



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

ÉRICA TAVARES DE ARAÚJO

**CIDADE, MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE NA FICÇÃO DE CHICO
BUARQUE**

Campina Grande

2011

ÉRICA TAVARES DE ARAÚJO

**CIDADE, MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE NA FICÇÃO DE CHICO
BUARQUE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre sob a orientação do Prof. Dr. Luciano B. Justino.

Campina Grande

2011

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

A663t Araújo, Érica Tavares de.

Cidade, Memória e Subjetividade na Ficção de Chico Buarque
[manuscrito] / Érica Tavares de Araújo. – 2011.

89 f. : il. color.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2011.

“Orientação: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras”.

1. Análise literária. 2. Romance Brasileiro. I. Título. II.
Holanda, Chico Buarque de.

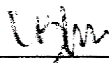
21. ed. CDD B869.3

ÉERICA TAVARES DE ARAÚJO


**CIDADE, MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE NA FICÇÃO DE CHICO
BUARQUE**

Aprovada em 27 / 07 / 2011

BANCA EXAMINADORA



**Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
(Orientador) PPGLI - UEPB**



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel – PPGLI - UEPB



Prof. Dr. José Edilson Amorin – PPGEL – UFCG

DEDICATÓRIA

*Ao amigo e professor Edson
Tavares e aos meus pais, por quem
tudo faz sentido.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

Ao professor Dr. Luciano Barbosa Justino, meu orientador, por ter apostado na mudança temática do meu projeto e acreditado na relevância do mesmo, sempre me encorajando e conduzindo na busca por novos caminhos a pesquisar. Agradeço as orientações, os elogios e os incentivos, além da oportunidade de conhecer um grande profissional, sobretudo, agradeço a amizade.

À professora Dr^a. Rosângela Queiroz pelas orientações iniciais e por ter compreendido a minha necessidade de mudança. Ao professor Dr. Diógenes Maciel pelas contribuições na qualificação e na leitura do texto final, além dos sorrisos amáveis e compreensivos.

Ao professor Edson Tavares, pessoa fundamental na minha pesquisa, por quem tenho grande admiração, e a quem dedico este trabalho como forma de agradecimento pelas orientações na preparação do meu projeto de pesquisa, assim como a leitura dos meus textos.

À professora Dr^a Simone Dália pelas contribuições no projeto de pesquisa e aos amigos Roberto e Júnior, pela torcida e atenção no decorrer do curso.

Aos colegas Mestrandos pelas experiências compartilhadas. Às amigas, Zuíla Kelly, Lúcia de Lourdes, Sara Miranda e Daniele Lima e ao amigo Lepê Correio, pela amizade que construímos.

À minha família, que deixo aqui representada nas pessoas de Gilmara Tavares e Samara Tavares, primas e amigas. Agradeço por todas as leituras compartilhadas, as conversas bobas, as risadas e por partilharem comigo todos os momentos. Parafraseando Chico Buarque, posso dizer que é por elas que faço bonito.

RESUMO

Esta Dissertação tem como *corpus* de análise os romances *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*, de Chico Buarque. Nosso objetivo foi abordá-los a partir daquilo que, ao longo da pesquisa, consideramos os três grandes temas do autor, a saber: a problemática do sujeito na contemporaneidade, a cidade e a memória. Para tanto, iniciamos nosso percurso partindo da hipótese básica de que a cidade permeia todas as narrativas buarqueanas, buscando mapear as representações do Rio de Janeiro em alguns autores-chave da modernidade com o intuito de observar a especificidade da construção do espaço pelo autor, objeto do primeiro capítulo. Em seguida, abordamos as diferenças entre o modo de construção da subjetividade em *Benjamin* e em *Estorvo*, com o intuito de demonstrar como o autor põe em cena, em cada um dos romances, práticas diversas de viver a subjetividade que não podem ser reduzidas a um conceito único de sujeito na pós-modernidade. Por fim, objeto do terceiro capítulo, retomamos o tema da cidade em *Budapeste*, romance que faz migrar a representação do Rio à capital húngara, analisando o que tal mudança implica.

Palavras-chave: Cidade; Memória; Subjetividade.

ABSTRACT

This paper aims to analysis's corpus the romances *Estorvo*, *Benjamim* and *Budapeste*, of Chico Buarque. Our objective was to approach them from what throughout the research we consider the three main author's themes, namely: the subject's problematic incontemporaneity, the city and the memory. For this, we begin our course departing of basic hypothesis of that the city permeates all the buarqueams narratives, finding mapping the Rio de Janeiro's representations in some key-authors of the modernity in order to observe the construction's specificity of the space by the author, object of the first chapter. After that, we discuss the differences between the construction's mode of the subjectivity in *Benjamin*, and in *Estorvo*, in order to demonstrate how the author put in scenes, in each of the romances, various practices of live the subjectivity that cannot be reduced to a single concept of subject in post modernity. Eventually, object of third chapter, we resume to the city's theme in *Budapeste*, romance that do migrate to the Rio's representation to Hungarian capital, analyzing what this change implies.

Key-words: City; Memory; Subjectivity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de dissertação tem como finalidade analisar em *Estorvo* (1991)¹, *Benjamim* (1995) e *Budapeste* (2003) do escritor Chico Buarque, as principais matizes que compõem a produção romanesca deste autor, a saber: as questões que envolvem os processos de subjetivação da cidade buarqueana, ou seja, as identidades, os sujeitos ou ainda as possíveis relações de subjetividade que os envolve, além da memória ou o seu possível esquecimento. Sendo assim, esta pesquisa pretende discutir, entre a diversidade de temas a que as obras se referem, estes elementos que acreditamos ser a base ou as temáticas principais nos romances do autor.

Nosso objeto de análise surge do desejo de dar continuidade a um projeto que se iniciou na graduação do Curso de Letras, quando estudamos a personagem contemporânea em *Benjamim*. Neste momento da pesquisa, já havíamos percebido muitas diferenças entre o Chico Buarque cantor/compositor e o Chico Buarque autor de romances, por isso, trabalhar com as obras desse autor tornou-se um desafio, tendo em vista que suas composições são bem mais conhecidas que suas produções ficcionais.

Esta dissertação compromete-se em discutir esta outra face do escritor Chico Buarque que estreou como romancista em 1991 com *Estorvo*. A crítica, desde então, tem se preocupado em verificar a consistência e a relevância de seus escritos, porém, quase sempre comparando o Chico Buarque escritor ao compositor de músicas de protesto ou ainda remetendo-o ao “homem que melhor entende a alma feminina”, como é recorrente se dizer dele.

No entanto, Chico Buarque mostrou-se um autor bastante inventivo, dono de uma escrita em espiral e de um universo imagístico que retrata bem o homem contemporâneo e as suas inquietações e estranhezas diante de seus semelhantes, de seu passado e dos meios ambientes em que vive.

1 Este é o ano de lançamento, para fins de análise, será utilizada a edição de 2004.

A leitura de suas obras nos permitiu verificar a existência de elementos comuns entre elas, a predominância do espaço da cidade é um desses. Este tema, que vem sendo amplamente desenvolvido nas ciências sociais, nos chamou atenção por ser um elemento presente tanto nas músicas, quanto nos romances do autor. O Rio de Janeiro tornou-se o espaço em que os personagens de Chico Buarque ganham vida, sob este aspecto se inserindo numa tradição de autores que também trabalham a cidade carioca como espaço ficcional.

Essa escolha temática nos permitiu discutir a relação da cidade e do que chamamos aqui de processos de subjetivação vividos pelos protagonistas dos três primeiros romances do autor, deixando *Leite Derramado*, lançado em 2009, para uma pesquisa posterior, tendo em vista que este último romance foi lançado quando já havíamos delimitado nosso corpus.

Neste sentido, a temática da cidade passa a nortear o nosso objeto de pesquisa, nos permitindo analisar através dela a condição do sujeito andarilho no século XXI, a questão da busca pela identidade em um passado marcado pela memória histórica e ainda a condição de subjetividade instalada na crise identitária que se estabelece nas cidades contemporâneas.

No primeiro capítulo objetivamos discutir algumas obras que discutem ou descrevem a cidade do Rio de Janeiro, no segundo capítulo analisamos *Benjamim e Estorvo*, optando por uma ordem não cronológica. Mesmo *Benjamim* tendo sido lançado depois de *Estorvo*, ele iniciou a nossa análise para que pudéssemos contrapor as teorias sobre sujeito e identidade, explicitadas por diversos autores, a exemplo da teoria do rizoma, defendida pelos filósofos Deleuze e Guattari. O terceiro e último capítulo objetiva discutir a questão do duplo, a fragmentariedade do sujeito e a sua adaptação/inadaptação ao cotidiano da cidade pós-moderna.

O capítulo um tem como título: “*Uma cidade e seus autores: leituras e interpretações do Rio de Janeiro*” e insere o leitor no universo teórico que problematiza a cidade enquanto espaço de sociabilidade e de constantes mudanças. Este capítulo está dividido em três tópicos: O primeiro “*Da modernidade e do pós-modernismo*”, faz uma explanação de como a cidade é compreendida e representada nas produções literárias, tendo como base teórica Italo Calvino, Nestor Canclini e Fredric Jameson. O segundo tópico “*Rio de Janeiro, as cidades*”, traça um percurso sobre obras que consideramos fundamentais na nossa literatura e que trabalham o Rio de Janeiro como espaço ficcional. Neste tópico, são analisados autores como

Machado de Assis, Marques Rebelo, João do Rio e Rubem Fonseca. Esta análise tem ainda como referência os principais críticos que analisam a temática da cidade em tais autores, como Candido e Gomes que discutem as metáforas com as quais esses espaços são comparados. O terceiro tópico, “*As cidades de Chico Buarque*”, faz referência às obras do autor tecendo comentários acerca de sua estrutura, além de percorrer também a fortuna crítica do mesmo.

O segundo capítulo “Permanência e Desfiguração em *Benjamim e Estorvo: dois modos de viver a subjetividade*” trata de dois tópicos: “*Benjamim: a permanência da memória na (re)construção do sujeito fragmentado*”, que analisa neste romance os dilemas da identidade perdida e fragmentada do protagonista e de sua constante busca para reconstruí-la através do recurso da memória e que, ainda, analisa a crise do sujeito pós-moderno e as questões de identidade e sua busca, valendo-se da memória pessoal e coletiva, assim como da memória histórica, para construir ou resgatar esta identidade. A base teórica deste capítulo compreende as reflexões de Bauman e Hall sobre a pós-modernidade e as identidades, além de Ricoeur e Halbwachs conceituando a memória e a história que refletem no sujeito. Este capítulo apresenta as teorias mais tradicionais sobre sujeito e identidade e que divergem das que serão apresentadas no tópico seguinte “*Estorvo: a desfiguração da categoria do sujeito à luz da noção de subjetividade Deleuzo-Guattariana*” que trata da análise do romance *Estorvo* à luz do conceito de Rizoma de Deleuze e Guattari, que compreende o que entendemos por sujeito em uma rede de múltiplos agenciamentos nos quais as identidades são substituídas por intensidades. O tópico ainda defende a idéia de um sujeito andarilho, do *flâneur* em pleno século XXI, atormentado com a não identificação, inserindo-se no que Mafessoli chama de “nomadismo” e que Deleuze e Guattari chamam de “sujeito-esquizo”.

O terceiro e último capítulo “*Budapeste: o duplo itinerário da cidade buarqueana*”, analisa o universo ficcional do romance em destaque. A obra, que concentra seu enredo na questão do deslocamento, é analisada aqui como portadora de uma cidade reflexa, que acolhe e problematiza os sujeitos, suas subjetividades e seus processos de identificação. Budapeste é entendida como um duplo do Rio de Janeiro e possui uma amplitude de interpretações, o que apresentamos é apenas o início das possíveis significações que a obra pode indicar. Sua leitura implica na retomada implícita de muitas outras obras literárias, cujo tema central é o passante e o andarilho. A análise encontrada neste capítulo conta com os estudos de Maingueneau, Pesavento, Derrida, Orlandi e Furtado, entre outros, que defendem a inserção de um sujeito fragmentado no cotidiano da cidade pós-moderna, instaurando uma série de inquietações acerca de sua identidade.

Estação Derradeira

*Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação*

*À sua maneira
Com ladrão
Lavadeiras, honra, tradição
Fronteiras, munição pesada*

*São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada*

*Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai, ai*

*Rio do lado sem beira
Cidadãos
Inteiramente loucos
Com carradas de razão*

*À sua maneira
De calção
Com bandeiras sem explicação
Carreiras de paixão danada*

*São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada*

*Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai, ai*

(Chico Buarque, 1987)

CAPÍTULO 1

UMA CIDADE E SEUS AUTORES: LEITURAS E INTERPRETAÇÕES DO RIO DE JANEIRO

*Cidade maravilhosa
És minha
O poente na espinha
Das tuas montanhas
Quase arromba as retinas
De quem vê*

(Chico Buarque, Carioca, 1998)

1.1 Da modernidade e do Pós- Modernismo

As produções literárias contemporâneas têm tornado mais frequente o estudo das relações entre os sujeitos e o meio ambiente em que vivem. Anteriormente, as obras que tinham a cidade como personagem principal, ou como um elemento indispensável para o entendimento e continuidade da narrativa, eram vistas como obras de denúncia ou mantinham ligações estreitas com determinadas escolas literárias.

Segundo Italo Calvino (1990) os espaços podem sofrer modificações a partir do olhar que é lançado sobre eles. Para o autor, as cidades que são criadas nas narrativas são inventadas e reinventadas a partir de recortes uma das outras, possibilitando novas construções imaginárias do espaço que é narrado. Esse processo de criação se dá através da troca de características: cada cidade possui um elemento igual ao de

uma outra cidade, e assim por diante. Observamos a presença de um processo de combinação e recombinação dos elementos que acabam por caracterizar cada uma das cidades narradas, mas também as particularizando.

Dessa forma, as narrativas produzem diversas possibilidades de sentido, assim como diversas leituras, todas de certo modo dependentes do ponto de vista do autor/narrador. O narrador, o ouvinte e o leitor criam um quadro da cidade a partir dos elementos que vão sendo descritos, este quadro vai sendo preenchido de cores e formas e produzindo sentido para esta cidade, antes invisível, agora imaginável. Sendo assim, a cidade revela-se como texto ao permitir diversas interpretações e leituras, porém, “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, contudo existe uma ligação entre eles” (CALVINO, 1990, p. 19). As narrativas sobre a cidade passam a narrar um mundo a partir de sua elaboração em discurso.

Nesse sentido, a memória também possibilita uma leitura da cidade. É ela que condiciona a produção de sentido ligando o passado ao presente e permitindo leituras que a modernidade tenta impedir. É também a ausência de memória ou sua iminente perda, o esquecimento, que move a pena de diversos escritores.

Italo Calvino em *Assunto encerrado* (2006) compara o funcionamento da cidade com o funcionamento de uma máquina, afirmando que esta comparação é pertinente e desviante:

Pertinente porque uma cidade vive na medida em que funciona, isto é, serve para se viver nela e para fazer viver. Desviante porque diferentemente das máquinas, que são criadas com vistas a uma determinada função, as cidades são todas ou quase todas o resultado de adaptações sucessivas a funções diferentes, não previstas por sua fundação anterior (CALVINO, 2006, p. 333).

Comparar a cidade com a engrenagem de uma máquina nos leva a querer entender o funcionamento de cada peça e verificar que elas dependem umas das outras. Implica também em conhecer cada espaço que existe nela e perceber que a vida dos sujeitos está inteiramente ligada ao modo de apreender tais espaços, tanto afetivo quanto socialmente. Assim como a cidade se constrói a partir do cotidiano do sujeito, a vida vivida individualmente na cidade só faz sentido quando pertinente a ela.

O processo de caracterização dessas metáforas visuais que descrevem a cidade torna perceptível a semelhança das cidades literárias ou imaginárias com as cidades reais,

possibilitando a identificação do leitor, tendo em vista que é ele o responsável pela produção de sentido dessas imagens. Esse processo é que sustenta a ideia de leitura da cidade como um texto.

Tradicionalmente, a cidade vem sendo representada através de metáforas visuais, como observa Anne Coquelin citada por Gomes (2008, p. 83): “A correspondência entre corpo individual e corpo urbano é estabelecida por metáforas que permanecem ao longo da história do urbanismo”. Além da metáfora do corpo individual e urbano para a representação da cidade, encontramos também a metáfora relacionada à natureza (o mar, as ondas, a selva), e a metáfora do diagrama (combinando espaço e energia). Esta última considera a cidade como átomo em que gravitam os “elétrons-subúrbios, ou cidades-satélites”, a combinação de espaço e energia representaria esses contornos da cidade, exprimindo sua forma corrente.

A persistência no uso de “metáforas imagéticas” revela um interesse em tentar compreender a cidade e a sociedade urbana através de termos visuais. Na contemporaneidade, escrever sobre a cidade ganhou uma série de significados, tendo em vista que o urbano tornou-se uma imagem de impacto na heterogeneidade cultural na qual nos encontramos. Neste sentido, Jameson (1993) observa que:

O hiperespaço pós-moderno – finalmente conseguiu transcender a capacidade do corpo humano individual de se localizar, de organizar perspectivamente seu meio imediato, e de mapear cognitivamente sua posição num mundo externo mapeável (JAMESON, 1993, p. 39).

Essa heterogeneidade do espaço para o autor tem caráter esquizóide, na medida em que gera uma incapacidade de totalizar esta nova experiência num todo coerente. Segundo ele, hoje existe uma maior incapacidade de observar e descrever as interfaces sócio-culturais com as quais tem que conviver o cidadão das grandes cidades.

Observamos que o interesse pelo tema das cidades nessa última década tem se estendido a diversas áreas, como exemplo, podemos observar as considerações feitas pelo antropólogo Nestor Garcia Canclini (2005) acerca do retorno ao tema da cidade, tendo em vista que filósofos e escritores como Marx e Balzac e poetas como Baudelaire já se interessavam e discutiam a modernização do espaço urbano em suas obras.

Canclini afirma que a América Latina começou a experimentar os processos de urbanização e industrialização há apenas 50 anos e que as Ciências Sociais

descobriram o urbano como objeto de investigação e análises há apenas vinte anos. A partir daí é que as cidades passaram a ganhar densidade temática, transformando a cultura e a sociedade em objetos de análise bem mais próximos da nossa realidade.

O modo de representar a cidade passa a ser o ponto de partida de diversas pesquisas, tendo em vista que as cidades passaram de experiências visuais para experiências vividas em forma de textos, experiências escritas e compartilhadas, assim como afirma Canclini: “O predomínio escritural da cultura moderna atribuiu aos textos literários a tarefa de estabelecer o que é uma cidade e o que significa viver nela” (CANCLINI, 2005, p. 191).

Foi também através das definições e do imaginário das diversas literaturas, que conseguimos formar uma ideia do que é uma cidade e de como é viver em seu espaço, tendo em vista que o pós-modernismo influenciou na compreensão do espaço urbano. Segundo Canclini:

Do ponto de vista da compreensão do urbano, é preciso agradecer o pensamento pós-moderno pelo fato de que tenha valorizado a cidade como texto, tramas de signos e associação multicultural de narrativas. Não foi o pós-modernismo quem iniciou esta tendência, mas a semiótica e inclusive representantes da filosofia, da sociologia urbana e da cultura anteriores (Walter Benjamim, Kevin Lynch), assim como autores críticos da pós-modernidade, desde Fredric Jameson a Richard Sennet (CANCLINI, 2005, p. 195).

Nas narrativas contemporâneas, a representação da cidade sugere um olhar voltado para o não-lugar, um tipo de esgotamento das cenas urbanas, um vazio que passa a acompanhar os sujeitos a ponto de torná-los também vazios e fragmentados, sem referências. Sendo assim, o que predomina nos romances contemporâneos é a intenção de citar a cidade, tendo em vista a sua constante mutação.

Segundo Jameson (1993) estamos experimentando agora uma modificação no espaço construído, porém ainda não conseguimos compreendê-la ou acompanhá-la, como se o objeto estivesse muito mais evoluído que o sujeito que lhe deu vida.

1.2 Rio de Janeiro, As Cidades

Memórias de Um Sargento de Milícias (1991) e *O cortiço* (1981) são exemplos de obras pertencentes à escola literária conhecida como Realismo e Naturalismo,

respectivamente. Seus enredos tentam representar a sociedade do século XIX, conferindo um aspecto de realidade às referidas obras; realidade que pode ser facilmente verificada através dos documentos históricos da época.

Antonio Candido em *O Discurso e a Cidade* (2004) elabora algumas considerações acerca das duas obras citadas. Em sua análise, *Memórias de um Sargento de Milícias* descreve lugares e cenas do Rio de Janeiro comunicando certa visão sobre a sociedade da época e concentrando o foco nas áreas centrais da cidade, raramente levando os personagens ao limite desse espaço. Segundo ele, os personagens não percorriam todo o espaço da cidade e em sua maioria foram descritos como advindos de uma classe modesta, uma “pequena burguesia”, na qual as pessoas “de cor” não costumavam ganhar destaque, nem ao menos serem mencionadas com uma certa frequência (CANDIDO, 2004, p. 28).

O autor chama atenção ainda em *Memórias de um Sargento de Milícias* para o surgimento do primeiro malandro da ficção brasileira: “Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” (CANDIDO, 2004, p. 22).

Leonardo, que termina a narrativa ganhando cinco heranças, é visto como elo para o entendimento da trama, por compreendermos explicitamente através dele as relações e tipos humanos que envolvem o romance, além de elucidar a construção da sociedade da época, que utilizava os favores pessoais como meio de ascensão política e social.

