

DANIELA OSÓRIO PALIN DE MORAES

**FICÇÃO BRASILEIRA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA: A IMAGEM DA
IDENTIDADE DA PERSONAGEM**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

SÃO PAULO

2005

DANIELA OSÓRIO PALIN DE MORAES

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria José Gordo Palo.

São Paulo

2005

Para Edu e André

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Agradeço à Prof^a Dr^a Maria José Gordo Palo, orientadora e amiga, pela confiança, orientação e cumplicidade demonstradas durante todo o processo de elaboração desta pesquisa.

À Prof^a Dr^a Aparecida do Carmo Frigeri Berchior, professora e amiga, pela sugestão de visualizar Chico Buarque “com olhos livres”.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior, pela atenção, dedicação e sugestão do objeto da pesquisa e fontes bibliográficas.

Ao Prof. Dr. Sidney Barbosa e à Prof^a Dr^a Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, pela atenção dada e pelas sugestões bibliográficas.

Ao Prof. Dr. Fernando Segolin, Prof. Dr. Gerson Tenório dos Santos e Prof^a Dr^a Olga de Sá, componentes da banca, pelas contribuições no Exame de Qualificação e pela participação na banca de defesa.

À Ana Albertina, secretária da Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, pela paciência, orientação e amizade.

A todos os meus colegas e familiares que, direta ou indiretamente, compartilharam deste percurso e da realização deste sonho.

MUITO OBRIGADA

Presidente e orientador:.....
.....
.....
.....

RESUMO

Esta dissertação tem o objetivo de revelar o processo e os procedimentos construtivos da identidade da personagem pelo narrador, na ficção contemporânea brasileira do escritor Chico Buarque de Hollanda. Alguns aspectos temáticos fundamentais foram tratados, tanto pelo método histórico como pelo descritivo, o dialógico bakhtiniano, de modo a resgatar o perfil do narrador pós-moderno em confronto com o narrador clássico, sobretudo transferido à personagem. No primeiro capítulo, o diálogo Walter Benjamim e Silviano Santiago é nosso suporte teórico para estabelecer os contrapontos entre as personagens principais e secundárias no plano da interação das vozes, no discurso romanesco, no *corpus* de análise *BENJAMIM* (1995) e *BUDAPESTE* (2003). No segundo capítulo, a análise da construção da identidade é prioritária, marcando a dissolução da estrutura da prosa, pela postura de questionamento do espaço, na tentativa de inscrevê-la na modernidade, dando-lhe um novo tempo e forma, através da personagem. No terceiro capítulo, é enfocada e exemplificada a experiência do narrador, pela crise da identidade e fragmentação da personagem em simulacros representacionais. Encontram-se, nas relações aleatórias do projeto estético, duas identidades manifestas na prosa buarqueana: a do romance contemporâneo e a da personagem ficcional, por meio da experiência interativa da leitura entre narrador, personagem e leitor.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; discurso interativo; ficção contemporânea; experiência corporal da leitura.

ABSTRACT

This dissertation paper aims at unfolding the process as well as the proceedings which underlies the construction of character identity by the narrator which is found in the contemporary fiction written by Chico Buarque de Holanda, a Brazilian writer. Some vital thematic issues were focused both in the light of the historic and descriptive methods, Bakhtin`s dialogism so as to rescue the features of post modern narrator in confront with the classical narrator, mainly the role which is transferred to the character. In the first chapter, the dialogue between Walter Benjamim and Silviano Santiago is used as our theoretical underpinnings to establish the counterpoints between the character on the leading role and in the secondary one, within the plan of different voices interaction, in the romance discourse, in the *BENJAMIM* (1995) and *BUDAPESTE* (2003) analyses corpus. In the second chapter I focus on the analyses of identity construction, which marks the dissolution of prose structure, owing to the position of questioning space, on an attempt to inscribe it into modernity by providing it with a new time and shape, through the character. In the third chapter the experience of the narrator is focused and exemplified through identity crises and character`s fragmentation in a representational simulacrum. Two identities manifested in buarqueana prose are found within the random relations of the esthetic plan: that of the contemporary novel and that of the fictional character, through the interactive experience of reading between narrator, character and reader.

