARQUE, C. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.
- COSTA, N. B. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, R. (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 325-350.
- FARIA, A. *Literatura de subtração*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 1999.
- GERMANO, I. M. P. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. *Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 425-446, 2009.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LEMO, T. M. *Gota d'água: um discurso retextualizador de Medeia*. Tese (Doutorado em Linguística)–Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MENESES, A. B. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MENEZES, W. M. *As máscaras enunciativas do discurso dramático-musical de Chico Buarque*. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística)–Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

RABELO, A. P. *O teatro de Chico Buarque*. 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)–Centro de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SILVA, A. V. O protesto na canção de Chico Buarque. In: FERNANDES, R. (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 173-178.

LEMOS, T. M. The urban nightmare in novels by Chico Buarque. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 48-59, 2012.

Abstract: This work aims to analyze the theme of urban nightmare developed in three novels of the writer and composer Chico Buarque. We'll demonstrate how in the works Estorvo, Benjamin and Budapeste the space of a metropolis favors the recurrence of impulsive and violent acts, trauma and destructive fragmentation, creating an atmosphere of chaos in post-modern journey of the characters. We'll use concepts from Discourse Analysis as research tools, especially regarding the composition of the ethos and the construction of paratopia in those novels.

Keywords: Brazilian novel; discourse analysis; postmodernism.

Recebido em abril de 2012.

Aprovado em junho de 2012.