Em relação a *O Cortiço*, Candido afirma que esta narrativa conseguiu envolver uma diversidade de temas. Nele, o espaço urbano assume tamanha importância que muitos analistas consideram o próprio cortiço como personagem principal da trama. O cortiço se configura em um espaço regido por leis biológicas, em que o humano se rebaixa ao nível da animalidade. Para Candido, o livro conclui um plano alegórico e um plano real:

Talvez a força do livro venha em parte desta contaminação do plano real e do plano alegórico, fazendo pensar imediatamente numa relação causal de sabor naturalista, que na cabeça dos teóricos e publicistas era: Meio – Raça – Brasil; e que no projeto do ficcionista foi: Natureza tropical do Rio – Raças e tipos humanos misturados – Cortiço. Isto é: no intuito de Aluísio a natureza que cerca o cortiço de todos os lados, com o sol queimando no alto, condiciona um modo de relacionamento entre os diversos grupos raciais, que por sua vez fazem do cortiço o tipo de aglomerado humano que é. E esta série

causal encarnaria o que se passava na escala nacional, segundo as concepções do tempo (CANDIDO, 2004, p. 116-117).

Aluísio Azevedo defendia a ideia de uma “natureza brasileira”, ela era essencial para a compreensão do comportamento humano do homem nacional, e o cortiço, por sua vez, era o lugar por excelência onde tudo acontecia e podia ser experimentado e observado.

Diante do advento da modernidade, Machado de Assis também retratou em suas obras o cotidiano da cidade e a vida da sociedade brasileira, mais especificamente a sociedade do Rio de Janeiro nos anos de mil e oitocentos. Nessas obras ele deixa explícitas as contradições entre a cidade velha e a moderna.

Em *Dom Casmurro* (1998), o projeto de Bentinho em reconstruir no Engenho Novo a velha casa da Rua de Matacavalos reflete o desencanto do escritor com as transformações por quais passava o Rio de Janeiro após a independência. Embora a crítica machadiana tenha relacionado o projeto de Bentinho com a busca de reconstrução da memória e do idílio da infância perdida ao lado de Capitu, enquanto atado a um projeto realista de leitura da realidade brasileira, uma interpretação exclusivamente subjetivista do projeto do narrador não vai ao cerne da crítica machadiana ao processo de modernização da cidade. Ou seja, enquanto projeto realista, não há como dissociar a busca pela memória pessoal da sua fragmentação no espaço urbano que lhe dá suporte.

Machado de Assis nos oferece uma escrita pré-moderna, cuja ironia é fruto da visão desencantada que tem da cidade e de seus habitantes, que faz com que ele narre os bastidores da alta burguesia e da aristocracia carioca, seus projetos de manutenção do poder, bem como seus miúdos dramas pessoais, com as tintas da galhofa e do cinismo.

Deve-se ressaltar que sua atividade de cronista maior do Rio de Janeiro surgiu com o processo de modernização do espaço urbano, que requereram novas atividades profissionais capazes de entender ou retratar o seu funcionamento. Sendo assim, Machado de Assis narra fatos corriqueiros e insere o tom humorístico e a conversa com o leitor, comentando sobre as novidades da tecnologia, os costumes e as suas mudanças, além de comentar também sobre as transformações pelas quais a cidade passa.

Assim como ele, Lima Barreto (2007) também se afirma como cronista e romancista e escreve suas observações sobre o processo de transformação e

modernização do espaço urbano. A respeito dessas crônicas escritas no século XIX, afirma Vieira (2007):

As contradições entre a cidade velha e a moderna passam a ser o grande tema de diversas crônicas, especialmente as que comentam as viagens nos bondes de tração animal. O ritmo dessas viagens, entrecortado por inúmeras interrupções, propicia conversas, desconversas, divagações e devaneios que contaminam o texto do *passeante cidadão* e o levam a refletir sobre o advento das máquinas e dos novos costumes, assim como sobre a perda de uma vivência do tempo que propiciava o encontro, *a conversa fiada* e o exercício da observação (VIEIRA, 2007, p. 77- 78).

Apesar das diferenças que se estabelecem entre Machado de Assis e Lima Barreto, esses escritores compartilham uma visão desencantada e realista da modernidade.

A convivência do novo e do velho é constante nas obras de Machado de Assis, nelas o processo de modernização da cidade e a perda de velhos hábitos culturais e sociais são retratados a partir de personagens das classes sociais mais abastadas, deixando evidente sua ironia, crítica e reflexão sobre a essência e a aparência dessa sociedade.

Lima Barreto, por sua vez, deixa clara sua oposição às formas de poder dominantes utilizando o humor e a ironia para defender as classes subalternizadas. Diferente de Machado de Assis, ele expressou diretamente em seus textos a sua opinião sobre a ausência de cidadania plena para a maioria dos brasileiros. Suas crônicas, contos e romances denunciam o processo de destruição/construção da cultura e dos valores da sociedade que surgiram, segundo ele, a partir da marginalização crescente das minorias.

O modo como os escritores descrevem a cidade passa a desencadear certas metáforas caracterizadoras das mesmas. Estas metáforas passam a fazer parte do universo interpretativo das cidades. Desta forma, Gomes, em *Todas as Cidades, a Cidade* (2008), faz um apanhado de como algumas obras da literatura descrevem ou representam a cidade. O livro do autor, em sua primeira parte intitulada: “O cristal e a chama”, discorre sobre a construção da cidade enquanto texto, elencando as metáforas que fazem a cidade tornar-se legível e identificável pelos leitores. O autor analisa, entre outras obras, *As cidades Invisíveis* de Italo Calvino, alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade, o poema *Hablo de La Ciudad* de Octavio Paz e *Infância em Berlim por volta de 1900* de Walter Benjamin, afirmando que todas elas

fazem uso da metáfora do labirinto e da memória para construir as suas descrições. Ainda nesta primeira parte do livro, Gomes analisa diversos gêneros literários que possuem a temática voltada para a cidade, como os contos de Edgar Allan Poe, alguns poemas de Baudelaire e algumas narrativas bíblicas. Enfatizando sempre a questão das metáforas que foram utilizadas para representar a cidade, assim como a sua relação com os mitos.

Na segunda parte do livro, Gomes analisa o estilo de alguns autores cariocas e a maneira como eles narram a cidade. Autores como Marques Rebelo, Rubem Braga, João do Rio, entre outros, são compreendidos como escritores de visão fundamental para a descrição, o resgate da memória e, muitas vezes, a denúncia do espaço da cidade em que estavam inseridos.

Marques Rebelo (2004) inicialmente escreve sobre a cidade em tom de protesto e logo passa a ironizar o progresso sem sentido e a destruição de espaços em prol da modernidade. Para ele o progresso é sinônimo de vandalismo, significa o apagamento da memória urbana que só pode ser resgatada através do livro. Marques Rebelo acusa os poderes governamentais pela desfiguração do Rio de Janeiro. Em algumas de suas crônicas, ele chega até mesmo a denunciar a demolição de algumas igrejas cariocas para que se pudesse construir a Avenida Presidente Vargas nos anos de 1940.

Em outros de seus escritos, Marques Rebelo procurou ler a cidade pelo viés da memória afetiva, escrevendo um texto para cada bairro do Rio de Janeiro, ironizando a expansão e buscando a cidade que resiste a essa modernização. Sua visão não era a de uma cidade global e integrada, ele fragmentou seus enredos através das histórias de cada bairro, seus hábitos, costumes, tipos humanos, traços que se reproduziram e se tornaram tradição, seguindo a mesma linha que o progresso.

O ponto inicial para os enredos desse autor é o morro do Castelo. A partir desse ponto específico, ele faz um apanhado histórico da cidade do Rio de Janeiro, desde a sua fundação, mas sempre ridicularizando a ideia de expansão e progresso. Mesmo a contragosto do escritor a cidade se expande, e a ele resta escrever ou ler esta cidade através do humor, recolhendo memórias coletivas e pessoais na intenção de resistir à modernização.

Outras crônicas de Marques Rebelo mostram que o autor fragmenta a cidade fazendo incursões imaginárias no tempo ou usando o olhar do turista ou do historiador. Dessa forma ele consegue ver a dimensão do Rio de Janeiro, ou melhor,

das várias cidades que o Rio de Janeiro contém dentro de si, como uma cidade partida ou em reflexo.

A cidade torna-se mutação dela mesma e a sua multiplicidade é orgulho para este autor, que narra Mangueira, Vila Isabel, Jacarepaguá, Copacabana, Lapa, Méier e Santa Teresa, valorizando seus espaços públicos e suas peculiaridades, temeroso em ver essa cidade, que é múltipla, seguir uma padronização dada pela modernização. Para Rebelo a cidade contém rastros históricos e está cheia de relações humanas emaranhadas de tal forma que o sujeito funde-se à história do local que é narrado. Para ele, o único bairro tomado pela modernidade foi Copacabana, fazendo com que o autor perdesse a única referência que tinha de paraíso.

Em suas crônicas, Marques Rebelo sempre entrelaçou a história dos bairros com a história dos sujeitos. É o sujeito que resgata, através dos restos de antigas construções, a legibilidade da cidade, juntamente com o que vê, sabe ou o que escuta. Ou seja, é através da memória individual, coletiva e histórica, que o sujeito toma conhecimento da dimensão da cidade e distribui sentidos para ela.

Outro autor que escreve sobre a cidade do Rio de Janeiro, é o cronista e repórter João do Rio (2008). Ele narra a cidade a partir do cotidiano de seus habitantes, oferecendo seu olhar móvel para captar os inumeráveis tipos humanos que percorrem as ruas da cidade. As imagens suscitadas por João do Rio em suas reportagens e crônicas são, em sua maioria, imagens rápidas, mas profundas, pois existe uma necessidade maior de observar e escrever sobre o máximo de assuntos que fosse possível.

Observamos nas crônicas de João do Rio uma rápida sucessão de acontecimentos e personagens, ele elege a metáfora do corpo para representar a cidade, tendo as ruas como musa. Dessa forma, as ruas ganham corpo e alma e podem ser comparadas ao homem. João do Rio também protesta contra a modernização desenfreada do espaço urbano, alegando que a memória popular poderia não resistir. Ele consegue escrever estando diante das duas vertentes: modernização e memória. Posteriormente, ele passa a aceitar os processos de modernização e vê-los como uma força positiva. Quanto à memória, o autor a desenvolve pela estratégia de contar o que viu e que agora está desaparecendo.

A rua é o elemento mais importante a ser considerado nas crônicas de João do Rio, fazendo com que este seja visto como um *flâneur*. Ela oferece ao cronista diversos elementos caracterizadores e representantes do cotidiano da cidade. Os

textos de João do Rio conseguem a partir desses elementos, expressar o que ficou por trás da cidade planejada, demonstrar a cidade real por trás das grandes arquiteturas que ameaçam a memória com o esquecimento. Essa nova arquitetura representa o expansionismo em detrimento da tradição.

Bouças (2000) analisando a obra de João do Rio, afirma que o cronista consegue traduzir as verdadeiras histórias que se passavam entre as vitrines e os escombros da cidade que se modernizava, esta metáfora representaria o triunfo do capitalismo e o amontoado de restos de uma cidade que foi excluída.

Tais análises nos levam a observar que a cidade toma diversas dimensões quando passam a fazer parte de um romance, de uma crônica ou de um poema. Não podemos deixar de observar as possibilidades de cidade que estas obras enunciam. Imaginárias ou aproximando-se do real, essas cidades criadas nas ficções dos autores nos mostram a história da cidade, uma memória histórica que não poderia ser compartilhada se não fossem os escritos de cada época.

A literatura tem presenciado uma maior preocupação em retratar e narrar o espaço urbano e as contradições da cidade. Em artigo intitulado “*As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea*”, Idilva Maria Pires Germano (2009), traça um sucinto apanhado dos autores que escrevem sobre a cidade. Ela afirma que uma das mudanças relevantes na ficção literária se deu nos anos 70 com a passagem de foco da problemática do “nacional” para o espaço urbano. Para ela, o *flâneur* dos anos de mil e oitocentos e início do século XX não se adequa mais ao ritmo dos diversos discursos e práticas das cidades de hoje:

Se o *flâneur* é aquele observador que, em seu passeio e em sua escrita, ainda consegue organizar e interpretar as transformações urbanas emergentes (...), essa tarefa mostra-se cada vez mais inexequível, pois seria necessário articular os múltiplos discursos e narrativas locais, nacionais, transnacionais que fazem hoje a experiência urbana (GERMANO, 2009, p. 428).

Para a autora, a ideia de *flâneur* nos nossos tempos e na nossa literatura remete à ideia de um *flâneur* nostálgico, como aquele encontrado no conto “*A Arte de Andar nas Ruas do Rio de Janeiro*” (1992), de Rubem Fonseca, em que o protagonista relata a visão de industrialização da cidade que transformou o homem em um sujeito soterrado pela paisagem urbana. Resistente a tudo, o protagonista

funciona como guardião da memória e da tradição e também como metáfora para a modernização, tendo em vista que o impulso pela obtenção do novo faz com que algumas coisas sejam esquecidas e desvalorizadas.

Germano afirma ainda que a leitura das produções contemporâneas sobre a cidade, revelam uma certa dificuldade de representação da vida cotidiana, passando a caracterizar a cidade como descentralizada e pluralizada em seu sentido. A cidade que antes precisava de uma lógica temporal que pudesse unificá-la, agora é compreendida a partir de relações simultâneas em que o começo, o meio e o fim da narrativa passam a transitar o mesmo espaço.

No conto “*A Arte de Andar nas Ruas do Rio de Janeiro*”, Rubem Fonseca consegue retratar a situação do espaço urbano em que vive e que se encontra repleto de incomunicabilidade e caos. Sendo esta incomunicabilidade vista como uma forma de violência urbana que também destrói a história da cidade. O protagonista anda pelas ruas do centro do Rio de Janeiro tentando resgatar a memória dessa cidade e acaba por retratar também a banalização e a disseminação da violência urbana, que revela o estado de abandono em que o espaço urbano se encontra.

Augusto, protagonista do conto em questão, tenta resgatar a memória do Rio de Janeiro através do livro que escreve. Ele anda pelas ruas na intenção de pensar e encontrar soluções para que a história da cidade não seja engolida pela modernidade. Augusto seria um personagem *flâneur* que anda pela cidade e acompanha seu processo de modernização, mesmo ele não sendo a favor de perder essa memória da cidade, consequência inevitável desse processo.

Neste sentido, os contos de Rubem Fonseca se inserem na diversidade de obras que descrevem a cidade porque faz com que ela seja compreendida como um texto, conseguindo observar e descrever a interação decadente entre a cidade e seus habitantes. Os contos desse autor retomam um referencial marginalizador que já havia sido demonstrado por Lima Barreto em suas narrativas.

Assim como Lima Barreto, os contos de Rubem Fonseca apontam para uma segregação da sociedade e do espaço. O que Rubem Fonseca acrescenta a partir da experiência e observação desse espaço é a degradação das fronteiras que antes eram imaginárias e agora passaram a tornar-se reais. As situações de preconceito, de abuso de poder e autoridade e o aumento de crimes levam o autor a perceber a divisão da cidade e da sociedade que se torna ainda mais excludente.

Rubem Fonseca registra a violência urbana nas ruas do Rio de Janeiro, desmitificando a ideia de cidade maravilhosa. O seu olhar para a cidade insere como personagens: os mendigos, as prostitutas, os ladrões e outros tipos humanos produzidos pela cidade, que convivem em contraste com o luxo que também é produzido por ela. Para o cronista, esses personagens fazem parte da paisagem da cidade.

Outra forma de demonstrar como o enfoque contemporâneo da cidade é descentralizado e pluralizado está na análise de obras em que os personagens estabelecem uma relação direta com os espaços urbanos. Esse perfil de personagens que dialogam com a cidade abre espaço para a representação do personagem andarilho, sem rumo, sem referências fixas ou compromissos, ou ainda, aqueles personagens que percorrem espaços de cidades diferentes, que transitam entre as cidades ou migram ao sabor do acaso.

Esse modo de compreender a cidade pode ser observado em *Hotel Atlântico*, narrativa de João Gilberto Noll (1989), em que o protagonista está sempre de passagem de um lugar para outro, seu destino é decidido aleatoriamente, deixando clara a falta de vínculo do personagem com qualquer pessoa ou com qualquer um dos lugares por onde passa. Este tipo de personagem, identificado também com um certo tom de nomadismo, é facilmente encontrado nas narrativas buarqueanas. Tais obras demonstram ter em comum, além de outras características importantes, a questão do envolvimento dos personagens com o espaço urbano.

1.3 As Cidades de Chico Buarque

As narrativas buarqueanas partilham entre si temas caracterizadores das obras escritas na pós-modernidade, sobretudo, identidade, memória, sujeito, linguagem e cidade. Observamos uma forte relação com o cinema, suas narrativas são fartamente cinemáticas.

O espaço da cidade não é meramente ilustrativo nas obras buarqueanas, ele exerce uma função às vezes de organização de sentido na narrativa, outras de organização de sentido para os personagens, para suas memórias e até mesmo para a organização de suas vidas.

Em *Estorvo* (2004), nos deparamos com a questão do sujeito esquizóide, tal qual o descreveu Fredric Jameson (1996), vivendo uma realidade claustrofóbica e kafkiana, que vai aumentando com o desenrolar da narrativa e a sua condição de perseguido. De uma maneira geral, em *Estorvo*, o sujeito protagonista vive em uma espécie de nomadismo e sua relação com a cidade se dá na medida em que ela é para ele um problema de identidade e de identificação. Neste primeiro romance de Chico Buarque, a cidade fragmentária o é na mesma medida em que se impõe aos personagens.

O romance, lançado em 1991, narra em primeira pessoa a trajetória de um eu, personagem não nomeado, que foge sem nenhum motivo explícito, de um homem de barba sólida, terno e gravata, que aparece uma noite do outro lado do olho mágico, na porta de seu apartamento. Esta fuga fará com que o “eu” transite a esmo pelos espaços da cidade, que também não é nomeada.

A história acontece em um curto espaço de tempo, determinado em apenas três dias e meio, e utiliza como recursos a memória, o sonho, a imaginação, a realidade e as digressões do protagonista, que vai esclarecendo a sua vida e se apresentando, mesmo sem ter a intenção de se mostrar. Tomamos conhecimento deste personagem, do que ele é e de sua personalidade, através da descrição do comportamento dele com os outros personagens e da sua relação com o espaço urbano percorrido durante o enredo, além do seu marcante fluxo de consciência/inconsciência e da afirmação pela negação, ou seja, a partir do que ele não é, é que sabemos o que ele é verdadeiramente.

O turbilhão de acontecimentos e paisagens presenciadas através de sua fuga pela cidade vai formando a imagem turva que, mesmo chegando ao final da narrativa, não conseguimos decifrar e entender. Não encontramos definição para o eu que foge e nem ao menos explicações sobre o motivo de sua fuga. Essa fuga sem causa determinada faz com que a cidade seja percebida, mesmo que a relação do protagonista com esse espaço seja provisória. Não é intenção do protagonista de *Estorvo* demarcar ou caracterizar sua identidade, é a partir da fuga que percebemos que ao invés da busca pela identidade, ele alimenta a fuga de si mesmo, do que ele possivelmente foi e das possibilidades de ser, mesmo estando em um movimento de idas e vindas. Segundo Schollhammer (2009):

Personagens subjetivados são levados por forças desconhecidas da fatalidade ou da coincidência, o que resulta num profundo

questionamento existencial, assim como acontece no romance de Chico Buarque de Hollanda, *Estorvo* (1991), e mais tarde em Benjamim (1995) (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 33).

Schollhammer afirma ainda que a perda de referenciais íntimos e da realidade objetiva é uma marca característica que se instaurou na prosa dos anos de 1990. A perda de rumo dos personagens oferece uma imagem de indivíduo como um ser manipulável em meio a situações inumanas em que o destino está além da sua compreensão e seu controle.

O cotidiano do protagonista de *Estorvo* mistura-se ao cotidiano da cidade. Ele passa a inserir suas marcas na cidade e também a retirar dela suas experiências. É o seu olhar que nos fará perceber como as cidades têm espaços tão parecidos uns com os outros em qualquer lugar do mundo, porém todas as cidades têm algo que a identifica entre os seus habitantes.

São as impressões do protagonista sobre esses lugares, essas paisagens e essa arquitetura, que nos permite perceber que existe um espaço urbano em evidência na obra. O protagonista de *Estorvo* transita entre os espaços públicos e privados, enfatizando que quando o espaço público não consegue mais satisfazer as necessidades do homem, este sempre volta para seu habitat privado. Lá é onde tudo lhe é familiar e onde tudo pode ser modificado à sua vontade, pois um lugar se configura em meio à ordem que é dada aos elementos.

Os espaços públicos, as paisagens, o modo de perceber o outro que se aproxima, caracterizam a agitação das cidades e a pressa na apreensão de informação. É a cidade que faz a intermediação do homem com o mundo, logo, a saída da cidade é uma tentativa de fuga de um espaço onde o protagonista sente-se aprisionado e perseguido. *Estorvo* é uma narrativa em torno de uma grande cidade que soterra o protagonista em sua memória, seus sonhos e sua solidão. Sendo assim, a cidade ganha sentido através dos percursos escolhidos por ele.

Em *Estorvo* o espaço não é delimitado, a narrativa começa na cidade não nomeada e vai se encaminhando para um sítio urbano também não delimitado. O mesmo acontece com o segundo romance de Chico Buarque, *Benjamim* (1995), obra na qual o protagonista compreende a cidade como um espaço de diálogo entre imagens do presente e do passado.

Benjamim retrata, em contraposição ao romance anterior, essa busca pelo passado através do recurso a uma frágil memória. Deparamo-nos agora com

indivíduos entrelaçados por um fio de suspense e enigma, passando de uma situação a outra, sem distinguir muito bem o mundo exterior do próprio universo interior (lembranças, sentimentos, desejos). A relação do protagonista com a cidade está ligada ao resgate de seu passado, o Rio de Janeiro dos anos 60. O protagonista utiliza o recurso da memória para manter o sentido de sua vida, como se ele vivesse no passado e se orgulhasse de viver de lembranças, se opondo a um mundo no qual os critérios que pautavam sua vida de plenitude até o sequestro e morte de sua amada, já não são mais pertinentes. Ou seja, em *Benjamin* a cidade aparece mediada por sua própria história, a qual não se pode mais voltar.