KEY-WORDS: identity; interactive discourse; contemporary fiction; corporal experience of reading.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I	
1. A historicidade do narrador: o contar na concepção moderna do narrar.....	20
1.1. O narrador moderno na concepção de Walter Benjamin.....	22
1.2. O olhar enigmático do narrador contemporâneo na concepção de Silviano Santiago.....	26
1.3. O narrador na prosa ficcional de Chico Buarque de Hollanda..	29
1.4. O narrador oculto e interativo.....	34
1.5. A interatividade dos relatos: narrador e personagem.....	40
CAPÍTULO II	
2. A intersecção de vozes: procedimentos construtivos da personagem e identidade.....	47
2.1. Duas trajetórias paralelas: o romance e a personagem.....	49
2.2. Arquitetura da personagem na ficção moderna.....	52
2.3. A dialogia das vozes no discurso polifônico.....	60
2.4. A configuração espaço-temporal.....	68
CAPÍTULO III	
3. Simulacro e identidade no romance contemporâneo.....	77
3.1. Identidade e Identidades.....	80
3.2. Discursos e personagens : imagens.....	81
3.3. Identidades em permanente reconstrução.....	84

3.4. A conquista pela identidade: narrador, personagem, leitor.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	97
APÊNDICE.....	102

Quando mergulhamos em nós mesmos, não descobrimos uma personalidade autônoma, desvinculada de momentos sociais, mas sim as marcas de sofrimento do mundo alienado.

Theodor W. Adorno

INTRODUÇÃO

Definir, no século XXI, Chico Buarque de Hollanda como cantor e compositor é algo insuficiente perante a vasta produção artística apresentada por este artista que já utilizou, em um determinado momento histórico-político de nosso país, os pseudônimos Julinho da Adelaide e Leonel de Paiva para driblar a censura brasileira.

Sua vasta obra inclui inúmeros álbuns com canções, peças de dramaturgia, tais como *RODA-VIVA* (1968), *CALABAR*, *O ELOGIO DA TRAIÇÃO* (1973), em parceria com Ruy Guerra, *GOTA D'ÁGUA* (1975), em parceria com Paulo Pontes, *ÓPERA DO MALANDRO* (1978), a novela, *FAZENDA MODELO* (1974), um conto infantil, *CHAPEUZINHO AMARELO* (1979), um conto, *ULISSES* (1966) publicado no Songbook *A BANDA*, e sua produção ficcional romanesca, composta por três romances: *ESTORVO* (1991), *BENJAMIM* (1995) e *BUDAPESTE* (2003). Válido lembrar que seus dois primeiros romances já mereceram uma versão cinematográfica e o terceiro será adaptado em breve, para o cinema.

Adélia Bezerra de MENESES (1980), exímia estudiosa da obra de Chico Buarque, salienta:

... toda sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo, ficcionista e escritor de literatura infantil se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo do

poeta.¹ Ainda segundo Adélia, o estudo da obra de Chico revela uma paixão pela palavra, que ele trata quase sensorialmente; pela palavra que, nele, é instrumento de magia. Pois Chico é um alquimista verbal.² Chico Buarque é um artesão da linguagem. As palavras, com ele, adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico. Algo de mágico.³

A obra musical de Chico Buarque, mais explorada em estudos acadêmicos, deixa de forma explícita seu caráter temático voltado para o sócio-político, seja em forma de denúncia seja em forma crítica, algo vislumbrado em sua novela *FAZENDA MODELO* (1974) e produções ligadas à dramaturgia, aliadas às questões sociais. Sua obra romanesca aborda a experiência do indivíduo inserido no turbilhão caótico urbano do mundo contemporâneo com o qual não consegue se identificar, salientando suas sensações e sentimentos frente ao cotidiano, embora indiretamente, sua faceta social transpareça em alguns momentos, confirmando o que pensa Adélia Bezerra de MENESES, ao proferir que “toda literatura, toda poesia, quer queiramos, quer não, é engendrada de um solo cultural: histórico, social, político”.⁴

ESTORVO (1991) é o romance que inaugura a produção romanesca de Chico Buarque e, nele, já percebemos o conflito da personagem que se vê inserida em um meio revolucionado, que não lhe oferece a estabilidade como segurança. Este romance apresenta a primeira personagem problemática da obra de Chico Buarque, que será sucedida por Benjamim Zambraia, o ex-modelo fotográfico, protagonista de *BENJAMIM* (1995), um relato cinematográfico, marcado pelas rupturas estéticas,

¹ Adélia Bezerra de MENESES. Chico Buarque de Hollanda / seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, exercícios. Literatura Comentada, p. 97.

² _____. Desenho mágico – Poesia e política em Chico Buarque, p. 197.

³ *Ibidem*, p.17.

⁴ Adélia Bezerra de MENESES. Lirismo e resistência. In: Revista CULT, 69:55.

herança da modernidade, evidentes na inter-relação entre as artes manifestas na contemporaneidade, e José Costa, o narrador-personagem de *BUDAPESTE* (2003), o autor-anônimo, duplo de si mesmo, imerso em um jogo que se traduz pelo anonimato e pela incerteza de quem é quem no universo conturbado das identidades.

Os romances *BENJAMIM* (1995) e *BUDAPESTE* (2003) compõem o *corpus* do estudo desenvolvido, visto que apresentam personagens problemáticas inseridas no contexto contemporâneo e arquitetadas por um narrador que “vive” a problemática do contar, característica que se interpõe entre o narrador clássico, apresentado por Walter Benjamim em seu ensaio *O NARRADOR* (1994) e o narrador contemporâneo, tão problemático quanto o herói que é construído pelo narrar moderno.

BENJAMIM (1995) apresenta uma narrativa marcada pela fragmentação, por um discurso que se apropria de processos dialógicos que armam uma trama feita de imagens em extrema ação, contrastando com a imobilidade resultante da fragmentação e do esfacelamento do sujeito imerso em uma temporalidade alinear e desordenada.

BUDAPESTE (2003) desafia o leitor a mergulhar em um universo enigmático, em que as personagens, vítimas da imagem predominante no mundo contemporâneo, geradora de simulacros e falsificações, vivem à mercê da simulação, fato que denuncia o caráter identitário confuso das mesmas, levando a narrativa ao questionamento da face oculta de quem é quem no mundo dos simulacros.

Apoiada nas teorias do narrador, figura enigmática e misteriosa, esta presente dissertação tem, como objeto específico, desvendar os procedimentos utilizados pelo narrador na construção da personagem moderna, o que envolve o reconhecimento da linguagem romanesca no contexto atual. Por isso, torna-se fundamental, no primeiro capítulo, a abordagem da historicidade do narrador desde o clássico contador de histórias para ouvintes, o narrador corporal, até o narrador do fazer textual que se traduz em várias vozes, por meio da escritura, para leitores, apontando o surgimento do romance que, teve como consequência, a dependência da escritura pelo leitor, seja ela o livro, a revista, o folhetim, que o aproximou de um narrador comprometido com a linguagem, um ser tão fictício quanto as personagens que povoam seus relatos.⁵

Wolfgang KAYSER, em sua obra *Análise e interpretação da obra literária* (1958) aponta uma mudança substancial do narrador de romance em relação à poesia épica: “não se trata mais de falar a um público reunido à sua volta - do qual o aproximam as mesmas experiências e os mesmos valores. No romance, o narrador fala pessoalmente para um leitor também pessoal, individual, numa sociedade dividida em classes”.⁶

⁵ Deve-se esclarecer ao leitor que o surgimento do romance e de outras formas de narrativa escrita possui íntima relação com a necessidade de se preencher as lacunas deixadas por formas discursivas que, anteriormente, supriam as necessidades do público. Uma das formas de gênero narrativo que surgiram para suprir as carências de uma sociedade, outrora estabilizada e agora, descentrada, foi o romance e, com este, a personagem e o narrador, diferenciados dos heróis e narradores da literatura clássica. O surgimento do romance mantém estreita relação com a mudança ocorrida no público leitor do século XVIII, menos instruído que a aristocracia anterior predominante e que necessitava de uma literatura mais rápida e crítica.

⁶ Ligia C. M. LEITE. O foco narrativo, p. 12.

Partindo do princípio que diz que o simples ato de contar uma estória requer “artimanhas”, por parte do contador, que possam de alguma forma, seduzir o leitor, ressaltamos a relevância dos procedimentos construtivos utilizados pelo narrador na construção da personagem contemporânea e, conseqüentemente, da prosa ficcional.

Fundamental salientar que o narrador contemporâneo distancia-se do protótipo do narrador clássico e “perde”, de certa forma, sua autoridade exclusiva de narrar sozinho, visto que na contemporaneidade ele, como discurso, necessita de outras vozes que acabam por rebelar-se contra o autoritarismo estilístico da voz do narrador, como as das personagens que darão autenticidade à matéria narrada.

Portanto, em um segundo momento, apresentaremos uma reflexão a respeito dos procedimentos e estratégias utilizados pelo narrador na construção das personagens dos romances em estudo, vistas como seres de linguagem, assim como o narrador, que necessita do auxílio de suas vozes para a concretização da composição das próprias personagens e da trama romanesca.