Neste segundo romance buarqueano podemos identificar imediatamente o espaço urbano da cidade através da descrição da arquitetura de alguns lugares e de certas paisagens naturais. A partir da narração de lugares mais escuros e menos favorecidos economicamente, percebemos as diferenças econômicas e sociais existentes na sociedade retratada, além dos contrastes de uma cidade que também se revela suja, cinza e que esconde vielas e ruas de terra batida do subúrbio.

É nesse ambiente escuro, que vive a maioria dos personagens do romance e é através do olhar desses personagens, que tomamos conhecimento da transformação da paisagem escura e pitoresca em algo muito maior. Até mesmo o protagonista da narrativa, Benjamim Zambraia, que tem oportunidade e condição financeira, tem predileção pelos lugares escuros. Sua moradia, um apartamento que tem todas as janelas voltadas para a *Pedra do Elefante*, e seu estilo de vida, demonstra toda a sua imobilidade dentro da narrativa, em contraste com a mobilidade de todos os outros personagens.

José Paulo Paes (1995), em artigo para a Folha de São Paulo, vê *Benjamim* como uma sequência de imagens fora de foco, que não chegam a se definir. Esta falta de nitidez é a causa para a incompreensão que se estabelece em quem lê o romance. Ele observa que as descrições de ambientes, pessoas e objetos da trama são feitas minuciosamente, apontando para a fatídica cotidianidade dos personagens. Ele afirma ainda que a coerência da lógica narrativa talvez não esteja necessariamente ligada a exigências lineares de tempo e espaço:

Embora implique igualmente a noção de coerência entre antecedentes e consequentes, difere da lógica formal, em cujo âmbito se situa, de certa forma, o raciocínio ético. Mais abrangente e mais sutil, a coerência da lógica narrativa não atende necessariamente a exigências lineares do tipo causa-efeito, certo-errado, crime-castigo. Por via de

um jogo distributivo de ênfases, atende antes às exigências do esteticamente convincente, que não são as mesmas do racionalmente correto, do cientificamente comprovável ou do esteticamente justo (PAES, Folha de São Paulo, 1995).

A opção por narrar em *flashback* faz com que o autor seja obrigado a manter uma coerência dos fatos com o início da narrativa. Este recurso está presente em *Benjamim* e também em *Estorvo* através das rápidas sucessões de cenas. A esse respeito Couto (1995) percebe que em *Estorvo* o protagonista tenta organizar os acontecimentos de acordo com sua lógica e em *Benjamim* os fatos dividem-se em vários pontos de vista, cada um com sua logicidade. Os episódios dessa narrativa fragmentada são ligados por uma série de coincidências que garantem a progressão e a continuidade das ações, mesmo que ela se fundamente em uma realidade não confiável, que se assemelha aos sonhos ou alucinações.

Ainda segundo Couto, Chico Buarque encontra um ritmo que envolve não só as imagens, os episódios e as elipses, mas, também, cada frase e cada período num fluxo constante. Desta forma, a narrativa acaba por arrastar o leitor para o centro de sua trama, como se “todos os personagens fossem vítimas da mesma alucinação ou prisioneiros do mesmo sonho” (COUTO, Folha de São Paulo, 1995). As imagens descritas em *Benjamim* são facilmente duplicadas através de coincidências que aos poucos vão tomando forma, e é a partir das voltas no tempo que ficamos conhecendo a história de cada um dos personagens, criando assim uma atmosfera em que sonho e realidade se fundem.

Para Coelho (1995) o enredo de *Benjamim* “se organiza bem”, é exposto claramente, e “acaba do modo mais acabado possível” (COELHO, Folha de São Paulo, 1995). Porém, para o crítico, a narrativa não deixa de ter problemas, já que para ele, o autor tenta arranjar o enredo do modo como lhe faltou em *Estorvo*. Para Coelho o livro ganha um enredo que não sensibiliza o leitor e não transmite emoção, pois se sustenta apenas por sua trama policial, tendo como protagonista um homem fraco, pelo qual o autor não tem simpatia nem se identifica:

O enredo fica mais claro, o romance mais enxuto. Só que mobiliza personagens com os quais o autor não mantém nenhuma relação de simpatia. Um estado de frieza e de distância quanto ao destino dos personagens atrapalha o cuidado do autor em fazer um roteiro de acontecimentos que dê conta do que acontece com eles. O livro ganha um enredo, mas o enredo não mobiliza a simpatia do leitor. Prende a atenção, mas se recusa a suscitar emoções. Seu protagonista,

Benjamim, é fraco. Narra-se a obsessiva procura pela filha de Castana Beatriz, num jogo de coincidências surpreendentes; é o acaso, ou melhor, a máquina inventada por Chico Buarque, e não o interior dos personagens, o que movimenta o livro (COELHO, Folha de São Paulo, 1995).

No que concerne à crítica feita por Coelho, podemos questioná-la ao procurarmos entender o significado que envolve o nome do protagonista: Benjamim é interpretado como “o filho mais querido”, que ao contrário do que afirma Coelho, muitas vezes na narrativa deixa transparecer suas emoções e seus verdadeiros sentimentos:

Benjamim anda rindo à toa, tem deitado lágrimas com frequência e dá mostras de sinceridade excessiva. Exemplo: a troco de nada, foi dizer a Ariela que não pretendia comprar um apartamento, e com isso jogou fora o pretexto para reencontrá-la (...). Empolgado, ele disse outro dia que se considerava um sujeito sem graça, que vivia trancado no quarto, que só ia ao cinema para rever filmes antigos, e mais, disse que não se lembrava da última vez que beijara uma mulher, sem contar as putas (BUARQUE, 1995, p. 101-102).

Percebe-se que não se trata aqui de um personagem que se isola e nega todas as possibilidades da vida em sociedade ou até mesmo de carinho, acontece exatamente o contrário: Benjamim é esquecido, rejeitado pelos amigos e acostuma-se a viver de lembranças e das imagens do passado. Vagueia pelas mesmas praças, frequenta os mesmos lugares e não costuma nem usar a voz. Logo, representa o homem contemporâneo imerso na solidão dos grandes centros urbanos, sendo seu nome uma ironia para essa condição.

Deparamo-nos agora no enredo de *Benjamim*, em contraposição ao que encontramos em *Estorvo*, com a busca do protagonista por sua identidade perdida no passado, assim como verificamos em *Budapeste (2003)*, um sujeito perdido no presente de seu cotidiano, e que também tenta encontrar sentido para sua existência.

Essa busca do sujeito pós-moderno por algo que o identifique e o caracterize está problematizada em diversas narrativas contemporâneas. Logo, observamos que os referenciais identitários encontrados em *Budapeste* caracterizam-se como partidos, dificultando a possibilidade de compreensão do sentido daquilo que está sendo narrado e caracterizando também a fragmentação dos sujeitos.

Em *Budapeste* a cidade é título do livro, nele percebemos a questão da dupla identidade vivenciada pelo protagonista e a sua mobilidade em relação ao Rio de

Janeiro e Budapeste, espaços em que o enredo acontece. O modo como o protagonista vivencia o cotidiano dessas duas cidades liga-se ao modo como ele se vê: duplicado. Ele vivencia o cotidiano de duas cidades, a relação com duas estruturas familiares e fala dois códigos linguísticos.

Budapeste é uma narrativa que sugere duplicidades, jogos de espelhos e reflexos, além de técnicas ficcionais resgatadas pela pós-modernidade que reinstala a questão da representação do sujeito na ficção. Recursos como autoria, biografia, fragmentação e outras diversas nuances do duplo, são questões mencionadas nesta narrativa e no interior das outras obras que são criadas dentro do universo ficcional de Budapeste, como é o caso dos livros: *O Ginógrafo* e *Tercetos Secretos*.

Segundo Farias (2004) estas obras, criadas dentro da narrativa principal, caracterizam o próprio mecanismo de ruptura e resgate do clássico, pois retomam a ideia do duplo e da representação do sujeito. Para a autora:

As correlações estabelecidas entre estas três produções fantasmiais, *O Ginógrafo*, *Tercetos Secretos* e *Budapest*, e as condições de produção e recepção que as cercam apontam para um intrincado jogo caleidoscópico de “caminhos que se bifurcam” vertiginosamente em imprevistas correspondências, por onde, a exemplo das ficções de Borges e dos contos de Cortázar, se atualizam no romance o desvendamento ficcional e as fraturas identitárias da ficção (FARIAS, 2004, p. 395).

Para Souza (2008), essas três obras evidenciam “o desvendamento das fissuras e do desmantelamento das identidades ficcionais” (SOUZA, 2008, p. 50). Para ela este romance buarqueano aborda uma diversidade de temáticas que estão interligadas, como o descentramento do sujeito, o distanciamento do autor e a posição do narrador, portanto:

O narrador de Budapeste, ao reproduzir as situações inerentes à reduplicação de imagens do fazer estético mercadológico e ao inserir-se ele mesmo em tais engrenagens, possibilita ao plano macro da obra efetivar-se como literatura de contestação (SOUZA, 2008, p. 52).

Entretanto, para Rebello (2006) as produções fantasmiais inseridas em Budapeste são três: *O Ginógrafo*, *Tercetos Secretos* e *Budapest*, mas, segundo a autora, todas elas ajudam a problematizar a questão da identidade e da autobiografia e se realizam na escrita do livro real, *Budapeste* de Chico Buarque.

Para a autora os personagens dos romances buarqueanos são apresentados em meio a traços de crises e instabilidades, sendo uma das suas características o movimento dentro das cidades e, conseqüentemente, o isolamento e o ato de perder-se. A cidade funciona como um labirinto em que os personagens, perdidos, procuram por sentido ou referência, mas encontram apenas o vazio e a inadaptação.

Budapeste se configura em um jogo de espelhos, que nunca confirma aquilo que supomos interpretar. A semelhança entre as duas cidades que são narradas no romance (Rio de Janeiro e Budapeste) nos fornece uma impressão de estranhamento, ou ainda nos deixa perceber a intertextualidade com que uma cidade é construída a partir da memória da outra.

A cidade em *Budapeste* segue transformando o enredo em um jogo de espelhos, refletindo e deformando as imagens e os sentidos que ela pode proporcionar. O protagonista transita pela cidade, carente de identidade e se asfixia em seus labirintos, pois é incapaz de inserir-se nela e de estabelecer alguma relação identitária. Segundo Rebello, os personagens criados nos romances de Chico Buarque são sozinhos no mundo e na cidade, são personagens sitiados:

Os personagens romanescos de Chico Buarque vivem à procura de si mesmos, lançando-se numa busca conflitante, onde não há lugar para a consequência, para os desdobramentos. A condição nula ou quase nula da identidade desses personagens torna o mundo das relações mais instável, relações estas que facilmente se desfazem. Os personagens de Chico Buarque nos descrevem uma trajetória marcadamente simbólica entre uma esperança frenética e o medo da solidão (REBELLO, 2006, p. 100).

Rebello afirma ainda que o drama da solidão e da errância está presente em todas as obras ficcionais de Chico Buarque em que “os personagens se encontram dispersos e fragmentados, difíceis de serem reconstruídos ou representados” (REBELLO, 2006, p. 112).

Luca Bacchini (2006) analisando a descrição do espaço da cidade em *Budapeste*, afirma que assim como para Chico Buarque, também para o protagonista do romance em questão, descrever a cidade está relacionado a falar e narrar a respeito de sua língua. Para ambos:

O domínio da área linguística constitui a premissa para a narração do espaço urbano, e não por acaso, José, antes de narrar a história vivida em Budapeste, antecipa inclusive, talvez por vaidade, já ter adquirido

um conhecimento quase perfeito da língua húngara (BACCHINI, 2006, p. 27).

O romance *Budapeste* configura-se então como um espaço de conflitos contemporâneos. Inserindo o sujeito em outras realidades, fazendo com que ele torne-se objeto de uma relação de duplicidade da língua e da cultura.

Chico Buarque lançou em 2009 o romance *Leite Derramado*, apresentando como narrador um “velho” centenário que se encontra em um leito de hospital. Não sabemos ao certo quem é o ouvinte das memórias de Eulálio d’ Assumpção, se é a sua enfermeira, sua filha ou apenas um passante. Entretanto, é através do que é narrado por ele que o romance cria uma atmosfera de resgate da memória genealógica e social.

Leyla Perrone-Moisés (2009) ao apresentar o enredo de *Leite Derramado* no site oficial do autor, afirma que existe um jogo com os espaços onde a narrativa acontece:

As várias casas em que o narrador morou, como as décadas acumuladas em suas lembranças, se sobrepõem e se revezam. Recolocá-las em ordem cronológica é assistir a uma derrocada pessoal e coletiva: o chalé de Copacabana, “longínquo areal” dos anos 20, é substituído por um apartamento num edifício construído atrás de seu terreno; esse apartamento é trocado por outro, menor, na Tijuca; o palacete familiar de Botafogo, vendido, torna-se estacionamento de embaixada; a fazenda da infância, na “raiz da serra”, transforma-se em favela, com um barulhento templo evangélico no local da velha igreja outrora consagrada pelo bispo. Embaixo da última morada do narrador, nesse “endereço de gente desclassificada”, está o antigo cemitério onde jaz seu avô (PERRONE-MOISÉS, www.chicobuarque.com, 2009).

O protagonista Eulálio d’ Assumpção ao narrar às histórias da sua vida, apresenta a sua genealogia, formada apenas por filhos únicos e acaba também revelando os meios utilizados por estes, para a ascensão e a posterior decadência social de sua família, passando pelos apadrinhamentos políticos da época de seus antepassados até o tráfico de drogas, na geração mais atual, a de seu neto.

O enredo de *Leite Derramado* lembra as narrativas de Machado de Assis, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1997), por exemplo, em que o Brasil é retratado através da representação das classes sociais e o espaço da cidade do Rio de Janeiro acaba por se configurar em um elemento importante, descrito e identificado facilmente por algumas de suas características ou lugares que estão na memória dos

leitores. Além disso, a questão do preconceito racial, evidente nos enredos de Machado de Assis, está presente também no enredo do romance de Chico Buarque, ao identificarmos o tratamento da família Assumpção para com seus empregados e ao mencionar a cor de Matilde, que se destacava por ser a mais “moreninha” de todas as suas irmãs.

Leite Derramado lembra também o enredo de outra obra célebre de Machado de Assis: *Dom Casmurro*, ao percebermos as temáticas do amor e principalmente do ciúme que se estabelece entre Eulálio e Matilde, a esse respeito Roberto Schwarz analisa que:

Entre as façanhas da narrativa está a figura de Matilde, uma garota incrivelmente desejável feita de quase nada. Quando ela entra no mar, daquele jeito dela, é "como se pulasse corda". "Saía da igreja como quem saísse do cinema Pathé" e circulava pela fila de pêsames "como se estivesse numa fila de sorveteria". O ciúme que ela desperta no marido-narrador, Eulálio d'Assumpção (com "p", para não ser confundido com os meros Assunção), é o pivô do livro e dá margem a sequências e análises memoráveis (SCHWARZ, Folha de São Paulo, 2009).

A cidade do Rio de Janeiro é narrada no romance *Leite Derramado*, através da memória do protagonista. A arquitetura dos grandes casarões, que abrigavam os barões e a nobreza do Rio de Janeiro, divide espaço com a descrição das favelas e dos conjugados mais simples, que abrigam agora a geração atual do personagem. Os casarões vão cedendo seus espaços para a modernização da cidade, fazendo com que Eulálio presencie a demolição das propriedades de sua família em benefício do progresso.

A relação entre espaço e sujeito fica explícita nas obras do escritor Chico Buarque, no entanto, classificá-lo como um escritor contemporâneo e seus escritos como literatura, parece ser uma tarefa difícil para muitos críticos, pois muitos se orientam por moldes pré-estabelecidos por uma tradição, deixando de aproveitar a produção de muitos autores e limitando-se apenas em querer enquadrá-los ou compará-los a determinadas formas ou estilos.

Para Jameson (2006), a busca pela razão da ascendência repentina de um escritor ou estilo é tão instigante quanto à busca pela razão que leva certos segmentos de classe a ter certas articulações ideológicas, em suas palavras: “Buscar a razão pela qual um certo segmento de classe provê tais articulações ideológicas constitui uma questão histórica tão instigante quanto a da ascendência repentina de um

determinado escritor ou estilo específico” (JAMESON, 2006, p. 59). Todavia, a opção do artista em escrever literatura vem da necessidade que este tem de se expressar em diversas áreas, sob diversas formas.

Segundo Pereira (2004), nas narrativas buarqueanas é observado o uso de títulos breves e a caracterização do espaço ficcional, que mesmo que não seja mencionado, sabemos que se trata do Rio de Janeiro. Sua escrita aproxima-se de João Gilberto Noll “ao colocar o homem/ andarilho/ ambulante/ errante” no centro da trama, emparedado pelo manto social opressor:

Ainda podemos aproximar Chico Buarque de escritores como Bernardo Carvalho e Raduan Nassar. E não podemos esquecer que muitos autores da nova geração de ficcionistas brasileiros, surgida no final dos anos 90, trilham um caminho similar ao de Chico: o homem anônimo a caminhar pela balbúrdia de grandes cidades (PEREIRA, 2004, p. 114).

Segundo a análise feita por Pereira: “Chico Buarque é um romancista em constante movimento” (PEREIRA, 2004, p. 111), autor de romances em equilíbrio, da escrita em espiral e da solidão dos personagens. A qualidade da prosa de Chico Buarque aparece na concisão e na preocupação com a linguagem, apontando um certo ritmo na realização de ações contínuas, tratando-as como thrillers ou flashes, além de marcar o uso de imagens escuras e enigmáticas. São os deslocamentos entre o tempo e as buscas pessoais que fazem com que esses elementos se transformem em uma marca característica nos romances do autor, que utiliza imagens que retratam a modernidade das grandes cidades e do homem moderno, com sua pressa e sua ânsia em buscar a si mesmo entre o passado e o presente.

Neste sentido, a cidade como texto, ou como representação e recriação de espaços reais existentes na sociedade, está inserida na produção de Chico Buarque sob a forma de composições musicais², peças teatrais³ e em toda a sua prosa. Deixando claras as inúmeras interferências e influências que o espaço urbano pode exercer em uma obra literária.

2 *As cidades* – 1998, *Cambaio* - 2001 e *Carioca* - 2006

3 *Ópera do Malandro*, 1978 e *Gota d’ água* - 1975

CAPÍTULO 2

PERMANÊNCIA E DESFIGURAÇÃO EM *BENJAMIM E ESTORVO*: DOIS MODOS DE VIVER A SUBJETIVIDADE

Aos poucos ela não saberia se olhava a imagem ou se a imagem a fitava porque assim sempre tinham sido as coisas e não se saberia se uma cidade tinha sido feita para as pessoas ou as pessoas para a cidade – ela olhava.

(Clarice Lispector, Cidade Sitiada)

2.1 *Benjamim*: a permanência da memória na (re)construção do sujeito fragmentado

A função social ou histórica de uma obra literária depende de sua estrutura e repousa sobre a organização formal condicionada pela sociedade, levando em conta um nível de realidade e de elaboração da realidade. O estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire significado quando referido à sua estrutura, superando o vazio entre a investigação histórica e a investigação estética, para isso Lima (2002) propõe a combinação de dois elementos:

A obra literária é o produto da combinação de dois elementos: a) da expressão constante da matéria do real, i.e., a obra é plasmada a partir dos elementos que lhe são oferecidos pela ordem do real; b) o elemento anterior é continuamente retrabalhado de acordo com as condições sociais dentro das quais vive o autor. Pela interação dos

elementos, a obra é sempre mimética e "realista" (LIMA, 2002, p. 676).

Na obra narrativa o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado em uma fase temporal. A temporalidade é dada na estrutura narrativa articulando passado e presente, reinventando o passado e o reconstruindo através de dados do presente, projetados nesse novo tempo que também será passado. Os dados e fatos ocorridos na sociedade através do tempo contribuem para o imaginário de obras literárias, sendo ainda mais relevantes em se tratando das narrativas históricas ou de memórias, pois estas criam o diálogo entre as gerações passadas e a contemporânea, além de oferecer os laços necessários para o contato e a troca de informações entre uma e outra.

Essas informações culturais são passadas não como verdades reais e universais, mas como uma das visões da época, descritas através do tempo psicológico. Observamos assim, que todas essas visões deslocam o interesse das narrativas para os elementos sociais, fazendo com que as relações entre literatura e sociedade tornem-se indispensáveis para a interpretação do texto literário.

Antonio Candido no prefácio de *Literatura e sociedade* (2000) afirma que a "realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária", ou seja, para ele, o estudo da sociedade pode ser feito através da literatura, tendo em vista que as obras conseguem um espelhamento relativo do real e da sociedade na qual é plasmada, mesmo que ficcionalizando os fatos. Para isso, ao estar inserida no real e inseri-lo em sua estruturação estética, a obra literária intermedia uma relação mais estreita da obra com o público. Segundo o autor, literatura e sociedade atuam um sobre o outro:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2000, p. 74).

Por unir texto e contextos, as obras literárias conseguem inovar ao desnudar os elementos que compõem uma determinada sociedade, pois os fatos sociais e individuais também fazem parte de sua estrutura. Neste sentido as obras literárias

representam os indivíduos e estes por sua vez tomam como exemplo os sujeitos construídos nas obras. Neste sentido, a construção do imaginário das obras literárias leva em consideração os sujeitos que lhe dão base e, de alguma forma, essas mesmas obras acabam por influenciar na formação identitária desses sujeitos.

Para Culler (1999), o indivíduo moderno é uma construção, uma produção feita a partir dos livros de conduta do século XVIII. Segundo ele, a literatura fez da identidade um tema e com isso ajudou a construir também a identidade de muitos leitores.

Para Lima (2002), a literatura não faz mera ilustração ou caracterização de personagens, meios ou fatos sociais, ela utiliza a análise sociológica como um "indicador ou documento do que se passa na sociedade" (LIMA, 2002, p. 663). Os fatos sociais são absorvidos pelas obras e por isso, não se pode julgar a falsidade ou a veracidade de um discurso ficcional apenas porque este não apresenta referências fidedignas à realidade. A literatura, muitas vezes, se apropria de fatos históricos, sociais e pessoais e cria a sua própria versão para esses fatos; a imaginação criadora do autor e a liberdade dada pela ficção literária fazem com que o mesmo use da melhor maneira possível a sua criatividade.

Dessa forma, temos obras literárias que nos propiciam informações de determinados momentos históricos de nossa sociedade e que reforçam o imaginário ou a tradição a partir desses acontecimentos, assim como afirma Albuquerque Júnior (2007): "A memória histórica é, para nós, composta de fatos convencionados como históricos que têm repercussões nas memórias pessoais e de grupos porque têm significado para eles" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 205). Neste sentido a memória contribui para a descoberta da identidade, assim como a produz. Ela relaciona-se ao passado, a identidade e a persistência no futuro.

É a partir destas considerações que buscamos compreender *Benjamim*⁴, o segundo romance de Chico Buarque, escrito em terceira pessoa e que apresenta uma história em dois tempos, situados entre o período da ditadura militar e a contemporaneidade. A obra é narrada em *flashback*, tendo como parágrafo inicial o seu desfecho, sendo esta uma característica marcante não só no enredo de *Benjamim*, como em outras narrativas do autor, assim como as tramas que vão se desenvolvendo aos poucos, de

4 Todas as citações correspondentes a *Benjamim* serão feitas a partir da edição de 1995, portanto, aparecerão apenas o ano da obra e a página.

forma circular e em espiral. Esta narrativa apresenta ainda, ao lado das marcas da pós-modernidade, discursos fragmentados e técnicas de montagem inspiradas no cinema, ao nos apresentar, pelo recurso da câmera utilizada pelo personagem homônimo, a condição do humano nos grandes centros urbanos do século XXI. Condição geralmente marcada por encontros e desencontros e pela procura do outro como possibilidade, nem sempre realizada, de encontrar a si mesmo.

O enredo nos conta a história do protagonista Benjamim Zambraia, ex-modelo fotográfico que vive da sombra do sucesso que teve em sua juventude. Ele conhece Ariela Masé, jovem que o faz lembrar-se da mulher que marcou sua vida: Castana Beatriz. Benjamim supõe, e a trama também levará a crer, que Ariela é filha de Castana, mas nada é confirmado, o que confunde ainda mais seus sentimentos, fazendo com que ele ora veja Ariela como filha, mesmo sabendo que nunca engravidou Castana, e ora a veja como amante, querendo reviver com a moça os bons tempos que não viveu com a primeira.

A presença das digressões é constante no texto, a partir dela e do que nos é esclarecido sobre o passado é que tomamos conhecimento da vida dos personagens e passamos a entender suas ações no presente. Para o leitor, os personagens vão se configurando só a partir dos fragmentos de memória de Benjamin Zambraia, o que de saída impossibilita qualquer configuração total de suas características. É sob este aspecto que o recurso à memória se transforma no fio condutor da narrativa, tendo em vista que os acontecimentos mais decisivos se verificam no passado do protagonista e marcam tragicamente a sua formação identitária. Ele procura refúgio em suas lembranças para encontrar vestígios de si mesmo, passando a viver uma intensa busca por sua identidade nas lembranças do que um dia ele foi.

Neste sentido, nos deparamos com as várias identidades do protagonista, que à medida que a narrativa vai se desenvolvendo vai descobrindo novas possibilidades de si mesmo a partir dos vestígios do que foi no passado em contraposição ao que está tentando ser no presente. O sentimento do que ele foi e o que ele gostaria de ser entra em conflito com o que ele sabe que é verdadeiramente, um ex-modelo fotográfico, que não tem amigos, mulher ou emprego:

No momento Benjamim tem a clara noção de que seu futuro está amarrado. Insone há várias noites, vê nascer o sol pela sombra do edifício na pedra, e sente um aperto na garganta. Seu futuro enrola-se como corda na cravelha da guitarra, que um guitarrista neurótico torcesse em demasia, estirando, esgarçando e arrebitando a corda

no extremo oposto. No extremo oposto está o passado de Benjamim, onde Castana Beatriz é soberana, e o passado de Benjamim com Castana Beatriz chicoteia a esmo. Não podendo se desatrelar do futuro, resta a Benjamim o consolo de que, com Castana Beatriz tudo é remediável (1995, p. 57- 58).

Em sua juventude, Benjamim contava com a beleza de sua aparência para fazer sucesso como modelo, o que também lhe propiciava sucesso com as mulheres e com os amigos. Benjamim, que antes se destacava e dava orgulho aos amigos, transforma-se apenas em um homem sem nenhuma perspectiva ou planos para o futuro, pois se sente preso ao que viveu e ao sucesso de uma identidade que construiu no passado e que hoje não existe mais.

Neste sentido, temos a opção de moldar a nossa identidade aos nossos gostos e, conseqüentemente, temos a alternativa de não nos fixarmos a nenhuma delas, podendo assim experimentá-las sempre que acharmos necessário. O sujeito assume identidades diferentes em momentos diferentes e estas identidades podem vir a se conflitar. Essas escolhas nos levam à transitoriedade da identidade. De acordo com Hall (1999), não existe um padrão para a identidade dos sujeitos da pós-modernidade, pois a identidade é transformada continuamente e definida historicamente. Segundo ele, “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 1999, p. 13).

Os estudos de Hall apontam para três concepções de sujeito: A concepção de sujeito do Iluminismo, que afirma ser centrado na razão e ter sua identidade concebida ao nascer, ou seja, seria a identidade que desde sempre moldaria a consciência e as ações do sujeito. O sujeito Sociológico, que precisa da relação com outras pessoas para que a sua compreensão de valores e sentidos seja intermediado e compreendido, e por isso não é considerado um sujeito autossuficiente. Por último, o sujeito Pós-moderno, que nos é apresentado como fruto de processos provisórios, variáveis e problemáticos, não possuindo uma identidade fixa, tendo em vista que estas são caracterizadas como móveis por serem formadas e transformadas constantemente.

As transformações das identidades pós-modernas e sua fragmentação estão sendo observadas e estudadas por fazerem parte de um processo de mudança que tem abalado o referencial dos sujeitos. Em virtude dessa crise, as identidades modernas estão sendo descentradas e deslocadas, perdendo-se a ideia de unidade do sujeito.

Esse descentramento ou deslocamento das identidades pode levar o sujeito a trilhar diversos caminhos à procura de algo com que possa se identificar. Tal procura pode dar-se entre os elementos da modernidade à sua volta, como a indústria do consumo ou a indústria cultural, ou ainda, pode levá-lo a procurar as raízes de sua identidade em seu próprio passado, tentando assim fixar-se em uma imagem que um dia representou ou que tenha desejo em ser.

Para Bauman (2005), construir uma identidade própria e mostrá-la para a sociedade é uma tarefa que requer muita atenção, vigilância e esforço, pois nada é dado ao homem de uma vez só, nada é oferecido sem que ele possa ter a oportunidade de modificar ou lapidar para deixar tudo à sua maneira. Segundo o autor, o caráter de experimento da identidade é uma noção que está sendo muito estudada, pois elas estão sendo experimentadas e a cada dia muitas outras identidades estão surgindo, neste sentido ele afirma ainda:

Em nosso mundo fluido, comprometer-se com uma única identidade para toda a vida, ou até menos do que a vida toda, mas por um longo tempo à frente, é um negócio arriscado. As identidades são pra usar e exibir, não para armazenar e manter (BAUMAN, 2005, p. 96).

Podemos perceber, através das teorias sobre os sujeitos na pós-modernidade, que os personagens inseridos no enredo de *Benjamim* estão vivenciando um jogo de máscaras, no qual ninguém consegue mostrar ou ter apenas uma identidade. Tentam mostrar o que não são e vivem do que conseguem representar, valendo-se da beleza, ou ainda, do jogo de aparências. São personagens fragmentados que vivem dos reflexos e do olhar do outro.

Ao ver Ariela pela primeira vez, no bar que costuma frequentar, Benjamim estabelece uma relação de familiaridade do sorriso da moça com o de alguém de seu passado, e só conseguirá lembrar-se do nome Castana Beatriz, quando encontrar Ariela novamente. Ela por sua vez, não fará relação nenhuma, pois não conhece Benjamim, nem ninguém que se pareça com ele:

Ao sair da galeria, olha para um lado e para o outro, e não vê o charlatão. Vê apenas um velho que ela já percebera no restaurante, e que parece assustar-se por encontrá-la ali, porque dá meia volta e sai andando rápido no meio do povo, mais rápido do que ela julgava que um velho pudesse andar (1995, p. 21-22).

A primeira impressão que Ariela tem de Benjamim é de que ele era um velho que não lhe causava sentimento, nem recordação alguma. Depois, ela passa a vê-lo como um grande artista de teatro, começa a admirá-lo e após alguns encontros rápidos ela o define como um velho conservado ou um jovem recém-envelhecido.

Assim como é perceptível que os personagens tentam representar uma identidade que não possuem verdadeiramente, mas que vivenciam por um certo tempo, podemos perceber também a visão que um tem do outro, a imagem que é criada, às vezes sem que o outro saiba que é imaginado com tais características.

Ariela adentra a vida de Benjamim apenas com um sorriso: “Passa rente à mesa de Benjamim e chega a fitá-lo sorrindo, mas é um sorriso residual, estagnado” (1995, p. 15). Apenas este gesto é necessário para que ela ative a memória dele. O sorriso de Ariela fixado na memória de Benjamim o levará até Castana Beatriz e para lembrar-se desta última será necessário que Benjamim retome seu passado através de recortes de revistas, guardados em pastas coloridas e que servem para ele como um arquivo, um artifício para salvar a memória de algum possível engano providenciado pelo tempo:

Benjamim irrompe em seu quarto e trepa numa cadeira para alcançar o compartimento superior do armário, onde guarda as pastas de plástico colorido com suas fotos ao longo dos anos. Sabe que tem somente uma oportunidade; se abrir a pasta errada estará perdido, pois centenas de rostos errados saltarão na sua frente, entupindo o canal que ligaria a imagem da moça que ele trouxe de ônibus à da mulher que jaz numa daquelas pastas (1962: verde, 1966: amarela, 1963: lilás, 1967: vermelha, 1965: laranja). (...). Afinal Benjamim deixa-se escolher pela pasta lilás com um 1963 sobrescrito a nanquim, convicto de que toda boa intuição é passiva. (...) Formam (...) um elemento obsessivo, uma figura humana que muda de flanco, de dimensões, de roupa e de cenário, mas nunca de fisionomia, e essa figura é Benjamim Zambraia aos vinte e cinco anos (1995, p. 23-24).

O sair apressado de Benjamim após o encontro com Ariela é motivado pela necessidade do personagem em procurar o rosto que é familiar ao rosto da moça em seus recortes de revistas e fotos, guardados em pastas coloridas e datadas. Neste contexto, a memória do personagem falha e ele tem que recorrer à intuição, escolhendo assim a pasta de cor lilás, que terá marcada o ano de 1963. A partir dessa busca, propiciada pela ajuda de uma memória, portátil ou auxiliar, da pasta, inicia-se também a busca pela ligação entre Ariela e Castana. O protagonista estabelece, a partir do manuseio dessas pastas, um contato consigo mesmo, ou melhor, com

alguém que ele foi no passado, pois além da foto de Castana, Benjamim também passa a observar suas próprias fotos nessa mesma época e a admirar-se como quem admira a uma outra pessoa.

O tempo como veículo de transformação, faz com que Benjamim perceba que já não é a mesma pessoa de sempre e que não é mais jovem, por mais que tenha tentado não sofrer com a passagem do tempo. Benjamim está sempre avesso às transformações, e só percebe que não são mais os seus tempos de glória e fama, quando entra em contato com suas fotos antigas. A partir desse momento ele vê que não tem mais o mesmo porte físico e a mesma pele de antes, deve pensar também que não tem a mesma alegria, a mesma vida que possuía nos tempos de Castana Beatriz. Fica perceptível que os personagens tentam representar uma identidade que não possuem verdadeiramente, mas que vivenciam por um certo tempo.

Bauman (1998) afirma que “a modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno é estar em movimento” (BAUMAN, 1998, p. 92). Esta mobilidade é característica do período e faz com que o sujeito almeje incessantemente encontrar uma identidade para agarrar-se a ela, porém esta mobilidade, paradoxalmente, faz com que o sujeito não consiga fixar-se e esteja sempre recomeçando sua busca para se ajustar ao mundo ao seu redor.

Para o autor, a modernidade é definida como “a época, ou o estilo de vida, em que a colocação em ordem depende do desmantelamento da ordem ‘tradicional’, herdada e recebida; em que “ser” significa um novo começo permanente” (BAUMAN, 1998, p. 20). A identidade dos sujeitos foi transformada em realização, deixando de ser mera atribuição, tornou-se uma missão ou uma atividade particular de responsabilidade do indivíduo.

O homem precisa agora aprender a dominar a sua liberdade adquirida e agir sobre os seus próprios impulsos, pois o processo de modernização impõe sacrifícios e o prazer que esse processo também proporciona vem acompanhado de sofrimento, sendo esta liberdade conquistada, sinônimo de ordem e de rotina que se transforma em mal-estar.

É com essa perspectiva de indivíduo fragmentado, que passa de uma situação a outra sem conseguir distinguir muito bem o mundo exterior do mundo interior, o presente do passado, que enxergamos os personagens do romance *Benjamim*. Entre o ser e o não-ser dos sujeitos na pós-modernidade, nos deparamos com o *vir-a-ser* defendido por Eagleton (2005), segundo ele:

Por sermos animais históricos, estamos sempre no processo de vir-a-ser, perpetuamente projetados para adiante de nós mesmos. Como nossa vida é um projeto, e não uma série de momentos presentes, nunca podemos atingir a identidade estável (EAGLETON, 2005, p. 281).

Nós não podemos viver no presente, pois ele está sempre inacabado, e não podemos viver fora da história porque ela é o nosso destino, neste sentido, a memória passa a funcionar como um lugar de preservação do que se perde no presente. Seligmann-Silva (2003) afirma que história e memória consideram “tanto a necessidade de se ‘trabalhar’ o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 77).

Em *Benjamim* a memória apresenta-se como essencial, uma vez que é através dela que o leitor volta no tempo e conhece o passado dos personagens. Através do recurso do *flashback*, a narrativa tem início com o destino trágico do protagonista; a sua morte inevitável:

O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soou 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, no pescoço e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. Mais rápido que uma bala, o filme poderia projetar-se uma outra vez por dentro de suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável. E ainda sobraria um fiapo de tempo para Benjamim rever-se aqui e acolá em situações que preferiria esquecer, as imagens ricocheteando no bojo do seu crânio (1995, p. 9).

Mesmo com este início trágico a narrativa não suprime do leitor a expectativa e a curiosidade de saber o porquê da morte de Benjamim, propondo uma viagem pelas imagens mais marcantes da vida desse personagem, que surgem no instante em que a sua morte está determinada.

No instante do fuzilamento, Benjamim tem a oportunidade de visitar os melhores e piores momentos da sua vida, expressando várias vezes a angústia de conhecer o verdadeiro homem que foi e de compreender a trajetória e o sentido de

sua existência. Tem em suas lembranças, a impressão de estar sendo sempre filmado, tendo que representar algo que não era verdadeiramente, vivendo de aparências e do que sua melhor imagem podia lhe oferecer.

Segundo Ricoeur (2007) ao se lembrar de algo, o sujeito lembra-se de si, confirmando que a memória tem um caráter singular em que as lembranças são puramente individuais e intransferíveis. A partir do forte vínculo que o passado tem com a consciência, é que a memória consegue dar continuidade temporal às pessoas, lhes permitindo remontar sem a ruptura do presente, as suas lembranças do passado.

Para o autor “a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade” (RICOEUR, 2007, p. 108). É a memória que nos dá orientação e nos faz perceber a passagem do tempo.

De acordo com Lima (2002) "a identidade pessoal depende da consciência, assim como é esta que cria no eu a representação de si mesmo" (LIMA, 2002, p. 136). Neste sentido, é através das coincidências do cotidiano que o protagonista faz uma memorização do seu passado, e a partir do que lhe aconteceu antes é que ele vai tomando consciência de si e de sua condição de sujeito fragmentado e incompleto que está sempre em busca de algo, além de tomar forma no nosso imaginário. Benjamim, quando começa a pensar no passado, rememora seus tempos de adolescente:

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. (...), a partir daí sua vida tomou outro rumo. Benjamim passou a usar topete (...). Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa (1995, p. 11).

A lembrança da câmera funciona como uma espécie de reconstrução do passado. A partir da oportunidade de rever os dias de sua vida, Benjamim é atraído pelas teias de sua memória, lembrando dos fatos de seu passado como se estivesse vendo um filme de sua vida. Ele relembra os momentos em que acreditava ser alvo da câmera imaginária que possuía desde a adolescência, esta câmera o ajudou a formar parte de sua identidade.

Neste sentido, podemos afirmar de acordo com Halbwachs (2006) que a ativação da memória a partir de elementos exteriores leva em consideração a necessidade de podermos recorrer ao testemunho de outras pessoas, ou recursos materiais, para endossar o que já sabemos ou para nos lembrarmos de detalhes já

esquecidos, tendo em vista que as lembranças se adaptam às nossas percepções do presente.

Halbwachs afirma que a memória individual diante da memória coletiva se torna suficiente para que o indivíduo reconheça suas lembranças como legítimas, porém, um número maior de recordações aparece quando outros nos fazem recordar certos momentos, segundo ele:

Não há lembranças que reapareçam sem que de alguma forma seja possível relacioná-las a um grupo, porque o acontecimento que elas reproduzem foi percebido por nós num momento em que estávamos sozinhos (...), algo que recordaremos nos situando em um ponto de vista que somente pode ser o nosso? (HALBWACHS, 2006, p. 42).

As lembranças teriam como base uma consciência individual, a que Halbwachs chama de intuição sensível. Neste sentido, a memória pode ser complementada por estímulos externos. Se a nossa impressão pode se basear não só na nossa lembrança, mas na de outras pessoas ou documentos, a confiança no nosso discurso e na nossa memória aumentará. Isso acontece também quando a nossa memória está ligada a algum acontecimento do passado histórico ou do lugar em que vivemos: este passará a ser visto como um testemunho, como um espaço de documentação dos acontecimentos coletivos. O testemunho funciona como um apoio para a memória, rearrumando e corrigindo a nossa lembrança ao mesmo tempo em que se insere em nosso novo repertório de pensamento.

Ariela é a ponte que une Benjamim ao seu próprio passado. Inicialmente ele sente por Ariela curiosidade, por ela ser uma moça jovem e bonita:

Não é mais Castana Beatriz, é Ariela, como Benjamim a viu pela primeira vez, mas hoje cara a cara, a sua íntima boca escancarada, uma mulher estupenda, lembrando vagamente a mãe, mas um pouco vulgar, e portanto uma mulher por quem qualquer um gostaria de padecer (1995, p. 60).

Ele tenta estabelecer relação entre ela e alguém que ele conhece e acaba relacionando-a como sendo filha de Castana. Por compará-la sempre à imagem da suposta mãe, Benjamim nutre de certa forma, carinho e respeito, mas também, um desejo por Ariela, passando a vê-la como mulher.

Através da semelhança que ela possui com Castana Beatriz, consegue conduzir Benjamim para uma nova vida. Ele agora quer recomeçar a viver, conseguir um

trabalho e ocupar-se. Com as economias que guardava para viver o resto da vida, passou a comprar móveis e jóias para Ariela, além de reformar um quarto em seu apartamento e nomeá-lo de *O quarto de Ariela*.

O cômodo na casa de Benjamim, que antes era "O quarto da criança", pensado para abrigar Castana Beatriz e sua filha renegadas pelo avô, hoje ganha o nome de Ariela. A reforma do quarto nos possibilita identificar os dois tipos de sentimento que Benjamim nutre pela moça: ele a vê como mulher, apenas enquanto não consegue fazer com que ela pense na possibilidade de ir habitar o quarto, mas também a vê como filha, pensa nela com o carinho de pai, de protetor, como se estivesse esperando por ela há muito tempo. Ele sente isso, principalmente quando está em casa, decorando o cômodo que, de certa forma, era dela antes dela nascer: "Reservara aquele espaço, porém, antes mesmo que ela existisse, para que ela o fosse preenchendo com sua respiração" (1995, p. 119). Ele sente como se tivesse esperado por Ariela a vida toda, como se ela fosse um parente que está pra chegar: "Benjamim disse que, se soubesse quem era ela, teria concebido um quarto tão justamente ao seu feitio, que ela mal poderia deslocar-se ali dentro". (1995, p. 119).

Benjamim oferece um enredo capaz de fazer-nos refletir sobre a condição social, afetiva e psicológica da sociedade nestes tempos de modernidade. Os personagens têm seus diálogos marcados pelas condições em que se encontram em determinados grupos, partilhando a sua história, partilham também um pouco da história da sociedade da época em que viveu.

O diálogo apresentado em *Benjamim* é percebido através da memória, das imagens do passado, das descrições dos lugares, dos movimentos políticos e sociais e através das relações sócio-afetivas e psicológicas que atravessam a vida dos personagens.

O Benjamim do presente é um homem de meia idade, ex-modelo fotográfico, que sobrevive com o dinheiro de sua poupança e com alguns pequenos trabalhos publicitários. Vive rememorando os amigos que teve, a carreira brilhante e promissora e a antiga namorada, Castana Beatriz, também modelo, que morreu por sua culpa, em meio a Ditadura. Décadas depois ele se apaixona pela corretora de imóveis Ariela Masé, que em suas teorias e cálculos acredita ser a filha de Castana Beatriz.