Ao fundar um novo estatuto em que se insere a personagem, BAKHTIN (2000) reforça os conceitos em relação ao romance como um gênero em formação, inconcluso, sujeito a mudanças, um gênero em devir. Em suas palavras temos o correlato:

Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir: para viver, devo estar inacabado, aberto para mim mesmo – pelo menos no que constitui o essencial da

minha vida -, devo ser para mim mesmo um valor ainda por-vir, devo não coincidir com a minha própria atualidade.⁷

Assim, a prosa romanesca atual desvincula-se do dogmatismo, o qual sujeita o discurso da personagem ao discurso do autor, e a personagem ganha liberdade e independência ao revelar sua voz em constante interação com as demais vozes do romance. O que passa a ter relevância no caráter da personagem, não são seus traços caracteriológicos-individuais e, sim, seu ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesma.⁸

O que importa, neste contexto, não é a imagem da personagem, caracterizada de forma superficial e presa aos modos tradicionais e sim, o que ela tem a dizer sobre si mesma e sobre o mundo. Não se trata de um arquétipo, de um tipo ou de um sócia de seres humanos, mas sim, de uma voz que ecoa por meio da sua própria palavra e da palavra do narrador, que buscam a construção do discurso.

Nas palavras de BAKHTIN, o herói é o agente do discurso autêntico e não um objeto mudo do discurso do autor. A idéia do autor sobre o herói é o discurso sobre o discurso. O autor não fala do herói, mas com o herói.⁹

Enfim, no terceiro capítulo, abordaremos algumas questões relativas à identidade, desde que esta passou a ser, no mundo contemporâneo, algo problemático, em crise. Faz-se necessário, mesmo que de forma sucinta, mencionar o quadro sócio-político desencadeador da problemática da identidade no mundo contemporâneo, algo que tem início na modernidade, e seus efeitos sobre os

⁷ Mikhail BAKHTIN. Estética da criação verbal, p. 33.

⁸ _____. Problemas da poética de Dostoiévski, p. 39.

⁹ Ibidem, p. 54.

indivíduos das sociedades vigentes. Obviamente, questões direcionadas ao narrador e às personagens, objetos de nosso estudo.

É de fundamental importância esclarecer a pertinência do uso da obra de Walter Benjamin para a pesquisa, como também da obra de Silviano Santiago. Ambas abordam a questão do narrador e sua evolução no decorrer das épocas, como também seu comportamento em cada estágio em que ele se apresenta. Benjamin é um autêntico representante da denominada Escola de Frankfurt e seus estudos abordam questões relativas à modernidade, assim como Theodor Adorno que também apresenta em seus estudos a problemática do narrar na contemporaneidade.

Convém salientar também a pertinência dos estudos de Mikhail Bakhtin e sua corrente teórico-crítica desvinculada da tradicional preocupação em ressaltar as relações miméticas entre a obra e o mundo, ressaltando a importância do conceito de linguagem no universo artístico e estético.

Mikhail Bakhtin, ao eleger o romance como o gênero do “homem que fala”, acaba por despertar uma reflexão a respeito da distância entre as personagens modernas e os heróis épicos, os quais lutam por alcançar seus objetivos, não possuem defeitos, são constituídos de pensamentos nobres e não questionam a sociedade em que vivem. Devemos ressaltar que Bakhtin tem como suporte para suas hipóteses o contexto social e ideológico.

O herói moderno enfrenta um conflito consigo mesmo e com o tempo em que vive, duvida de si mesmo e da realidade que o sustenta, enquanto que o herói épico buscava, por meio de um ato heróico, restabelecer a ordem ancestral violada.

Para BAKHTIN (1993), o principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e sua palavra.¹⁰

Assim, a narrativa moderna necessita das vozes que lhe concedam um discurso original e depara-se com um novo homem, imerso em um universo em crise, livre das concepções espaço-temporais dogmáticas, e passa a preocupar-se com o seu próprio fazer, sua própria criação enquanto texto e escritura.

Faz-se necessário, também, mencionar os estudos de Stuart Hall a respeito da pós-modernidade e da identidade, questões apontadas no terceiro capítulo com os demais estudiosos que serviram de suporte teórico para as hipóteses em trabalho, mencionados na bibliografia.

Adentraremos agora ao universo ficcional de Chico Buarque por meio de um mergulho na arquitetura estética de sua prosa moderna, em que as palavras se fazem ouvir por meio de seus protagonistas-criadores.

¹⁰ Mikhail BAKHTIN. Questões de literatura e de estética – a teoria do romance, p. 135.