Castana foi o grande amor de Benjamim, mas ele não era tolerado pelo pai da moça, que ao vê-la em um anúncio de revista, resolve mandá-la estudar na Europa. Ao

voltar de viagem, com o Brasil ainda em regime de Ditadura, ela se mostra apaixonada por seu professor, um militante procurado pelas autoridades e que está no Brasil em situação ilegal. Benjamim, inconformado, passa a procurá-la e segui-la algumas vezes, em uma delas, sem imaginar que também está sendo seguido, leva os militares até o esconderijo de Castana e do seu professor. Não consegue falar com Castana e é abordado por um sujeito que o manda ir embora do local, dentro do taxi Benjamim prevê o que irá acontecer e fecha a janela para não escutar os tiros:

Benjamim dispensou o Barretinho, (...), e rastreou Castana Beatriz à distância de um grito. (...). Mas logo começou a correr com as sandálias na mão, e correndo-lhe atrás Benjamim vislumbrou um sobrado verde-musgo, camuflado entre duas amendoeiras. (...). Bateu em retirada, e chegando à duna viu assomarem do outro lado duas cabeças, a do barretinho e a de um indivíduo com a barba cortada rente, que no primeiro instante tomou por um mecânico. A seguir atentou para sua camisa pólo, sua barriga inchada, seu cinturão de couro, sua calça de brim e a metralhadora que trazia pendurada na mão direita. No topo da duna, o indivíduo requisitou os documentos de Benjamim, sem lhe apontar a metralhadora. (...). Virou-se para o Barretinho a quem chamou de Zilé, e ordenou-lhe que deixasse Benjamim em casa. Pelo canto do olho, Benjamim relançou os homens que convergiam de postos esparsos para o sobrado verde-musgo. Antecipou-se ao Zilé em direção ao táxi, sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio (1995, p. 140-141).

Benjamim se sentirá culpado por levar os militares até Castana e será apontado como tal. Essa atitude faz com que ele seja desprezado por seus amigos e não consiga progredir durante a sua vida, pois ficará preso ao seu passado e sempre se sentirá impotente, sem conseguir expressar os sentimentos que o fizeram perseguir Castana na época e que fazem com que ele se sinta responsável e ressentido pela morte da mulher que amou. Bejamim vê Castana pela última vez quando a segue até o sobrado verde musgo aonde acontecerá a sua morte e esta lembrança ficará para sempre em sua memória.

Segundo Ansart (2004) é preciso considerar a existência de vários sentimentos envolvidos no que chamamos de ressentimento, a morte é um deles. Para o autor a experiência de algumas situações nos coloca em diferentes níveis desse sentimento, que podem variar gradualmente. Entretanto, o indivíduo não esquece os fatos pelos quais passou, sendo vítima ou protagonista, fazendo com que esse ressentimento possa se estender durante toda a sua vida. Neste sentido o passado é ativado pela memória, que visa de alguma forma o seu controle.

Fica evidente a imagem de um cenário opressor envolvendo a morte de Castana. A Ditadura torna-se o elemento sob o qual a narrativa apoia-se para criar o seu enredo, reconstruindo as imagens clássicas de protestos e manifestações que aconteceram em nosso país. Nesta época, passou-se a reprimir as pessoas que eram consideradas subversivas, por serem vistas como uma ameaça ao modelo oficial estabelecido. A vida do protagonista será marcada por esse momento de repressão do qual ele não conseguirá esquecer.

Pinto (1998) afirma que a memória histórica nasce dentro da narrativa do fato histórico a partir da representação e da fixação de uma lembrança vivida. A memória oferece permanência e manifestações de um passado que se deixou isolar, garantindo a sua presença no presente. Para ele o discurso oferece espaço para a manifestação da memória:

O discurso constrói o fato, pela lapidação do evento. Não mais ponto restrito no passado, esse fato é circundado pelas artimanhas da memória tecida em torno dele; como numa teia, o fato passa a determinar as imagens do passado que devem persistir e a guiar as interpretações presentes e futuras, forçando leituras, conformando encadeamentos e sentidos, afirmando concretudes e objetividades de um passado cuja inspiração é normalmente vaga e subjetiva (PINTO, 1998, p. 293).

A memória conduz a história a outros lugares do presente, mas não se confunde com a própria história porque esta é involuntária. Neste sentido, Tronca (2004) afirma que a linguagem e o imaginário coletivo com seu caráter instituinte convertem a memória do passado em narrativas históricas, “marcando o presente e projetando o futuro” (TRONCA, 2004, p. 127).

Benjamim é um romance que tem um plano de fundo histórico e memorialista e usa as imagens da sociedade em dois tempos diferentes, contextualizando e mostrando o diálogo entre essas duas épocas a partir da memória do protagonista. A obra narra situações cotidianas em lugares comuns, mas que proporcionam diversas recordações a ele. É uma narrativa de ação contínua, que transita entre o sonho e a realidade, entre a solidão dos personagens e as imagens do espaço urbano, retratando a mobilidade e a inquietude dos indivíduos nos grandes centros urbanos.

Neste sentido, a cidade torna-se um espaço que abarca a diferença entre os sujeitos, tornando-se palco de encontros e desencontros e tentando sempre por à prova aquilo que é apreendido através da experiência. A cidade vive dessa

fragmentação de espaços e trocas de experiências, elas são, sem dúvida, partes integrantes do nosso ser, dando forma e sentido às experiências pessoais. As imagens que observamos e retemos em nossas memórias, advêm das experiências que conseguimos obter, experiências estas sempre em constante mutação.

Para Pesavento (2007), a cidade se mostra através da materialidade de sua arquitetura e pelo traçado de suas ruas. Sua leitura também se dá por deixar enxergar nela o passado de outras cidades. Porém, esta cidade do passado é pensada no presente e continua se renovando através da memória individual ou coletiva. Esses processos de representação da realidade nos permitem inventar o passado e construir o futuro:

A cidade é sempre um lugar no tempo, na medida em que é um espaço com reconhecimento e significação estabelecidos na temporalidade, ela é também um momento no espaço, pois expõe um tempo materializado em uma superfície dada (PESAVENTO, 2007, p. 15).

As cidades revelam suas próprias histórias sobre o tempo de suas construções, configurando-se em seu próprio palimpsesto, além disso, elas também são acolhedoras de sujeitos urbanos que, apesar de afastados e desligados de si mesmos, tentam sempre se reencontrar, se religarem com eles mesmos e com a sociedade, a fim de encobrir certas experiências históricas negativas.

O espaço urbano no qual Benjamim costuma transitar, serve para demonstrar o diálogo entre imagens do presente e do passado, pois, os mesmos locais frequentados por Benjamim durante toda a sua vida, são agora visitados por Ariela, moça jovem que parece colocar brilho nas imagens velhas e esquecidas por ele. Benjamim segue Ariela como costumava seguir Castana e, surpreendentemente, Ariela entra no mesmo sobrado verde musgo em que ele viu Castana pela última vez:

Benjamim avança quatro quadras, olha à esquerda e não avista Ariela. Gira no centro da encruzilhada, e a placa "Rua 88" só contribui para desorientá-lo. No entanto ele poderia apostar que é esta a mesma rua, quase deserta há vinte e cinco anos, onde viu Castana Beatriz correndo com as sandálias na mão e os pés meio embicados para dentro. (...). Assim como o objeto da memória apaga aos poucos seus contornos, a rua 88 reduz-se ao que dela recordava Benjamim: o sobrado verde-musgo onde Castana Beatriz sumiu para sempre. Agora ele enxerga Ariela descalça a caminho do sobrado, descobre-se repetindo os passos com que então partiu atrás de Castana Beatriz (...) (1995, p. 50).

Seguir Ariela passa a significar para Benjamim o mesmo que seguir Castana, com isso ele estará seguindo também o seu passado. Estes acontecimentos nos levam a perceber que assim como existe explicitamente uma relação entre o sujeito, a temporalidade e a sociedade, existe também uma relação entre os sujeitos e os espaços que eles habitam e transitam.

O sobrado verde-musgo é bastante representativo, nele teremos os acontecimentos mais significativos do enredo: a morte de Castana, causada por Benjamim, e tempos depois a morte do próprio Benjamim, causada por Ariela. A imagem deste local é feita em dois tempos diferentes: no passado, ele era situado num lugar deserto, hoje, o mesmo lugar é descrito ao lado de diversos edifícios, fruto da modernização e do progresso. Porém, agora ao seguir Ariela, Benjamim percebe que o local ficou ainda mais vazio, pois não possui mais a areia e a vegetação que ele conheceu antes. O sobrado se manteve, em meio ao tempo, do mesmo jeito como Benjamim o viu pela última vez, como se os elementos mais significativos de seu passado não sofressem mudanças. A rua em que o sobrado se encontra mudou, mas o sobrado permaneceu intacto.

Benjamim segue Ariela pela cidade como seguia Castana e muitas vezes a encontra quando menos espera: “(...) Benjamim que segue Ariela em marcha progressiva, conclui que Ariela foge dele ao estilo da mãe, que mais se fazia perseguir do que fugisse de fato” (1995, p. 48). As investidas de Benjamim para desvendar o mistério que ele criou a respeito do parentesco entre Castana e Ariela, levam-no a seguir a moça diversas vezes, como fez em anos anteriores, com Castana.

Benjamim entra no sobrado em busca de Ariela, mas se depara com um grupo de doze homens armados que entram após ele, dando-lhe tempo de cobrir o rosto com a camisa, mas mesmo assim continuar a vê-los, teve tempo de rever a sua vida enquanto acontecia naquele instante o que já esperava:

Atrás deste, um outro, e são doze homens que ingressam no sobrado, dispondo-se em semicírculo. 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 corrupio. “Fogo!”, grita um, e a fuzilaria produz um único estrondo. (...). Tudo se extinguiu com a velocidade de uma bala (...), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava (1995, p. 164-165).

Segundo Lima (2006), nós subtraímos e destacamos do ambiente real o que importa aos nossos interesses e estes acabam por definir o próprio modo como nos vemos, “vemo-nos como uno diante do ato em operação e fragmentados diante do ato passado, sobre o qual refletimos (LIMA, 2006, p. 25)”. Benjamim sente-se uno ao rever a sua história no momento de sua morte e sente-se fragmentado ao se deparar com a quantidade de possibilidades de si mesmo que encontra pelo caminho.

Com as experiências de seu passado é que ele teve oportunidade de construir a realidade que ele não conhecia, por negá-la muitas vezes, porém no último instante, a vida dele ganha um significado que antes ele não conhecia ou não dava importância. Para ele, a vida estava vazia, importava apenas vivê-la dia-após-dia, sem esperar nada para o futuro. A identidade pessoal de Benjamim precisou ser criada a partir de sua consciência, do resgate de sua memória e de seu passado. Os fragmentos de identidade que ele conseguiu resgatar quando conheceu Ariela, criaram para ele uma representação de si mesmo.

Benjamim se caracteriza a partir de suas relações com o passado e a partir dos lugares que vão sendo rerepresentados a ele, ou seja, a sua memória vai sendo reativada a partir de elementos exteriores

Esta narrativa apresenta diversos tipos de sujeitos, cada um com suas particularidades, porém que culminam em um só perfil: o sujeito Pós-Moderno, que vive no mundo à procura de algo que o identifique melhor ou algo com o que possa se identificar, pois sua identidade é fragmentada e cada pedaço de si reclama alguma coisa. A memória aparece como o local que possibilita o reencontro com a identidade há muito tempo perdida. além de nos mostrar e esclarecer fatos do passado e construir pontes entre o que ele foi e o que é. A memória nos possibilita o diálogo com nossos antepassados ou com algo que deixamos de ser, que pode ser resgatado a qualquer momento.

2.2 *Estorvo*: a desfiguração da categoria do sujeito à luz da Noção de rizoma Deleuzo-Guattariana⁵

Um livro, um romance, um enunciado, está sempre em conexão com outras cadeias semióticas, e em hipótese alguma pode ser pensado fora de um estágio contemporâneo que remete necessariamente a outros livros, outros romances, outros enunciados. Enquanto discurso de forte tradição intelectual, cultural e disciplinar, a literatura, como toda a arte, construiu-se ao longo de dois séculos como um discurso que tem sua validade independente dos outros discursos que a tornam possível e que a legitimam. Pierre Bourdieu (1996) demonstrou, para o caso francês, a origem e as lutas implicadas na construção da literatura como campo social autônomo. Dominique Maingueneau (2006) chamou de “discurso constituinte” os campos intelectuais que validam, a partir de seus movimentos internos, sua própria constituição e os valores que a sustenta, sob este aspecto, a literatura se irmana com o discurso religioso, o discurso filosófico e o discurso médico. Constituinte é todo discurso que recusa ser explicado de fora, que valida, a partir dos critérios que ele mesmo construiu, sua legitimidade enquanto campo do saber.

Para Deleuze e Guattari (2004), a literatura é um agenciamento na medida em que vale mais por seus desdobramentos do que por suas eventuais relações formais e/ou estéticas, ela se configura em conexões, que tem a capacidade de mudar a sua natureza de acordo com as novas relações que vão sendo estabelecidas. Para eles, a literatura pode ser desdobrada em dois tipos de obras: uma da tradição dominante, que eles chamam de Livro-raiz, e outra, crítica e radical, associada no mais das vezes às vanguardas que recusam o sentido religioso do texto, que eles chamam de Livro-

5 Termo utilizado por François Zourabichvili em *O Vocabulário de Deleuze* (2004), obra que tenta tornar mais acessível o significado do vocabulário empreendido pelos autores Deleuze e Guattari em suas principais obras (ZOURABICHVILI. 2004. p. 30).

rizoma ou Livro-radícula. O Livro-raiz é aquele que reforça a tradição religiosa ocidental do Livro, fortemente ligado às individualidades e tendente a reforçar formas canônicas de produção de subjetividade, articulando uma escritura que apaga suas ramificações, seus pontos de fuga, suas conexões com outros discursos e outros modos de vida não pressupostos pela tradição subjetiva ocidental.

O livro-radícula é aquele que se assume como escritura disseminante, que faz sobressair seus pontos de fuga, suas conexões. É neste sentido que os autores em questão afirmam que um livro, assim como qualquer outra coisa, não possui nem sujeito nem objeto, ele é feito de correlações:

Num livro, como em qualquer outra coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 10).

Essa rede de conexões, nomeada por Deleuze e Guatarri de Rizoma, insere-se em vários princípios de heterogeneidade, multiplicidade e ruptura, conectando diversos agenciamentos. O Rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, constituindo multiplicidades. O livro faz rizoma com o mundo, neste sentido, nós também fazemos rizoma com o mundo. Quando uma dessas conexões é fechada, ou melhor, quando um rizoma é fechado, ele se atrofia.

Neste sentido faz-se necessário compreender o que os autores entendem por agenciamento: “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 16). Em outras palavras:

Esse conceito pode parecer à primeira vista de uso amplo e indeterminado: remete, segundo o caso, a instituições muito fortemente territorializadas (agenciamento judiciário, conjugal, familiar etc.), a formações íntimas desterritorializantes (devir animal etc.), enfim ao campo de experiência em que se elaboram essas formações (o plano de imanência como "agenciamento maquínico das imagens-movimentos"). Dir-se-á, portanto, numa primeira aproximação, que se está em presença de um agenciamento todas às vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente (ZOURABICHVILI, 2004, p. 9).

A leitura de *Estorvo*⁶ torna patente o processo de fragmentação e de dificuldade de totalizar a experiência numa configuração unificante e totalizadora do personagem-narrador, ele se insere numa disseminação de pontos-de-fuga. Encontramos nesta narrativa em primeira pessoa, um protagonista sem nome, marginalizado, deslocado da sociedade e de sua própria família.

Não ter um nome que o identifique, nos deixa perceber que o sujeito da narrativa não possui uma “identidade” fixa, sua identidade se move à medida que ele se desloca de um lugar para outro. O protagonista, assim como os outros personagens, não recebe nome próprio. Durante o percurso da narrativa, e diante dos lugares para onde se direciona, o protagonista adjetiva os outros personagens, nomeia-os como a irmã mais velha, a mãe, a ex-mulher, o homem de barba sólida ou ainda a amiga magrinha da irmã. Essas características serão as únicas pistas para entendermos e reconhecermos os personagens dentro da narrativa, expressando mais uma vez a ruptura do sujeito com as pessoas e as ações cotidianas que estão à sua volta.

Encontramos nesta narrativa um “Eu” que tende a não se encaixar em nenhuma identificação. Sua vida cotidiana é fruto de diversas conexões entre tipos de discurso e modos de vida a partir dos quais adquire o caráter de multiplicidade no qual a memória e os modos de configurar o passado e a experiência do atual só se apresentam como instantaneidade e intensidade.

Dito de outra maneira, a memória e o passado assumem sua configuração num presente inalienável. A esta multiplicidade, Deleuze e Guatarri (1995) chamam de “agenciamentos coletivos de enunciação”. O personagem de *Estorvo* é mediado por uma intensidade de modos de vida e de discursos que o excedem, tendo em vista que “só há individuação do enunciado e da subjetivação da enunciação quando o agenciamento coletivo impessoal o exige e o determina” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 18). Ou seja, no personagem-narrador, à medida que acorda, na cena inicial do romance, seus pensamentos revelam um rizoma incontrolável, sobre o qual ele só pode refletir através do uso de expressões condicionais ou potenciais, tais como “estou zozzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata” e “deve ser coisa importante, pois ouvi a companhia tocar várias vezes”, nos quais se expõe de saída

6 Todas as citações correspondentes a *Estorvo* serão feitas a partir da edição de 2004, portanto, aparecerão apenas o ano da obra e a página.

um mundo não totalizável, impossibilitado de ganhar forma numa estruturação coerente.

Isto aponta a diferença entre os narradores dos romances da modernidade que, embora eventualmente demonstrem os equívocos de seus protagonistas, conseguem coerentemente estruturá-los. Por exemplo, para o narrador de *Dom Casmurro* de Machado de Assis, Bento Santiago, que embora a crítica feminista tenha instaurado uma dúvida quanto à sua certeza da traição de Capitu, não se coloca esta questão como problema. Ela é enunciada sem que nenhuma alternativa possa ser vislumbrada. Se considerarmos os pressupostos da crítica feminista como verdadeiros, nem por isso a lógica configurante com a qual o personagem-narrador planeja suas ações, inclusive a de matar a esposa e o filho, é abalada. Os personagens da modernidade, inclusive seus narradores, têm certeza sobre aquilo que projetam, mesmo que esta eventual certeza possa ser posta em dúvida por um outro personagem ou pela própria crítica. Ou seja, neste caso, no romance da grande tradição narrativa ocidental, a disseminação e o ruído precisam ser controlados para abarcar uma totalidade fechada sobre a qual se exerce o domínio narcísico de um sujeito, senhor de seu discurso e das conexões enunciativas que ele possa vir a ter.

Em *Estorvo*, não há certeza configurante. Senão, vejamos um fragmento:

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. Após a besta hesitação, percebo que é esse mesmo o meu desejo. Piso o chão do sítio e caio fora. Piso o chão do sítio, e para me garantir decido fechar a cancela atrás de mim. Só que ela está agarrada no chão, incrustada e integrada ao barro seco. Quando deixei o sítio pela última vez, há cinco anos, devo ter largado a cancela aberta e nunca mais ninguém a veio fechar (2004, p. 23).

O personagem-narrador vacila por estar inserido, no mínimo, num duplo agenciamento: o da cidade e de seus condomínios e da inusitada cancela aberta, uma realidade disseminante, não metrificada, não controlada, portadora de um dinamismo que incomoda a mente delimitante do sujeito. É como se ele, para usar os termos de Deleuze e Guattari, quisesse organizar esta experiência numa cidade-organismo, uma cidade organizada numa medição prévia – “para me garantir decido fechar a cancela atrás de mim”-, o disseminante de um “corpo sem órgão”, no qual o

hábito e a memória tornam-se problemáticos e os princípios de ordem e identidade do sujeito precisam rasurar-se – “Só que ela está agarrada no chão, incrustada e integrada ao barro seco”. É neste sentido que ele formula para si as ações como oxímoros: “eu agora entrasse no lado de fora”, o que será recorrente em todo o romance.

O personagem-narrador em *Estorvo* tem grande parte de seu movimento de sentido em virtude de que sua problemática não é o que a maior parte da crítica sobre a obra tem dito, uma problemática do sujeito. Ela é exatamente a impossibilidade, posta desde a abertura do romance, de reduzir sua significação a um sujeito individual ou, o que dá no mesmo, o sujeito individual não pode ser mais pensado como indivíduo que tem domínio total sobre sua própria enunciação. É antes a multiplicidade que está entre este sujeito e seus pares que interessa aqui. O outro, os outros, são inalienáveis. Trata-se de um sujeito, na verdade um não-sujeito, que nunca está só, suas ausências o constituem.

Sujeitos são máquinas desejanças a-subjetivas e só são subjetivas por uma tomada de poder na multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16), não se ligam ao desejo edipiano, ou seja, o desejo não mais remete à fantasia e à não realização de um suposto desejo bloqueado, situado num passado traumático lá atrás e que precise ser resgatado ou posto num trabalho de luto, ele liga a uma produtividade que estrutura, provisoriamente, diversos pontos de fuga e linhas de desterritorialização e reterritorialização. Trata-se de um “devir” e está ligado ao “pólo nomádico”, para usar os termos de Deleuze e Guattari. A maioria dos indivíduos não satisfaz esses desejos plenamente e acabam por se movimentar entre dois pólos: o desejo esquizóide que é revolucionário e anti-social e o desejo paranóico que é sociável, mas elenca sua própria repressão.

Em *Estorvo*, o narrador-personagem não procura pacificar-se numa identidade repressiva que o traria de volta à família, ao trabalho, às regras sociais, antes assume seu devir-esquizado. Nele o tempo potencial é condicional, bem como uma realidade que se desdobra em múltiplas camadas – “refiz o laço no cordão de camurça, e coloquei de volta a bolsa com as jóias na caixa da caixa da caixa da caixa” (2004, p. 65) – impede qualquer paralisação num agora passificador e numa subjetividade senhora de si.