CAPÍTULO I

1. A HISTORICIDADE DO NARRADOR: O CONTAR NA CONCEPÇÃO MODERNA DO NARRAR

Tudo o que se vive, se presencia, se testemunha, se vê pode ser narrado para um público, como também o que se imaginou, o que se sonhou e o que se desejou, através da interposição de um sujeito narrador. É por intermédio dele que as situações, personagens, ação, enfim toda obra fictícia é construída. Ele age como uma entidade que pode revelar aquilo que julga necessário informar ao leitor, assim como pode, simultaneamente, ocultar as verdades que julgar necessárias. O narrador é uma entidade fictícia que se interpõe entre o leitor e os fatos que deseja relatar.

Lígia Chiappini Moraes Leite

“Nada causa mais interesse do que uma história que se desenrole atrás de um muro”, segundo Victor Hugo, e o narrador é o elemento que tem acesso aos acontecimentos que ocorrem do outro lado do muro.

Tais acontecimentos intrigam o leitor, que terá sua atenção despertada, principalmente pela forma como os fatos são relatados, o que confere ao narrador o *status* de elemento essencial da narrativa que pode, por meio de seus procedimentos de narrar, transformar radicalmente a obra de arte. Assim, o narrador deixa de ser visto como mero contador de histórias e passa a merecer a incumbência de mentor e intermediário essencial dos relatos por ele organizados.

Este ser, além de narrar os acontecimentos que giram em torno das personagens, tem a função de adequar-se à época em que “vive”, visto que o contador de histórias da antiguidade clássica difere do narrador moderno e, mais

ainda, do contemporâneo. Deve-se levar em conta que as transformações por que passa a sociedade influem no campo das artes. E o narrador tem o comprometimento de narrar de acordo com a época em que vive, seja com “muros altos”, revelando ao leitor o que ele acha que deve e omitindo o que julga necessário, ou com “muros baixos”, revelando mais claramente os fatos para o leitor que também se diferencia do ouvinte da antiguidade, visto que já não pode contar com a presença de um ser corporal com o qual possa trocar experiências, por isso toma posse da escritura que chega até ele por meio de um ser ficcional que, agora, é uma das vozes que detém o relato.¹¹

De qualquer forma, o fascínio despertado no leitor pela escritura, ainda ronda a figura enigmática e misteriosa do narrador que, equivocadamente, em determinadas situações, confunde-se com o conceito de autor, ser real. Deve-se esclarecer que ambos diferem um do outro, visto que possuem estatuto ontológico e funcional diferenciados. O narrador trata-se de elemento textual, entidade fictícia cuja incumbência é anunciar o discurso e cuja existência só se realiza no interior do universo ficcional.

Deve-se levar em conta, neste estudo, os conceitos de Mikhail Bakhtin a respeito dos agentes participantes das relações dialógicas do discurso, os quais ele denomina autor, narrador e personagens. O autor ao qual ele se refere trata-se do autor-criador, considerado como uma função estético-formal engendradora da obra, distinto do autor-pessoa, o escritor, o artista.¹²

¹¹ Ronaldo Costa FERNANDES assevera que as épocas vão determinar e datar os narradores. Um narrador do século XVI não é e nem pode ser o mesmo narrador do século XX. O narrador em terceira pessoa como em Dom Quixote é um narrador que não viveu o esfacelamento do “eu”, vive quase uma ingenuidade narrativa. (O narrador do romance, p. 13)

¹² Beth BRAIT (org.). Bakhtin – conceitos-chave, p. 37.

Ao eleger autor, narrador e personagens como agentes integrantes do universo dialógico da obra, Bakhtin condena o discurso monológico ao caracterizá-lo como autoritário e acabado, contrastando com a postura inovadora do discurso polifônico que valoriza não somente o autor e o narrador como também as personagens que se apresentam em constante evolução e são sujeitos-participantes da atividade dialógica, visto que possuem um discurso individualizado, que não necessita da aprovação do autor.¹³

Assim, as vozes interagem entre si, respeitando a autonomia umas das outras, criando um “democrático” universo ficcional.

1.1. O narrador moderno na concepção de Walter Benjamin

Em 1935, Walter BENJAMIN, filósofo alemão, em seu célebre ensaio *O NARRADOR*, vinculou o enfraquecimento da experiência ao comprometimento da arte de narrar, ao afirmar:

... a arte de narrar caminha para o fim. Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia

¹³ Usaremos a nomenclatura narrador ao invés de autor-criador, baseando-nos no estudo de Irene Machado a respeito da representação da voz no romance, o qual se baseia nas teorias de Bakhtin. Irene nos afirma que o autor é um elemento estético, que pode ser o narrador, mas não deve ser confundido com o autor da realidade empírica, o ser ético e social da vida. (*O romance e a voz – a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*, p. 91-92).

inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada, ou seja: a de trocar experiências.¹⁴

A arte de contar, segundo as teorias de Benjamin, partiria, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência plena, a qual no mundo moderno capitalista, enfrenta barreiras que impossibilitam sua concretização.