O pensamento pós-moderno, como pudemos perceber ao analisarmos *Benjamim* no tópico anterior, não hesita em dizer que os sujeitos possuem

identidades múltiplas e que passam por processos durante o percurso de suas vidas que os dividem em diversas configurações locais e instantâneas, afirmando assim a multiplicidade inerente a eles. Para tal discurso, a maior característica da modernidade é a construção teórica da ilusão de um sujeito autônomo e proprietário de sua subjetividade. A modernidade supostamente teria criado um novo processo de subjetivação que fez emergir um novo sujeito. No entanto, a se tomar o exemplo do personagem-narrador de *Estorvo*, o problema é o próprio conceito de identidade e de sujeito. Não se trata de substituir uma identidade por outra, mas questionar sua operacionalidade.

Para se pensar *Estorvo* não é suficiente dizer que o personagem “formata” sua identidade a partir de uma relação oportunística e casual com os fatos cada vez que estes aparecem a sua frente, pois este sujeito é agenciado por diversas instâncias que excedem a subjetividade e são de ordem afetuais, institucionais, econômicas, culturais, sociais em toda amplitude, as quais não dependem de um ato de vontade do sujeito isolado em configurá-las a cada vez. A caixinha de identidades que ele pode tirar da manga tão logo o mundo exija, está condicionada por uma série de possíveis prévios, que a formatam desde fora e de antes. Com isso não se quer dizer que o homem contemporâneo esteja assolado, como nos piores momentos dos pressupostos naturalistas, por um superego do qual não é possível sair ou questionar. Quer-se com isso dizer que não é operacional pensar o sujeito a partir de si mesmo ou de sua vontade, fora de sua constituição coletiva e social.

Portanto, não se quer aqui pensar o personagem-narrador em termos de sujeito ou identidade, mas a partir do caráter inoperante destes conceitos numa obra em que a natureza esquizóide do personagem-narrador não tem para ele a necessidade de uma retomada em termos identitários ou subjetivos de qualquer retorno a si ou a uma identificação pacificante, antes, neste caso, identidade e sujeito são um não problema:

Agora tateio a estante das caixas e reconheço a chapeleira. Levanto as sucessivas tampas e aliso a camurça. Repartir as jóias entre os quatro bolsos do meu jeans é um gesto rápido como um reflexo. Um ato tão silencioso e obscuro que nem eu mesmo testemunho. Um ato impensado, um ato tão manual que pode se esquecer. Que pode se negar, um ato que pode não ter sido (2004, p. 66).

No fragmento acima, pode-se dizer que o personagem-narrador age guiado antes pelo tato que pela razão, origem e fim do princípio identitário e que nasce de um conceito de subjetividade fortemente influenciado pelo visível, sentido próprio à racionalização do real. O sentido dominante na modernidade, o olhar, cede espaço a uma relação direta com os objetos, com suas propriedades, suas texturas e dimensões espaciais, pensa-se pelo tato, pelo olhar, pelo olfato e pelo paladar, os sentidos primários, abdica-se de uma razão dominadora pressuposta pela racionalidade que separa rigidamente as coisas pela visão, o mais abstratizante e compartimentalizante dos sentidos.

Estes gestos são automatizados, a-simbólicos, e se abrem para uma vida que se vive para além de si, como se um outro realizasse nele a ação que ele põe em movimento, e que no fim das contas não se viveu no sentido social que a vida impõe, mas que se vive numa outra dimensão sobre a qual nenhum controle num suposto significado faz sentido – “um ato impensado, um ato tão manual que pode se esquecer” -, logo, torna inoperante qualquer identificação.

Conhecer o pensamento desse sujeito procurado e sem nome nos permite identificá-lo como um sujeito esquizóide. Este tipo de sujeito pode ser caracterizado por sua recusa aos valores sociais estabelecidos pelas sociedades capitalistas e seus modelos de referenciação, sendo o nomadismo que lhes é inerente, uma ruptura com a compartimentalização entre uma interioridade encoberta e recalçada e uma exterioridade opressiva. Pode-se dizer que o personagem recusa o social pelo coletivo, é a coletividade, com seus diversos pontos de fuga, que age nele, em detrimento da socialidade, os modelos de ação pressupostos pelo contrato social.

O personagem-narrador vive o “fora” do si, sob as lentes de suas fantasias e hipóteses, e vive sua interioridade habitada pelos rastros destas enunciações coletivas irreduzíveis.

No romance, a semiose-esquizo consiste assim na produção de máquinas desejanter e a diferencia da paranóia. Deve-se ressaltar que para Deleuze e Guattari a diferenciação entre paranóia e esquizofrenia não recai no campo da análise clínica, que liga esses dois processos e relaciona-os à neurose edipiana, tendo em vista que os autores acusam a psicanálise de esmagar a ordem da produção do desejo em detrimento de uma representação reduzida à família e ao passado, *eles consideram* e direcionam esses dois pólos para um fenômeno coletivo:

Um é um investimento de grupo sujeitado tanto na forma de soberania como nas formações coloniais do conjunto gregário, que reprime e recalca o desejo das pessoas; o outro é um investimento de grupo-sujeito nas multiplicidades transversais em que o desejo é um fenómeno molecular, isto é, objectos parciais e fluxos, em oposição aos conjuntos e às pessoas. É certo que os investimentos sociais se fazem sobre o próprio socius, enquanto corpo pleno, e que os seus pólos respectivos se relacionam necessariamente com o carácter ou com o «mapa» desse socius, terra, déspota ou capital-dinheiro (os dois pólos, paranóico e esquizofrénico, distribuem-se de modo variável em cada máquina social) (DELEUZE; GUATARRI, 2004, p. 292).

Neste sentido, ficam definidos dois pólos: um segregativo, que investe na soberania, alegando pertencer a uma classe ou raça superior, e um nomádico, esquizo-revolucionário, que faculta uma produção de subjetividade que se configura num desejo rizomático que assume seus pontos de fuga.

Em *Estorvo*, o protagonista mora sozinho em um apartamento de quarto e sala e demonstra desequilíbrio quando tocam a campainha de seu imóvel, fugindo logo em seguida. Justamente, por sentir-se sempre perseguido em todos os lugares que vai, é que ele ganha um aspecto esquizofrénico:

Com o bilhete na mão, ando de plataforma em plataforma a fim de não ficar tão exposto. Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas. (...). Volto ao banheiro, e trancado espero a hora do ônibus. Nesse ônibus convém não cochilar. A meu lado sentou-se um sujeito magro, de camisa quadriculada, que eu já havia visto encostado numa coluna. Estamos ombro a ombro no mesmo banco, e não posso ver direito a sua cara. Posso ver suas mãos, mas não são mãos de homem iguais a todas as mãos sujas e cruzadas. Desço do ônibus, ele atrás. Dou quatro passos na relva e giro (...). Mas o sujeito já atravessou a estrada (...) (2004, p. 21-22).

A atitude do protagonista em não se expor, se justifica por sabermos que ele carrega em seus bolsos uma grande quantidade de dinheiro, mas a tentativa de passar despercebido tem efeito contrário e ele acaba chamando ainda mais a atenção dos outros para si.

O olhar atento para as pessoas que estão a sua volta, proporciona a ele lembrar-se de onde viu o sujeito que sentou ao seu lado no ônibus. A sensação de perseguição faz com que ele veja este homem com desconfiança, passando a observar todos os seus movimentos. Acredita que não deva cochilar, principalmente para não ser roubado. O homem que senta ao seu lado torna-se uma ameaça e a desconfiança

nele chega ao ápice no momento em que ele e o protagonista descem do ônibus no mesmo lugar. No entanto, o homem toma outro rumo, talvez frustrando a expectativa do protagonista.

Deparamo-nos assim, com um sujeito não menos estranho que o enredo em que está inserido, um Eu sem nome, que vive a esmo e foge de alguém que não conhece:

Não preciso olhar o sexto andar para saber que ele me vigia da minha janela. Verá que aperto o passo e sumo correndo na primeira à esquerda. E chamará o elevador, e chamará o táxi, mas não convencerá o motorista a me perseguir na contramão. Tentará uma paralela, mas eu emboco no túnel, alcanço outro bairro, respiro novos ares. Empacará no trânsito e eu subo as encostas, as prateleiras da floresta, as ladeiras invisíveis com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira (2004, p. 11).

Ele sente-se observado e suspeito de algo que não tem ideia se fez ou não. Sente-se ameaçado por um estranho e empreende uma fuga por lugares da cidade que ele parece conhecer muito bem, bem mais que o seu perseguidor, chegando a adivinhar os passos e o percurso que este fará na tentativa de alcançá-lo. A fuga do protagonista acaba nos revelando que para se esconder em uma cidade é preciso conhecê-la. O eu protagonista do romance *Estorvo*, assemelha-se a um *flâneur*, que assim como afirma Walter Benjamin: “transforma a cidade em paisagem” (BENJAMIN, 1989, p. 186).

Para Walter Benjamin (1989) existe uma dialética que envolve o *flâneur*, ele pode ser um homem que se sente observado por tudo e todos, o que faz com que ele sintase como suspeito de algo, ou ainda, pode sentir-se como alguém sobre quem é impossível se levantar suspeitas, que vive escondido e é insondável. Para o autor o perfeito *flâneur* sente prazer em passar despercebido, em estar fora de casa e mesmo assim sentir-se nela; ver o mundo e estar no mundo é também para ele o mesmo que estar escondido.

Existe uma transformação na paisagem por onde o protagonista foge, ele passa por avenidas, túneis e sugere um ambiente claustrofóbico enquanto está sendo perseguido, mas logo em seguida respira novos ares. Próximo há encostas, florestas, mansões e ladeiras invisíveis, ele se afasta de seu território e passa a ter uma visão mais ampla da cidade, passa a vê-la por inteiro, do alto, com um certo tom de vitória por ter despistado o homem de barba sólida que lhe seguia.

Nesta obra a descrição dos espaços ganha destaque. Os ambientes internos ganham adjetivadas descrições, assim como a descrição das paisagens naturais. O público e o privado são observados e narrados de forma detalhada, revelando a personalidade dos habitantes do local.

Segundo Certeau (2008), a disposição dos objetos em um ambiente pode dizer muito sobre uma pessoa, suas preferências, assim como suas exclusões. Os objetos que prefere não ter, as cores, a ordem e a desordem do ambiente podem compor um relato sobre esta pessoa. O habitat e a maneira como se vive nele é capaz de revelar até o nível de renda e as ambições sociais de seus ocupantes.

A casa da irmã é o primeiro local que o protagonista procura quando começa sua fuga, lá ele recebe um cheque e vai para a rodoviária, compra uma passagem e segue em direção ao sítio da família. O percurso que ele faz de ônibus até chegar ao sítio é caracterizado pela insegurança, comum nas grandes cidades e nos sujeitos atuais, e fica marcada pela expressão: “Neste ônibus convém não cochilar” (2004, p. 21), demonstrando, assim, um sujeito temeroso pela segurança de sua vida e dos bens que agora possui, pois está inserido em um ambiente que ele não conhece o suficiente para sentir-se confortável.

A fuga empreendida pelo protagonista torna-se frequente e ajuda a caracterizá-lo como um sujeito esquivo e nômade. O protagonista não consegue se estabelecer em nenhum lugar, e também não consegue se encaixar nas regras do local, tendo sempre a impressão de estar sendo perseguido por alguém, empreendendo sempre uma nova fuga. É assim que acontece quando ele procura a ex-mulher e insiste em passar em seu antigo apartamento. Após a curta estadia, sai de lá deixando o lugar em péssimo estado: “Abro o armário do quarto e, pelo espelho interno, deparo com as minhas pegadas barrentas no carpete pérola. Ela vai pensar que foi de propósito. Preciso ir embora” (2004, p. 51).

O fluxo de consciência do protagonista faz com ele reflita acerca do apartamento que era seu e agora pertence a sua ex-esposa. Ele gostava mais do apartamento, que dela; se identificava mais com os objetos que havia naquele apartamento que com os seus novos objetos:

Habituei-me sem ela em casa, andava nu, cantava. Mudava a arrumação da sala, planejava empapelar as paredes. Já gostava mais da casa sem minha mulher. Sozinho em casa eu tinha mais espaço para pensar na minha mulher, e era nela fora de casa que eu mais pensava. Às vezes ela chegava tarde da noite e ia ao banheiro, e bulia

na cozinha, e ligava a televisão sem necessidade, e isso me dava um tipo de ciúme da casa (2004, p. 41).

Segundo Maffesoli (2001), o nômade exerce a função de inserir o novo, a sua paixão pela destruição também o leva à criação. Sendo característica da vida esse processo de movimento e ruptura. A errância desse sujeito descrito em *Estorvo* é fruto de um problema de adaptação à sociedade, de uma revolta ou de uma escolha em viver de certa maneira diferente dos demais.

Esta errância é compreendida como uma aversão ao fixo, tendo em vista que fixar-se passa a determinar dominação, neste caso, é para não ser encontrado que o protagonista passa a caminhar sem destino. Por outro lado, ele torna-se nômade justamente por não possuir o sentimento de pertencimento e por ter um latente desejo de estar em outro lugar. O desejo de evasão, como explica Maffesoli, é um tipo de “pulsão migratória” que incita a “mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade” (MAFFESOLI, 2001, p. 51).

Para Maffesoli, o nomadismo está inserido na estrutura da natureza humana e é um elemento necessário, que deixa marcas psicológicas profundas em nossa mente, para ele:

O nomadismo não se determina unicamente pela necessidade econômica, ou a simples funcionalidade. O que move é coisa totalmente diferente: o desejo de evasão. É uma espécie de “pulsão migratória” incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade (MAFFESOLI, 2001, p. 51).

O nomadismo alimenta nosso imaginário coletivo a partir da figura do andarilho na cidade moderna. O mundo que não satisfaz mais aos sujeitos torna os valores múltiplos, fazendo com que esses sujeitos desempenhem diversos papéis. A errância leva ao reencontro com o mundo.

Neste sentido, estorvo se configura em uma narrativa que reflete o outro lado do que se convém dizer sobre as identidades na pós-modernidade, instaurando uma discussão a cerca do nômade e de suas relações de subjetividade com os espaços por qual passa.

CAPÍTULO 3

BUDAPESTE: O DUPLO ITINERÁRIO DA CIDADE BUARQUEANA

*O homem está na cidade
Como uma coisa está em outra
E a cidade está no homem
Que está em outra cidade*

(Ferreira Gullar, Poema Sujo, 1976)

A palavra latina *fingere* assume diversos significados que a obra de arte (ou ficção) adota como ideia para seu conteúdo, tais como: criar, inventar, imaginar, representar ou fingir. Esta invenção é compreendida não como uma mera criação destituída de um suporte na realidade, mas sim, como algo encontrado na experiência vivida.

Para Maingueneau (2006) falar de criação literária implica dizer que os processos criadores das obras alimentam-se de “lugares”, “grupos” e “comportamentos”, levando a literatura a ser comparada com uma rede de lugares que, no entanto, não se encerra em nenhum território, configura-se em uma negociação entre o lugar e o não-lugar. Neste sentido, entendemos que o autor cria a sua própria condição de criação, e a narrativa por sua vez, cria modelos da vida humana a partir de sua construção discursiva. Estes modelos podem descrever a vida, assim como interpretá-la ou propor alternativas substitutivas para esta existência.

Antonio Candido (2004) chama de “Redução Estrutural” o processo que faz com que a realidade do mundo e do ser torne-se componente de uma estrutura literária. Para ele, as narrativas são constituídas “a partir de materiais não literários”

e a função do crítico é mostrar como o escritor se utiliza desse material para construir a sua versão da realidade, ou seja, mostrar que o escritor “constrói a partir do mundo, mas gera um outro mundo” (CANDIDO, 2004, p. 9).

Candido afirma que a natureza e a sociedade são elementos constantes nas narrativas, fazendo com que o leitor se identifique com a realidade que está sendo narrada. Desta forma, a cidade passa a ser tema das inúmeras narrativas literárias a partir da observação e da identificação do uso do espaço urbano e de sua reprodução e assimilação pelas obras literárias.

Segundo Pesavento (2007), a cidade é uma “obra coletiva que é impensável no individual” (PESAVENTO, 2007, p. 14). Para a autora, as cidades são fenômenos culturais que atribuem significados e valores ao urbano:

A cidade é objeto da produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia (PESAVENTO, 2007, p. 14).

O espaço urbano configura-se como matéria erigida pelo homem, ou seja, é uma criação na medida em que a ação do homem modifica a natureza e dá suporte às diversas relações e práticas sociais, passando a funcionar como objeto de reflexão.

É o uso que se faz do espaço urbano que preenche a cidade, tornando-a uma extensão do usuário. Neste sentido, é comum identificar nas obras literárias a representação dos espaços urbanos, de seus habitantes e de seu cotidiano, e com ela a construção de novas realidades ficcionais a partir da observação da realidade original.

Nos romances de Chico Buarque a cidade tornou-se um tema característico e determinante, pois o ambiente urbano é facilmente encontrável nos romances do autor. As ruas, as ladeiras, as praias, o subúrbio e até mesmo o modo de vida do homem carioca, que acompanha, ora desatentado ora criticamente, o processo de modernização da cidade, está inserido em tais produções.

*Budapeste*⁷ é o terceiro romance de Chico Buarque e narra a história de um *ghost-writer*, um tipo de escritor anônimo ou fantasma que escreve diversos tipos de

7 Todas as citações correspondentes a *Budapeste* serão feitas a partir da edição de 2003, portanto, aparecerão apenas o ano da obra e o número da página.

textos com o compromisso de não reivindicar ou exigir a autoria dos mesmos posteriormente. José Costa vive do ofício de escrever para os outros. Ele é sócio de Álvaro - seu amigo desde a faculdade de Letras - em uma agência que negocia a venda desses textos.

Vive um casamento com Vanda, jornalista que faz muito sucesso apresentando um telejornal, e que não tem a mínima idéia sobre o que o marido escreve. Certa noite, irritado com a esposa, José Costa sai de casa e se aloja em sua agência, lembre-se de ter guardado na gaveta uma passagem e um convite para um encontro de *Ghost-writers*.

Os encontros de escritores anônimos tornam-se frequentes para o protagonista. Na volta de um deles, o avião passa por alguns problemas e os passageiros são obrigados a dormir uma noite em Budapeste. A curta estada na cidade cortada pelo Rio Danúbio despertará no protagonista bastante curiosidade sobre a língua húngara. Ele se apaixona pela sonoridade do idioma antes mesmo de conhecer o significado das palavras e o sentido que elas poderiam ter:

Quanto mais se desentendiam os vários idiomas, mais se exaltavam os protestos contra o terrorismo, contra a companhia aérea, (...) fui buscar minhas palavras húngaras na cabeça e só encontrei Lufthansa. No fundo do salão avistei uma roda de garçons falantes, e pensei que poderia ao menos filar umas palavras deles. Mas ao me perceberem, fizeram um brusco silêncio (2003, p. 9- 10).

O protagonista sente-se fascinado pelo idioma húngaro mesmo tendo ficado em Budapeste apenas uma noite. Ele passa a perseguir o idioma fixamente em qualquer oportunidade. Tempos depois voltará a esta cidade e fixará moradia, deixando sua vida no Rio de Janeiro e constituindo uma nova família com Kriska, a húngara que lhe ensina o novo idioma.

A cidade torna-se o palco de diversos tipos de relações sociais e experiências e mesmo sendo dotada de imensa incomunicabilidade, presenciamos a constante tentativa do contato com o outro. Jameson (1993), afirma que mesmo com toda a diversidade existente na cidade, ainda somos sujeitos individuais incapazes de “mapear a grande rede global multinacional e descentralizada de comunicações” (JAMESON, 1993, p. 39).

Segundo Pesavento (2007), as relações pessoais existentes nas cidades são, na maioria das vezes, relações fragmentadas e marcadas pela ausência de

comunicabilidade. Apesar disso, a cidade também se configura como sociabilidade, pois consegue dinamizar o universo de diversas relações existentes em seu interior: grupos, classes sociais, comportamentos e culturas diferentes.

Neste sentido, a admiração e a curiosidade que a língua húngara lança no protagonista, fazem com que ele procure conhecer melhor a língua e a cidade de Budapeste. Estando lá, a comunicabilidade, que será um dos principais obstáculos para a sua permanência, logo se transforma em oportunidade de mudança de vida, pois ele conseguirá se adaptar e falar o húngaro como se fosse sua língua materna, o português.

Budapeste acaba por se configurar como um acontecimento, um lugar dinâmico que gera crises e conflitos e que proporciona uma constante transformação na vida do protagonista, principalmente em suas relações sociais e pessoais.

O tema da cidade na ficção de Chico Buarque se realiza em *Budapeste*, especificamente, ao observarmos a relação do protagonista com o espaço urbano, ou melhor, ao observarmos a experiência do protagonista no cotidiano das cidades em que escolhe viver. O romance, que tem como título o nome da cidade Húngara: Budapeste, narra o cotidiano de um protagonista em trânsito, que vive entre identidades pessoais e culturais. Suas experiências são divididas entre duas cidades: o Rio de Janeiro, sua cidade natal, e Budapeste, lugar que lhe desperta curiosidade.

As descrições iniciais de Budapeste são dadas logo que o protagonista sobrevoa esta cidade pela primeira vez. As impressões são panorâmicas, pois são vistas de cima, quando tudo ainda é muito pequeno. Ele se impressiona por constatar que a cidade cortada pelo rio Danúbio não era azul nem cinzenta como ele imaginava, Budapeste era amarela:

Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. O Danúbio, pensei, era o Danúbio mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela, os telhados, o asfalto, os parques, engraçado isso, uma cidade amarela, eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela (2003, p. 11).

O amarelo, atribuído ao rio que corta toda a cidade de Budapeste, aparece como uma característica positiva por apresentar o Danúbio como um rio de águas diferentes das normais, diferentes, pois o Danúbio não apresenta águas azuis como as que são encontradas na maioria dos outros rios e mares do mundo. Logo, o amarelo

atribuído ao rio e à cidade de Budapeste torna-se também positivo por ser uma evolução do que antes era para ele apenas cinza.