Uma das dificuldades elencadas pelo estudioso refere-se ao fato da experiência transmitida pelo relato não ser comum ao narrador e ao ouvinte, visto que a época moderna distanciou e muito, gerações de narradores e ouvintes; por outro lado, o trabalho artesanal de outrora estabelecia uma profunda relação com a atividade narradora, pois era uma atividade que permitia dar forma à matéria narrada, mais especificamente nas palavras de Benjamin, um vínculo entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra. O puro “em si” da coisa narrada, segundo ele, reflete-se como uma informação ou relatório, justamente porque não contém a vivência interior do narrador. Segundo BENJAMIN (1980):

“É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro”.¹⁵

Theodor ADORNO (1980) retoma, em seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, a questão do comprometimento da troca de experiências no mundo moderno, visto que as relações entre os indivíduos tornaram-se mais estreitas.

¹⁴ Walter BENJAMIN. O narrador. In: Os pensadores, p.59.

¹⁵ Ibidem, p. 63.

Além disso, o trabalho artesanal contrasta com o trabalho industrial, mais dinâmico e rápido, dificultando a possibilidade de contador e ouvinte sentarem-se para intercambiar experiências.

Ao inserirem-se nesse fluxo caótico e modificado pelas mudanças ocorridas com o advento do trabalho industrial, contador e ouvinte sentem-se isolados e desorientados, identificando-se com as personagens das narrativas vigentes que também se apresentam de forma solitária e enclausurada. Assim, surge o leitor que se abstém da presença de uma figura corporal, o narrador clássico, que lhe passava uma moral, um conselho, um ensinamento e agora, ele tenta procurar, na escritura, que tem como intermediário um ser ficcional assim como as personagens com as quais ele se identifica, um sentido para a vida.

BENJAMIN (1994) assevera:

“A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém”.¹⁶

Assim, o declínio de uma tradição e de uma memória acabaram por comprometer a arte de contar, visto que ambas propiciavam uma experiência coletiva que se “estilhaçou” e como consequência a vigência de outras formas narrativas, como o romance e a informação jornalística, tornaram-se necessárias para preencher as lacunas deixadas por esta mudança e para garantir a sobrevivência da narrativa em um mundo radicalmente reformulado.

¹⁶ _____. A crise do romance. In: Magia e técnica, arte e política, p. 55.

BENJAMIN (1994) vai além ao questionar:

Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências ou apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?¹⁷

Walter Benjamin salienta também que aquele que tem algo a contar pode transmitir um saber útil ao ouvinte por intermédio de um conselho, uma moral. O homem moderno ao qual ele se referia encontrava-se impossibilitado de fazer estas coisas, e muito menos o contemporâneo do século XXI, pois se tornaram acometidos por uma solidão, vivendo em seu mundo fechado, particular, como uma pérola enclausurada em uma ostra.

O leitor do romance também vive esta solidão, pois não se encontra na companhia física de um contador de histórias, assim toma posse da escritura que tem por meio do livro impresso, e entra em contato com um narrador tão ficcional quanto os relatos que lê, ou seja, um narrador “de papel”.

Ao vincular o declínio da arte de narrar à deficiência da troca de experiências no mundo moderno, visto que contador e ouvinte mantêm uma distância, acentuada pelo mundo capitalista que impõe, ao sujeito da sociedade moderna, novas técnicas de trabalho que já não permitem a ele trocar experiências com outros indivíduos como acontecia no passado, Benjamin apresenta-nos, não uma negatividade em relação ao modo de narrar, que, agora, na sociedade capitalista depara-se com uma

¹⁷ Walter BENJAMIN. Experiência e pobreza. In: Magia e técnica, arte e política, p. 114.

nova condição, mas sim, a problemática da arte de narrar no mundo moderno e, mais acentuadamente, no mundo contemporâneo, que necessita de encontrar uma forma de sobrevivência para que a narrativa possa perdurar.

A “morte” do narrador enquanto ser corpóreo, vivo, fez com que o mesmo tomasse nova forma, a escritura, o discurso para que ainda pudesse ser ouvido.