Goethe (2009) na *Doutrina das cores*, afirma que “na luz surge para nós, em primeiro lugar, uma cor que chamamos de amarelo, e uma outra, na escuridão, que designamos azul” (GOETHE, 2009, p. 4). Para o autor o amarelo é uma cor primária que, geralmente, produz uma impressão calorosa e agradável, e o azul por sua vez, mesmo transmitindo uma sensação de pureza, pode ser visto como uma contradição entre o estímulo e o repouso.

Em nossa cultura, o amarelo é considerado a cor da alegria, do calor, do ouro e da tropicalidade. É atribuída a Budapeste logo à primeira vista, sendo transportadas para ela tais características de uma cidade facilmente relacionada com o Rio de Janeiro, cidade natal do protagonista, e com o Brasil.

A cidade é percebida através da identificação de suas cores, ou melhor, da distinção entre elas, e só depois de passado o primeiro momento de descobrimento, em que tudo ainda está um pouco embaçado e cinza, a cidade, vista da janela do avião, passa a brilhar nas retinas de José Costa.

Esta relação do protagonista com as cores demonstra uma tendência que será apresentada durante o percurso da narrativa: a atribuição de semelhanças e a tentativa de pontuar diferenças entre o Rio de Janeiro e Budapeste, seja pela cor das cidades, pela experiência profissional do protagonista ou pelo modo de vida existente nelas, fazendo com que, mesmo através das diferenças, uma cidade pareça ser o reflexo ou o duplo da outra.

Para o protagonista, *Budapeste* significa a cidade das luzes, da cor, do brilho. Nela a realidade é menos dura e muitas vezes se diferencia das descrições feitas do Rio de Janeiro, que apesar de ser mencionado também por suas belezas naturais, reserva para o protagonista uma vida de isolamento e estranhamento da própria família. Entretanto, é a partir das diferenças que o protagonista se lembrará do Rio de Janeiro, através de imagens que ficam em sua memória e que parecem se repetir em Budapeste:

Vinha Kriska toda falante, os passos dos patins retinindo na calçada, os lampejos de letreiros e faróis na cara, mas nem bem nos sentamos à luz chapada da cafeteria do hotel, acendeu um cigarro e emudeceu. Pudera, aquele era um recinto tão vazio e despojado que depois de apontar as paredes lisas, a mesa de vidro, a cadeira de metal, o garçom de branco, a garrafa, o copo, o cinzeiro, o isqueiro, o fogo e o

cigarro de marca Fecske, sendo fecske a andorinha impressa no maço, fiquei sem assunto para puxar. E uma boa meia hora permanecemos assim, olhando as cinzas no cinzeiro, porque eu não tinha como apontar as coisas que me passavam pela cabeça, minha mulher em Londres, as meninas de patins em Ipanema, a risada fina do meu sócio, o olho azul do meu cliente sem pestanas, o homem que escrevia em mulheres, os escritores anônimos em Istambul, as meninas de patins em Ipanema, minha mulher em Londres. Mas duas pessoas não se equilibram muito tempo lado a lado, cada qual com seu silêncio; um dos silêncios acaba sugando o outro, e foi quando me voltei para ela, que de mim não se apercebia. Segui observando seu silêncio, decerto mais profundo que o meu, e de algum modo mais silencioso. E assim permanecemos outra meia hora, ela dentro de si e eu imerso no silêncio dela, tentando ler seus pensamentos depressa, antes que virassem palavras húngaras (2003, p. 61).

Kriska, por sua vez, proporciona ao protagonista algumas lembranças de sua cidade natal, ela faz com que José Costa lembre-se de sua esposa no Rio de Janeiro e dos momentos em que, estando em sua cidade, observa as meninas de patins em Ipanema. Ele sente-se incomodado com o silêncio entre os dois porque Kriska não poderia entender o que ele estava pensando, e ele não conseguiria explicar as imagens recorrentes de sua memória, que vinham à sua cabeça, de certa forma, por serem histórias recentes e inacabadas.

José Costa neste momento é incapaz de construir qualquer sentença no idioma húngaro, ele pensava em português, pensava na tradução daqueles objetos para a sua língua e por isso não conseguia formar frases com aquele idioma, apesar de começar a compreender sua sonoridade.

Pensar em acontecimentos ligados ao Rio de Janeiro desloca o personagem do momento em que ele se encontra, para outro lugar em sua memória que é acionada a partir de elementos externos comuns, existentes tanto em Budapeste como no Rio de Janeiro.

O silêncio que se estabelece, é, sobretudo, para os efeitos de sentido do romance, a marca maior das alteridades em relação na obra, na medida em que o silêncio é a marca do diverso e seu fundamento, nas palavras de Eni Puccinelli Orlandi: “não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa” (ORLANDI, 2007, p. 68).

Desta forma, o silêncio de José Costa ganha sentido tendo em vista que todo dizer tem uma relação com o não dizer e que através do silêncio entre os dois ele consegue entender o que não foi dito, ligando o silêncio a uma noção de incompletude da linguagem. O silêncio torna-se um lugar onde o sentido das coisas

começa a fazer sentido, não se reduzindo apenas à ausência de palavras. Assim, o silêncio torna-se a condição para a produção de sentido e acaba por se caracterizar também como linguagem.

De acordo com Derrida (2008), a linguagem, mesmo sendo subordinada, é ação, movimento, pensamento, inconsciente, experiência e atividade. Tudo pode dar lugar a um tipo de escritura, mesmo que não pertença à ordem da voz, é o caso da coreografia, da fotografia ou ainda das esculturas.

Para o autor “a essência da *phoné* estaria imediatamente próxima daquilo que tem relação com o sentido, daquilo que o produz, que o recebe, que o diz, que o reúne” (DERRIDA, 2008, p. 13). Segundo Aristóteles (citado por Derrida, 2008, p. 13), “os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma e as palavras escritas os símbolos das palavras emitidas pela voz”. Sendo assim, pode-se dizer, à revelia de Derrida, que a voz é o que mais se aproxima de significar alguma coisa, de fazer sentido, configurando a memória como uma produtora de signos.

Segundo Orlandi (2007) “quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o “pensamento”, a introspecção, a contemplação etc.” (ORLANDI, 2007, p. 35). A palavra é o movimento que fazemos em torno do silêncio, é a recusa a ele; é quando identificamos sua presença e tentamos evitá-lo, pois a fala organiza o silêncio e o fixa em uma categoria, demonstrando que há uma relação histórica de progressão do silêncio para a verbalização.

A linguagem é movimento, assim como os gestos e o silêncio também é. A gestualidade está orientada pela fala, quando alguém é pego em silêncio, muda seus gestos para uma expressão que fala. José Costa percebendo-se em silêncio, muda sua expressão e seu olhar e passa agora a observar o silêncio de Kriska por mais um período de tempo. Esta, por sua vez, quando se sente observada, levanta e vai embora em seus patins, deixando um cartão para ser procurada, como se tudo que tivesse para dizer naquele momento já tivesse sido dito, mesmo que em silêncio.

O não dito, segundo Orlandi (2007), não remete exatamente ao silêncio, mas ao que já foi dito. Em *Budapeste*, é a partir do que foi dito, mas também do que não foi dito, que José Costa consegue perceber e contemplar o silêncio de Kriska. Ele se cala por não saber nomear, em húngaro, tudo que povoa seu pensamento, mas para no exato momento em que percebe que o silêncio dela parece ser mais profundo que o seu e que ela talvez também esteja rememorando alguma coisa, assim como ele.

Para Serpa (2009), “é principalmente a história pessoal do indivíduo que determina sua relação com os espaços que compõem o seu cotidiano” (SERPA, 2009, p. 133). O silêncio de Kriska é proveniente do silêncio de José Costa, que cala por não poder apontar seus pensamentos para que ela os nomeie. Nesta situação, ela determina que não se deva falar outro idioma a não ser o seu, o húngaro, e com isso acaba por instaurar o silenciamento do protagonista.

Se o silêncio determina os limites do dizer, a censura estabelecida por Kriska faz com que José Costa não se sinta confiante e acabe por depender dela para aprender o idioma, ela também desperta nele a vontade de permanecer naquela cidade, mesmo lembrando-se sempre do Rio de Janeiro.

O não dito, descrito na obra pelo narrador-protagonista, torna-se um elemento importante, pois é a partir dele que tomamos conhecimento dos seus pensamentos e de como suas lembranças giram em volta de um mesmo lugar, do Rio de Janeiro, do que acontece nele e das pessoas que nele habitam.

Budapeste torna-se, de início, a utopia de uma diferença em relação ao Rio de Janeiro e ao modo de vida praticado pelo narrador. O romance desloca-se facilmente de uma cidade para outra, conseguindo pôr a obra em constante movimento e nos projetando para dentro de duas histórias, que refletem o cotidiano das duas cidades.

Assim, a duplicidade que a narrativa nos oferece: conhecer duas cidades sob a ótica de um personagem, demonstra que na verdade não se trata de duas cidades, mas sim de uma, apenas a cidade do Rio de Janeiro vivida de duas formas diferentes e que, por servir de referência constituinte para o sujeito, absorve em uma mesma configuração o diverso que compõe as cidades do mundo, metonimizadas por Budapeste. Budapeste seria então, o Rio de Janeiro utópico, um Rio de Janeiro futuro sob a ótica do sujeito-narrador sem deixar de ser o Rio de Janeiro de seu passado imediato.

Observamos que o narrador também traça diferenças no que condiz às descrições das duas cidades, pois trata o Rio de Janeiro como um lugar comum, de conhecimento dele e do público leitor, e Budapeste como uma cidade nova para ele e para os leitores que a conhecerão a partir de sua ótica.

Neste sentido, passamos a visualizar as duas cidades a partir das ideias propostas por Canclini (2005), a respeito da diferença entre as cidades-espetáculo e as cidades-paranóicas. De acordo com ele, poderíamos caracterizar Budapeste como uma “cidade-espetáculo” e o Rio de Janeiro como uma “cidade-paranóica”.

Segundo o autor, as cidades espetáculo são também as cidades sexys, globalizadas, núcleos que condensam inovações urbanísticas. São cidades globais, pensadas para serem admiradas e visitadas, pois reúnem um alto número de turistas, de artistas e cientistas, além disso, são focos da hipermodernização, pois revitalizam áreas históricas, assim como se reinventam constantemente.

Em contraposição às cidades-espetáculo encontramos as cidades-paranóicas, que antes eram destinos de turistas e investidores, mas adquiriram através da mídia a imagem de paisagens arruinadas pela violência e pela prostituição. Antes elas brilhavam, hoje transmitem insegurança.

Entretanto, Rio de Janeiro e Budapeste, ambas possuem um duplo, tanto espetáculo quanto paranóia. O Rio é espetáculo porque é o lugar do contemporâneo, onde em princípio o sujeito realizaria sua plenitude de ser e ao mesmo tempo é paranóia, porque é a ruína deste mesmo ser que precisa procurar-se em outra cidade, que, no entanto é a mesma, fora dela.

Portanto, ambas assumem o duplo aspecto de ruína e espetáculo: Budapeste é ruína do Rio, o Rio é ruína do sujeito; Budapeste é espetáculo porque nela está o contemporâneo, e o sujeito pode encontrar-se nela, e o Rio é ainda espetáculo porque é ele que o sujeito carrega e para onde quer utopicamente voltar.

Para Gomes (2008), as cidades são diferenciadas por suas relações específicas com a história cultural e sua leitura se dá por aproximações. Por ter um caráter provisório, a cidade abarca diversas relações sociais e tenta recuperar suas vivências através da memória, reelaborando a perda dos lugares que possuía e impedindo, involuntariamente, a permanência da tradição, fazendo com que as relações sociais e afetivas percam a densidade que poderiam obter, assim como as possibilidades de fixação histórica. Segundo o autor, “decifrar/ ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra” (GOMES, 2008, p. 40).

Assim acontece ao protagonista de *Budapeste*, que tenta sempre construir as imagens da cidade em que se encontra por comparação a outra. O Rio de Janeiro, cidade natal do protagonista e bastante admirada por ele, se faz entender por sua relação dialética com Budapeste, cidade que funciona como duplo para as frustrações deste personagem, além disso, a própria Budapeste encontra-se fragmentada e dividida em duas partes opostas para que seja melhor compreendida e visualizada:

Desisti da excursão, subi ao quarto, me atirei 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. A 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. Se optasse por uma transversal, eu estava a três dedos do centro histórico de Buda, um arruamento irregular dotado de outras setas, e círculos de várias cores, e cruces representando igrejas, e asteriscos remetendo a um índice com explicações em inglês. (...) Então me lembrei do mapa, busquei a seta vermelha do hotel, eu estava a um palmo da outra banda do rio. Pelo montante de setas, cruces, asteriscos, círculos amarelos, triângulos azuis, deduzi que Pest era mais animada que Buda. Ali estavam os principais hotéis e restaurantes, teatros, cinemas, butikues, shopping centers, e numa rua de intenso comércio notei uma série de aviõezinhos verdes que, segundo o índice, correspondiam a companhias aéreas (2003, p. 56- 58).

Buda e Pest eram cidades divididas politicamente até o século XIX, e mesmo com a união das duas, podemos observar resquícios dessa divisão na arquitetura de suas partes. Buda, localizada do lado Oeste, apresenta-se como uma cidade mais voltada para o passado histórico, conserva a arquitetura de seus bairros residenciais, é arborizada e tranquila; Pest, localizada a Leste, é mais animada e instala hotéis, restaurantes, shopping centers, cinemas e lojas conhecidas no mundo inteiro.

É perceptível que no romance uma cidade faça lembrar a outra. Neste caso, a descrição do comércio e do entretenimento de Budapeste nos faz lembrar várias outras cidades, dando a entender que todas as cidades são iguais ou proporcionam os mesmos espaços para seus habitantes, que passam a se sentir familiarizados e inseridos dentro do cotidiano de qualquer outra cidade em que estejam.

Pest é a parte da cidade que estimula a curiosidade do protagonista pela quantidade de setas e de marcações coloridas no mapa. Além disso, José Costa sabe que nesses pontos, encontrará lugares iguais aos que costuma frequentar no Rio de Janeiro, lugares que lhe são familiares, que lembram a agitação da sua cidade, que ele já conhece tão bem sem precisar usar o mapa.

Ao conseguir se localizar em Budapeste e ao encontrar lugares conhecidos, José Costa sente-se mais confiante e menos deslocado. A semelhança que uma cidade tem com a outra lhe proporciona tranquilidade. Suas escolhas partem das experiências de cidade que já possuía em sua mente. A identificação de Pest como a parte da cidade mais animada, surge da experiência ou da semelhança com a sua cidade natal, dos hábitos que mantinha por lá ou ainda de um possível desejo de mudança na sua rotina, buscando talvez o oposto do que faria normalmente.

Essas imagens de duplicação ou de reflexo do Rio de Janeiro na cidade de Budapeste acabam por dominar grande parte da narrativa. Entretanto, podemos verificar nas descrições da cidade de Budapeste, fragmentos em que seu cotidiano é narrado de forma a pontuar a diferença entre as duas cidades. Essa diferença não deixa de ter como base a experiência do protagonista no Rio de Janeiro:

Passava o dia dentro do quarto, a olhar o relógio de cabeceira e não ver a hora de seguir para a casa dela, até que ela me consentiu encontrá-la à saída do trabalho. Ela trazia a mochila às costas, e se me desse os patins atados para pendurar no pescoço, era sinal de que flunaríamos pelas ruas de Pest e margearíamos o Danúbio a caminho de sua casa. Já no dia seguinte ela saía patinando em disparada, e não me incomodava correr três quilômetros para alcançá-la na escola de Pisti. Então, se dia par nos sentávamos num dia ímpar tomávamos o metrô para buscar Pisti e jantar em casa (2003, p. 65).

Neste caso, a diferença entre Budapeste e Rio de Janeiro encontra-se no cotidiano que o protagonista constrói nas duas cidades. Estando longe da agitação do Rio de Janeiro, da monotonia de seu trabalho na agência e da relação distante com sua família, José Costa passa os dias de uma forma diferente da que talvez passasse se estivesse em sua casa, de férias ou em algum outro lugar com sua esposa.

Inicialmente, ele passa os dias no hotel, esperando a hora exata de encontrar Kriska e retomar as suas aulas de húngaro, estreitando a cada dia a sua relação com ela. Em outro momento, ele consegue se estabelecer na cidade e passa a fazer o seu próprio itinerário.

Kriska, por ter um modo de viver e pensar bem diferente do que ele está acostumado, acaba tornando a vida de José Costa o oposto da que ele vivia no Rio de Janeiro, pois para Kriska não existe monotonia, ela representa o novo. Não costumavam repetir as mesmas atividades todos os dias, pois ela sempre procurava algo diferente para fazer.

Kriska não mantinha uma rotina e por isso José Costa passa a viver de forma diferente da que vivia no Rio de Janeiro, aonde trabalhava o dia inteiro em sua agência, às vezes parando para uma água de coco na praia e encontrando sempre a mulher em casa no fim da noite, sempre cansada e esperando para esquentar a sua sopa no microondas.

A partir dos limites entre Rio de Janeiro/Budapeste, passamos a observar algumas duplicações inseridas na obra através de semelhanças existentes entre as duas cidades. Budapeste configura-se como outra face ou um duplo do Rio de Janeiro, uma cidade dentro de outra, refletindo a vontade do personagem de ter uma

outra vida em outra cidade, mas que para ele, essa outra cidade, tem que possuir as mesmas características que o Rio de Janeiro possui:

Desci à avenida Atlântica, chuviscava, a praia estava deserta, as águas escuras e crespas. Busquei abrigo num quiosque, e me perguntei se algum dia saberia viver longe do mar, em cidade que não terminasse assim num acidente, mas agonizando para todos os lados. Depois de um tempo fitando a arrebentação das ondas e a linha da água a progredir na areia, senti o corpo descair de leve para a frente; era como se em vez de subir a maré, o continente adernasse. Enfiei-me no bairro, entrei às pressas numa farmácia e cumprimentei a balconista, mas fui-me embora sem saber por que tinha entrado. Pedi um chope no bar da esquina, vi uma agência de viagens logo em frente, larguei o chope, cruzei a rua e comprei duas passagens para Budapeste (2003, p. 41).

José Costa exalta o Rio de Janeiro, mas contraditoriamente, busca viver outras experiências, conhecer outros lugares, neste caso, sair de sua cidade e conhecer outros territórios, especificamente a cidade de Budapeste, que lhe despertou tanto fascínio e curiosidade. As duas cidades caracterizam-se por serem banhadas por águas doces e salgadas, respectivamente. Essa característica, entre outras, as aproxima e chama a atenção do protagonista.

A água, elemento vital, aparece na narrativa sob diversas cores, completando as imagens e leituras que faremos das situações enunciadas e marcando a relação de cumplicidade entre o espaço e o protagonista. No Rio de Janeiro são descritas mais constantemente as praias de Ipanema e Copacabana, que vez por outra mudam de cor: ora são verdes, ora azuis; ora são claras e ora escuras. Em Budapeste as águas aparecem nas descrições do Rio Danúbio, que o protagonista pensava inicialmente se tratar de águas azuis como as do mar, ou ainda cinza, mas que passam a ser identificadas como amarelas, assim como toda a cidade.

De acordo com o dicionário dos símbolos de Chevalier (2009) as águas do mar e do rio possuem significados bem semelhantes. O mar é identificado como um símbolo de dinâmica de vida, pois tudo sai do mar e inevitavelmente volta para ele. É um lugar de nascimento e morte, simbolizando também um estado transitório, significando dúvida, incerteza ou indecisão.

Segundo o dicionário, o rio pode significar o fim de tudo, a morte ou ainda o fluir das águas, podendo ser interpretado como lugar de fertilidade e fecundação. Ele remete sempre à corrente da vida, ao curso das águas. É interessante perceber que a

corrida das águas do rio é sempre em direção ao oceano e que em outras interpretações o rio também ganha o significado de travessia.

Em Budapeste, o Rio Danúbio corta a cidade em duas partes, banhando suas duas margens - Buda e Pest- e nos faz lembrar o Rio de Janeiro, por este ser banhado pelas águas do oceano. Identificamos uma metáforização implícita no próprio nome rio, pois ele indica a presença do Rio de Janeiro banhando a cidade de Budapeste através do rio Danúbio e também do rio Danúbio sempre indo ao encontro do oceano, ou seja, o mar que banha o Rio de Janeiro.

Portanto, o elemento água, seja ela doce ou salgada, em Budapeste ou no Rio de Janeiro, em geral, quando são descritas em sua cor mais escura, sempre enuncia uma mudança dentro do enredo da narrativa. A tonalidade escura anuncia o deslocamento do protagonista de uma cidade para outra, um anúncio de mau presságio, pois, na maioria das vezes, o protagonista decide se deslocar do Rio de Janeiro para Budapeste, ou vice-versa, principalmente quando a sua situação em alguma dessas cidades não está agradável:

E às vezes me debruçava no parapeito da ponte para olhar o Danúbio, negro, silencioso. Eu tinha alinhavado na cabeça um texto sincero em meus sentimentos por ela, além de rápida explicação para a minha partida (2003, p. 70- 73).

José Costa terá que sair de Budapeste e voltar ao Brasil. Percebemos que a descrição do Rio Danúbio agora é de um rio de águas negras, de tonalidade escura, como se significasse a tristeza ou o luto - que em nossa cultura é simbolizada pela cor preta. Esta interferência da cor da água configura e reafirma a fuga do protagonista e o seu refúgio em uma das cidades, em que uma é o reflexo da outra. Esta impressão de reflexo é que nos garante ver uma cidade através da outra.

Budapeste inicialmente funciona como a possibilidade de vida nova para o protagonista, onde ele tentará esquecer a vida que já não lhe fazia mais sentido no Rio de Janeiro. Entretanto, ele continuará a fazer em Budapeste as mesmas atividades que fazia no Rio de Janeiro: começa a trabalhar novamente como escritor anônimo, tendo que esconder também de sua nova esposa a sua verdadeira ocupação.