O narrador presente com o qual uma coletividade podia trocar experiências saiu de cena e deu espaço aos narradores solitários, assim como a seus leitores, que passam a manifestar-se pelo registro escrito.

1.2. O olhar enigmático do narrador contemporâneo na concepção de Silviano Santiago

No ensaio *O NARRADOR* (1994), vislumbramos estágios evolutivos pelos quais podemos historizar o narrador.

Em um dos estágios, Walter Benjamin apresenta-nos o narrador clássico, o narrador corporal, o qual troca experiências com um ouvinte; em outro estágio, o narrador do romance que se traduz por uma escritura, o narrador ficcional, “de papel”; e por último, apresenta-nos o narrador que transmite o “puro em si da coisa”, ou seja, a informação, exterior à sua vida.

Estabelecidas tais etapas e diferenças, percebemos que o narrador pós-moderno, caracterizado por Silviano Santiago distancia-se do narrador clássico descrito por Benjamin, visto que transmite uma “sabedoria” decorrente da

observação de uma vivência alheia a ele, ao contrário do narrador valorizado por Benjamin, o qual transmitia uma sabedoria retirada de sua existência introspectiva.

Assim, o narrador pós-moderno aproxima-se das características de um ficcionista, visto que os fatos que apresenta carecem de uma maior autenticidade, pois não são produtos de sua vivência e sim, da observação da vivência de outrem.

Segundo SANTIAGO (1989):

Essa reviravolta estética não é sem conseqüência para o tópico que queremos discutir, visto que a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências no passado).¹⁸

É de fundamental importância salientar que os estágios por que passa o narrador, desde o clássico valorizado por Benjamin, gradativamente, até o narrador pós-moderno, caracterizado por Santiago, e conseqüentemente, por que passa a narrativa, não devem ser vistos como uma negatividade ou uma decadência em relação à narrativa, e sim como uma problemática.

O inconcluso, o fragmentado, o estilhaçado, características peculiares à narrativa contemporânea são mais problemáticos e não, mais “pobres”. A narrativa contemporânea, como veremos mais adiante, incorpora algumas técnicas, tais como a fragmentária, peculiar ao cinema, que se desenrola em um ritmo mais frenético com rupturas e *flashes*, o que provoca um efeito mais problemático que é percebido

¹⁸ Silviano SANTIAGO. O narrador pós-moderno. In: Nas malhas da letra, p. 43.

pelo leitor. Trata-se de um procedimento muito utilizado pelo narrador do romance contemporâneo.

O narrador contemporâneo, ao olhar ao seu redor, olha para o outro para deixá-lo falar, dando assim, voz, por exemplo, à personagem que quer falar e nem sempre pode.

Ao subtrair-se da ação, ocultando-se ou escondendo-se, abre espaço para que a personagem entre em cena; assim, o narrador aproxima-se mais do leitor, tornando-se, assim como ele, um observador. Ambos, narrador e leitor tornam-se observadores de uma ação alheia a eles e reconhecem a importância da personagem na ficção, pois se encantam e se empolgam com o que observam, exteriormente à sua vivência. Tal característica amplia o abismo existente entre o narrador clássico e o narrador da contemporaneidade.

Este acaba por caracterizar-se como um ente problemático, assim como o herói romanesco e como o leitor. Por conseguinte, vê-se mais próximo do leitor com o qual compartilha o prazer de observar a experiência, que não é mais a sua, e sim, a da personagem.

Desta forma, tem-se a impressão de que a personagem adquire voz própria em um determinado momento, e fala por si mesma, dando fluência à narrativa que já não é responsabilidade única do narrador, mas sua também. Este necessita das vozes das personagens as quais constrói para ajudá-lo a tecer a trama que se desenrola.

1.3. O narrador na prosa ficcional de Chico Buarque de Hollanda

Os estudos relativos à arte contemporânea não se abstêm de questionar a posição do sujeito e suas condições de vida na sociedade atual. Tais condições às quais se submeteu o indivíduo no mundo contemporâneo descentrado são apontadas como responsáveis pelo isolamento e alienação do mesmo em uma sociedade que não lhe oferece uma ancoragem, como a sociedade de outrora o fazia.

O indivíduo típico da sociedade capitalista vê-se imerso em uma turbulência norteadada por choques e rupturas que influenciaram o campo das artes. Por conseguinte, o indivíduo da sociedade de então se vê dependente de um meio que o leve a compreender o sentido da vida e de sua história e transfere ao romance a expressão necessária da narrativa. Com seu advento, emerge o herói solitário com o qual o leitor se identifica, visto que ambos encontram-se em busca da recomposição de seu todo em uma sociedade modificada.