O estilo de vida que o protagonista tem em Budapeste se assemelha ao que levava no Brasil, a mesma profissão e a mesma estrutura familiar. Estas atribuições irão se diferenciar a partir do momento em que ele sente prazer em fazer e ter essas mesmas atribuições em Budapeste, diferente do que ele sentia no Rio de Janeiro.

Budapeste, assim como o Rio de Janeiro, é apresentada como uma cidade ativa, cheia de cores, brilho e financeiramente bem estruturada. As duas cidades são apresentadas a partir de suas belezas, desconsiderando as paisagens menos favorecidas.

No Rio de Janeiro, os lugares menos favorecidos serão mencionados poucas vezes, apenas através do recurso da memória do protagonista quando este se lembra de algum momento de sua vida nesta cidade ou, quando em determinado momento, são descritas as favelas e os botecos que fazem parte do imaginário do livro autobiográfico que ele escreve para Kaspar Krabbe (no livro, o alemão ao chegar ao Brasil passa a frequentar tais lugares e só assim se familiariza com o país do futebol).

A grafia e a sonoridade existente no nome do personagem Kaspar Krabbe é percebida também na maioria dos nomes de outros personagens, especificamente os estrangeiros. É também com a letra K que estão grafados os nomes da maioria dos lugares relacionados ao universo da cidade de Budapeste.

Percebemos a constante presença da letra K em algumas passagens, como por exemplo, nos nomes: Kocsis Ferenc (poeta e interprete da língua húngara), Hidegkuti Istvan (escritor), Puskás Sándor (escrivão do Clube das Belas Letras), Bozsik (o nome de uma avenida), Buzanszky Zoltan (Professor), Zakariás (nome de um hotel) e além destes, a grafia do nome Kriska, esposa de José Costa em Budapeste.

Assim como Kafka já havia utilizado a letra K para nomear um de seus personagens “Josef K.” em *O Processo*: “Alguém devia ter caluniado Josef K., visto que uma manhã o prenderam, embora ele não tivesse feito qualquer mal.” (KAFKA, 2006, p. 9), em *Budapeste* o personagem Kocsis Ferenc utiliza K. para autografar seus livros de poemas: “É para Zsoze Kósta, falei, não me digas que esquecestes o nome deste teu serviçal. Para Zsoze Kósta, cordialmente, K., foi sua dedicatória” (2003, p. 139).

Ricoeur (1995), analisando a letra K em Kafka, afirma que esta letra instaura e acaba por “alargar a noção de ação limitada ou representada” ocasionado uma mudança no “princípio formal de composição” do romance moderno (RICOEUR, 1995, p. 20); em *Budapeste* a letra K, insere-se como a marca do estrangeiro dentro da narrativa, delimitando assim as nacionalidades existentes nela, largando assim a noção do leitor de estrangeiro, fazendo com ele distinga as localidades inseridas na obra.

É importante perceber que por trás desses nomes e fonemas marcantes, existe também um real significado. Eles foram distribuídos e misturados entre si, e são, em sua maioria, nomes dos jogadores de futebol da seleção húngara de 1954. Esta seleção ficou famosa, entre outras coisas, por alterar o paradigma tático do futebol da época. Fernando de Barros e Silva (2004), analisando o enredo de *Budapeste*, afirma a relevância que esses nomes adquirem na obra:

Talvez pouca gente tenha notado que todos esses jogadores estão disfarçados em *Budapeste*. (...). A brincadeira aparentemente gratuita, se integra à engenharia do romance, todo ele construído como um jogo de espelhos em torno de identidades fugidias e cambiáveis (SILVA, 2004, p. 108).

Neste jogo que a memória faz com o significado, os nomes são utilizados para dar vida aos lugares e aos personagens do romance, mais especificamente os húngaros. Já no Rio de Janeiro, o espaço urbano utilizado e nomeado segue fazendo um sentido maior dentro da narrativa, pois seus nomes conservam-se os mesmos que os reais e conhecidos habitualmente. Segundo Gomes (2008), “é, portanto, a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite” (GOMES, 2008, p. 46).

As imagens do Rio de Janeiro que ficam circulando na memória do protagonista de forma repetitiva fazem de Budapeste uma espécie de reflexo do Rio de Janeiro, aonde as experiências que José Costa tem agora são facilmente percebidas como uma evocação daquilo que ele já viveu na sua cidade natal.

Neste sentido, Budapeste torna-se única e ao mesmo tempo igual a todas as outras cidades por apresentar elementos constitutivos de sua paisagem urbana iguais em diversas cidades do mundo. Estava na memória do protagonista, o nome de um hotel que é comum na maioria das cidades:

Arrisquei enfim, Hotel Plaza, foi o que me ocorreu, porque em qualquer cidade do mundo existe um hotel com esse nome. Iô iô, o motorista disse, e me guiou por uns subúrbios embaçados, seus postes esparsos com lâmpadas a vapor de mercúrio. Eu estava bastante cansado, meus olhos ardiam, cochilei, e de repente trafegávamos numa cidade tão iluminada que dela não se enxergavam as fachadas, as esquinas, os espaços, mas somente as luzes. Um desses letreiros era do Hotel Plaza, que como a maioria dos hotéis Plaza não ficava em praça alguma, mas numa ladeira (2003, p. 47).

A memória proporciona ao protagonista, lembranças de lugares que ele já conhecia, fazendo com ele possa agora apoiar-se nelas para comparar as imagens que estava acabando de conhecer.

Esta descrição da chegada do protagonista a Budapeste se assemelha as descrições de quando ele se encontra no Rio de Janeiro, quando é mencionado o cansaço que vinha sentindo para fazer qualquer coisa enquanto estava em sua cidade natal:

Tinha me comprometido a por em livro as aventuras cariocas de um executivo alemão, (...). Mas eu estava com preguiça, vim pela praia devagar, (...), parei para tomar um coco, quase dormi em cima do balcão (2003, p. 26).

As luzes ofuscantes dos letreiros de Budapeste, que são descritas logo na chegada do personagem, nos faz recordar também as luzes do Rio de Janeiro e de outras tantas metrópoles.

Para Furtado (2002) no dia a dia as cidades correspondem a muitas outras cidades, que se renovam e se reconstroem a partir da intervenção da sociedade no espaço urbano. Segundo ela, existe sempre um olhar em trânsito que atravessa o cotidiano das cidades, transformando o espaço em uma medida de velocidade. Neste sentido a vida das pessoas se modifica em constante velocidade ao mesmo tempo em que a cidade se deixa reproduzir, sempre em movimento, sempre em mutação.

O homem da cidade contemporânea vive na impossibilidade de encontrar um lugar, porém não convive sem ele, concordando assim com as ideias de Maingueneau (2006), sobre a paratopia, que ele afirma envolver “no mínimo o pertencimento e o não-pertencimento”, afirmando que “meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar” (MAINGUENEAU, 2006, p. 109- 110).

Desta forma, o espaço urbano retratado em *Budapeste* configura-se como fragmentado por condizer com o estilo de narrativa proposto, que ora está sendo narrado de uma cidade, ora de outra. Por isso, ora o narrador nos leva a apreciar o calçadão do Rio de Janeiro, ora o Rio Danúbio em Budapeste, nos fazendo perceber que Budapeste é um simulacro do Rio de Janeiro, um signo que finge ser outro signo, nas palavras de Baudrillard, (citado por Connor, 1993, p. 52): “o signo não tem relação com nenhuma realidade: ele é o seu próprio simulacro puro”.

Baudrillard (citado por Connor, 1993, p. 52) afirmava ainda que “toda a vida contemporânea foi desmontada e reproduzida num escrupuloso fac-símile” e por isso

defendia a não exigência de uma ligação significativa dos signos com o mundo que este deveria representar. Neste sentido, as imagens da cidade criadas pelo protagonista não precisam necessariamente ser fundamentadas em uma realidade experienciada, a Budapeste de José Costa pode ser um Rio de Janeiro diferente do que ele conhece, ou um espaço no qual ele ainda não viveu.

Os espaços tornam-se portanto, fundamentais para a construção da realidade da cidade na obra e para a observação da apreensão de novas experiências. Assim, no espaço urbano, o processo de inserção e experimento do novo ganha evidência através da convivência com as diversas formas de cultura, que acabam por modificar as relações sociais e os costumes.

O espaço urbano descrito no enredo de *Budapeste* é composto, em sua maioria, de lugares públicos, como a descrição das praias do Rio de Janeiro e sua orla marítima, as calçadas e os bares, dentre outros. Também verificamos o espaço público nas descrições dos lugares da cidade de Budapeste: as pontes próximas ao Rio Danúbio, o próprio rio ou ainda a arquitetura que envolve a parte histórica da cidade. Esses espaços, nomeados de lugares públicos, são vistos não só como lugares de encontro, mas também como lugares de passagem inseridos na cidade e que mantêm uma relação estreita com o cotidiano dos sujeitos.

Segundo Baumam (2009), um espaço é público à medida que permite o acesso de homens e mulheres sem a necessidade de uma seleção prévia, nem registro de entrada e saída. O Rio de Janeiro com suas praias e seu calçadão, entre outros espaços, apresenta-se na obra como um lugar de passagem e de convivência que deixa marcas profundas no protagonista, fazendo com que ele sempre relembre sua cidade, aonde quer que esteja, a ponto de declarar, contraditoriamente, que talvez não conseguisse viver em um lugar que não possuísse a mesma característica que o Rio de Janeiro possui.

A narrativa nos proporciona um enredo que narra ações tipicamente urbanas: o ir e vir em cidades de países diferentes, o caminhar entre o turbilhão de pessoas no calçadão e nas avenidas, a arquitetura dos prédios, o cotidiano das pessoas e suas relações interpessoais, além do próprio ofício do protagonista, que escreve, sem reivindicar a autoria dos textos, para aqueles que não conseguem fazê-lo bem ou para os que não têm tempo em meio a suas atividades cotidianas.

A profissão do protagonista se impõe nas duas cidades de duas formas: no Brasil, ele escreve utilizando a sua língua materna e em Budapeste ele passa a

escrever em uma língua que aprendeu recentemente, porém, em ambos os casos, ele escreve com a língua do outro.

Assim como a modernização do espaço urbano fez surgir o *flâneur* e exigiu a criação de novas profissões como a do cronista, por exemplo, a atividade do *ghost-writer* se configura como mais uma possibilidade profissional na pós-modernidade. Escrever para o outro, usando a língua do outro, a maneira como o outro escreveria ou como gostaria de escrever.

Penna (2001), afirma que ninguém possui a própria língua, todos nós nos apropriamos dela. Esta apropriação não é advinda apenas de um processo de colonização, ela é válida para todos, pois segundo ele “não há natureza lingüística nacional ou cultural” (PENNA, 2001, p. 343). O que acontece portanto, é uma apropriação generalizada, levando a crer que existe apenas uma língua, a do outro, e é ela a que adotamos para nós.

O autor afirma ainda que não se pode escolher uma língua. Mesmo aquele que adota uma segunda nacionalidade aponta apenas para uma segunda cidadania e não para a escolha da língua, para ele: “definitivamente, uma língua não se escolhe, mesmo quando parecemos decidir dela. Somos escolhidos pela língua, como não se escolhe um destino” (PENNA, 2001, p. 336).

A partir dessa relação com a linguagem, percebemos a fragmentação do eu narrador. Ele multiplica a sua identidade transformando-a em várias outras, multiplicando também as suas experiências e seu modo de vida: no Rio de Janeiro, José Costa vive sua vida real; em Budapeste, tem uma outra vida - mesmo que esta se assemelhe à primeira - e a partir dos textos e livros que ele escreve anonimamente, cria e se apropria da vida de outros “eus”, à medida que passa a ter e construir esses outros modos de vida.

As diversas identidades adquiridas por José Costa acabam se assemelhando umas as outras, como é o caso do José Costa brasileiro e do Zsoze Kósta húngaro, que compartilham a mesma aflição na profissão de *Ghost-writer*. O fato de José Costa escrever para outras pessoas faz com que ele crie cópias de si mesmo e a partir do momento em que uma dessas cópias ganha vida acontece a negação desse eu anteriormente criado. Durante (2007) afirma que “O “eu” se projeta nesses seus outros mascarado e protegido por uma forma de couraça-clichê (a cópia)” (DURANTE, 2007, p. 17), permitindo apenas um único meio para se ter acesso ao auto-desmascaramento: o deslocar-se para o outro.

Budapeste torna-se então, uma narrativa dos duplos, que enfatiza o reflexo da cidade do Rio de Janeiro e o seu desdobramento em uma outra cidade. O itinerário escolhido pelo protagonista nos proporciona conhecer as suas várias identidades, que vão surgindo e se adaptando as diversas situações e aos diversos ambientes em que está inserido, nos mostrando que o cotidiano na cidade proporciona uma constante luta entre a permanência e a mutação. Os diferentes ritmos convivem lado a lado, tendo em vista que valorizamos o presente e tentamos sempre reformular o passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma análise que seja possível a comparação das obras escritas por Chico Buarque, perceberemos como ponto comum uma problemática que recai na questão do sujeito. Os personagens buarqueanos estão sempre inseridos em uma dualidade, em que ora almejam encontrar uma identidade, ora esconder-se dela, como se identificar, encontrar ou ser encontrado por uma identidade estivesse sempre em primeiro plano. *Estorvo* difere na medida em que o personagem não coloca como problema a identificação, o que transforma este romance num caso especial dentro das narrativas buarqueanas. É como se o autor iniciasse uma ruptura com os modelos de construção identitária da narrativa pós-moderna, mas que nos romances seguintes recusa e volta a estas mesmas construções.

O sujeito pode passar a ser visto também como um não-sujeito, alguém que excede as normas sociais não se encaixando aos padrões estabelecidos e tornando-se um peso para máquina produtora de identidades, tendo em vista que esse sujeito não procura identificar-se com nada ou ninguém à sua volta tornando-se impossível sua determinação ou caracterização.

As teorias da pós-modernidade bastante acostumadas a defender a ideia de sujeito fragmentado e identificável, eliminaram de seu plano de conteúdo a abordagem dos modos de subjetividade, dando a ideia de que todas as identidades são móveis e descartáveis. Neste sentido, o pensamento de Deleuze e Guatarri demonstra como os próprios critérios de sustentação de tais identidades é que são problemáticas. Substituir o sujeito fixado por um sujeito móvel não modifica a base da identificação, são os próprios conceitos de identidade e de sujeito que não servem para dar conta de processos de subjetividade rizomáticas, que não se pacificam nem no indivíduo, nem na nação, nem na etnia, nem na classe, bases dos processos identitários e de formação dos sujeitos na teoria pós-moderna.

Em *Benjamim* encontramos um sujeito desorientado, vivendo numa névoa de mundo real, num jogo de espelhos e máscaras. Contrastando diversos efeitos de luz, este sujeito vive dos restos de uma imagem construída no passado e a ela tenta retornar para identificar-se.

A fragmentação do sujeito, como afirmam as diversas teorias exemplificadas, nos leva a pensar na pós-modernidade como realmente efetiva e em cujo tempo vivemos. O discurso pós-moderno parte de um conceito de sujeito transformado em

produto e as identidades em itens de opção de consumo, fazendo com que ele se identifique mais rapidamente com identidades passageiras das quais se serve apenas oportunisticamente. A fratura identitária, para o discurso pós-moderno, é uma categoria preocupante, e ela tem progredido em nossa sociedade através da aceitação do sujeito em relação à sua condição de indivíduo fragmentado sem utilizar o recurso da reflexão.

Com a infinidade de recursos pós-modernos para o preenchimento do vazio que a falta de identidade nos traz, temos a memória como um recurso bastante utilizado e importantíssimo. Os sujeitos antes esquecidos e desprovidos de referências podem utilizar a memória a qualquer momento para dar sentido à sua vida, como se a própria memória não estivesse inserida nos processos de fragmentação social. A sociedade e suas referências ao seu passado histórico, suas lutas pelo poder e pela hegemonia, marcam e acompanham a vida dos sujeitos, que encontram nela um referencial.

Assim, o personagem Benjamim consegue se encontrar utilizando o viés da memória, por cuja via ele se reencontra com os dias de glória de seu passado, mas esta memória é problemática, para não dizermos fantasmática. Mais do que memória, ele parece acionar o fantasma de um passado do qual não se quer livrar, embora os diversos sinais de Ariela e Aliandro o obriguem a entrar num presente, que o levará à morte, não obstante sua recusa, inconsciente, em se deter nas evidências do agora.

Por fim, *Budapeste* representa cabalmente os impasses do sujeito pós-moderno, duplamente agenciado pela língua e nacionalidade. José Costa é o homem do cruzamento entre formas velhas, identitárias e individualizantes, e formas novas, estrangeiras e rizomáticas. Ele empreende uma busca de lidar com relações interculturais que podem ser consideradas como prototípicas das demandas dos sujeitos sob o pós-modernismo.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A Arte de Inventar o Passado*. São Paulo: EDUSC, 2007.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de Um Sargento de Milícias*. São Paulo: Ática, 1991.
- ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Organização: Stella Bresciani e Márcia Naxara. 2. ed. São Paulo: UNICAMP, 2004, p. 15- 36.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1998.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Publifolha, 1997.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BACCHINI, Luca. O Ginógrafo de Francesco. In: *Palavra Prima: As faces de Chico Buarque*. Organização: Ana Mery Sehbe de Carli e Flávia Brocchetto Ramos. Caxias do Sul: Educs, 2006, p. 21-47.
- BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Saraiva, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e Medo Na Cidade*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedito Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOUÇAS, Edmundo. Mascaramentos da cidade: poses da modernização. In: *O imaginário da Cidade*. Organização: Rogério Lima e Ronaldo Costa Fernandes. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, 2000, p. 137-159.
- BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. Companhia das Letras, 2009.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis. In: *Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano*. Organização: Mônica Allende Serra. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 185-198.

CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 333-337.

CALVINO, Italo. *As cidades Invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de, *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar e cozinhar*. Organização: Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Marcelo. Folha de São Paulo em 20/12/1995. Disponível em: WWW.chicobuarque.com. Acesso em: 23/12/2010.

COUTO, José Geraldo. Folha de São Paulo em 02/12/1995. Disponível em WWW.chicobuarque.com. Acesso em: 23/12/2010.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução as teorias do contemporâneo*. 2. ed. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O ANTI-ÉDIPO – Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução: Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DURANTE, Daniel Castillo. Alteridade E Reflexão Intercultural: seus objetivos no quadro das práticas artísticas em geral e da fala literária em particular. In: *SocioPoética* Ano 1. Campina Grande: EDUEP, n. 1, 2007, p. 15- 25.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Tradução: Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Budapeste: as fraturas identitárias da ficção. In: *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Organização: Rinaldo de Fernandes. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 387-408.

FONSECA, Rubem. *Romance Negro e Outras Histórias*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FURTADO, Beatriz. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

GERMANO, Idilva Maria Pires. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. In: *Estudos e Pesquisas em Psicologia*. UERJ, RJ, Ano 9, n. 2, p. 425-446, 2º semestre de 2009. Disponível em: [HTTP://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a11.pdf](http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a11.pdf).

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *A Doutrina das Cores*. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 3. ed. Rio de Janeiro: DP& A, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JAMESON, Fredric. Espaço e Imagem. *Teorias do pós-modernismo e outros ensaios*. 4. ed. Organização e Tradução: Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo, a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JAMESON, Fredric. *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Organização: E. Ann Kaplan; Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: L & PM editores, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. A Análise Sociológica da Literatura. In: *Teoria da Literatura em Suas Fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. São Paulo: Editora Da UNICAMP, 1995.

PAES, José Paulo. Folha de São Paulo em 31/12/1995. Disponível em WWW.chicobuarque.com. Acesso em: 23/12/2010.

PEREIRA, Rogério. Movimento no vasto campo das dúvidas. In: *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Organização: Rinaldo de Fernandes. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 111-116.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Apresentação de Leite Derramado*. Disponível em WWW.chicobuarque.com. Acesso em: 04/02/2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: *Revista Brasileira de História. Cidades*. São Paulo, ANPUH, vol. 27, n. 53, 2007, p. 11-23.

PENNA, João Camillo. A língua do Outro: o testemunho de Jacques Derrida. In: *Mimesis e Expressão*. Organização: Rodrigo Duarte e Virginia Figueiredo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 3337- 349.

PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: FAPESP, 1998.

REBELLO, Ilma. *O Eu estilhaçado e o Nós interditado: A crise das identidades em Estorvo, Benjamim e Budapeste, de Chico Buarque*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal Fluminense, em 2006.

REBELO, Marques. *Melhores crônicas de Marques Rebelo*. Organização: Renato Cordeiro Gomes. São Paulo: Global editorial, 2004.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história o esquecimento*. Tradução: Alain François, São Paulo: UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

RIO, João do. *A Alma encantadora das Ruas*. Organização: Raul Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Brincalhão Mas Não Ingênuo* in: Folha de São Paulo, 2009, Disponível em www.chicobuarque.com. Acesso em 04/02/2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes. Organização: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: UNICAMP, 2003.

SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Fernando de Barros e. *Folha explica Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SOUZA, Ruth Fernandes de. *O Sujeito da Ficção ou a Ficção do Sujeito? Fraturas e Fronteiras Reveladas por um Ghost Writer em Budapeste: Romance de Chico Buarque*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual da Paraíba, em 2008.

TRONCA, Italo. Foucault, A Doença e a Linguagem delirante da Memória. In: Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível. Organização: Stella Bresciani e Márcia Naxara. 2. ed. São Paulo: UNICAMP, 2004, p. 127 – 146.

VIEIRA, Elisa Amorim. Cafés, bondes e carnavais. In: *Revista Aletria*. Vol. 15 Poéticas do Espaço. Jan/Jun 2007, p. 75 - 81. Disponível em [HTTP://www.letras.ufmg.br/poslit/o8_publicações_pgs/publicacao002114.html](http://www.letras.ufmg.br/poslit/o8_publicações_pgs/publicacao002114.html). Acesso em: 27/12/2010.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.