Partindo da questão da problemática da narrativa contemporânea, adentraremos, agora, ao universo da obra romanesca de Chico Buarque de Hollanda, a qual apresenta personagens inseridas no turbilhão caótico do mundo contemporâneo.

No romance *BENJAMIM* (1995), a segunda produção literária de Chico Buarque, posterior ao seu primeiro romance, *ESTORVO* (1991), temos a impressão de estarmos diante de uma tela virtual. Vemo-nos como espectadores de um filme que se desenrola com recordações e vivências subjetivas do protagonista Benjamim

Zambraia, que não só consegue se desligar do passado, mas também não se conforma com o presente.

Benjamim, modelo fotográfico em sua juventude, no auge do sucesso, em um de seus trabalhos, conhece Castana Beatriz, uma jovem rica com quem se relaciona contra a vontade do pai da moça, que enxerga Benjamim Zambraia e outros pretendentes como interessados em sua condição social.

A trama inicia-se com a perturbação de Benjamim no momento em que ele, no Bar-Restaurante Vasconcelos, encontra Ariela Masé que, despercebidamente, sorri para ele e o remete, instantaneamente ao passado, visto que o protagonista reconhece em Ariela, alguém que conheceu em remotos tempos.

A obsessão de Benjamim se desenrola a ponto de querer encontrar Ariela, visto que a mesma pode ser a filha de Castana Beatriz e do professor Douglas Ribajó, e ampará-la pelo fato de que Benjamim carrega a culpa pela morte de sua ex-amante.

A partir deste momento, a trama desenrola-se numa oscilação entre presente e passado e Benjamim Zambraia já não consegue distinguir o real do imaginário, visto que presencia, no presente, cenas as quais vivenciou no passado.¹⁹

As rupturas e fragmentos pelas quais se desenrola a narrativa eliminam completamente o tempo cronológico, e deslocam as personagens que acabam por ficar à mercê do tempo psicológico.

O romance, em sua composição, divide-se em sete capítulos, que, segundo Chico Buarque, em uma entrevista a Augusto Massi, da Folha de São Paulo, em 02

¹⁹ Deve-se alertar o leitor de que a configuração espaço-temporal merecerá mais adiante um tópico especial. No momento, a referência em relação passado/presente tem a mera função de fazer do leitor um breve conhecedor da trama romanesca.

de dezembro de 1995, correspondem ao espaço de uma semana cada um. A existência de Benjamim Zambraia projeta-se entre premonições e *flashbacks*, aspectos ligados ao tempo e à memória.

O protagonista de *BENJAMIM* (1995), Benjamim Zambraia, ex-modelo fotográfico, obsessivo, é arquitetado pelo narrador de forma hábil, o que desperta a atenção do leitor no decorrer da trama. A personagem apresenta-se imersa na turbulência do mundo contemporâneo, passando de uma situação a outra, provocando a oscilação do relato entre presente e passado, com seu obsessivo caráter, ao mergulhar no passado, para desvendar a morte de sua ex-namorada Castana Beatriz, que pode ser mãe de Ariela Masé.

Ariela, por sua vez, vinda do interior, conhece o policial Jeovan com quem se alia e de quem cuida, após o mesmo ser atingido por uma bala e tornar-se paraplégico.

Aliandro Esgarate, candidato a deputado, mantém relações com Benjamim Zambraia e Ariela Masé. Produto de uma família desestruturada vive à margem da delinqüência em sua adolescência, antes de tornar-se político.

As três personagens enfocadas no romance vivem em conflito com o seu passado, seja pela culpa que corrói Benjamim, pela dúvida que assola Ariela em relação às suas origens ou pela revolta de Aliandro Esgarate em relação à sua condição de filho de prostituta na infância e marginal, na adolescência.

Benjamim acredita, em um determinado momento, ser uma câmera imaginária, portanto adquire as características de um narrador. Devemos nos lembrar de que no cinema a câmera exerce a função do narrador:

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. O equipamento mostrou-se tão providencial quanto um pente de bolso, e a partir daquele dia a vida dele tomou novo rumo.²⁰

A narrativa em *Benjamim* (1995) traduz-se por adquirir características cinematográficas, tecida em terceira pessoa o que permite ao narrador conhecer os fatos do ponto de vista das demais personagens da intriga:

Passada a comoção da descoberta, Benjamim admite que as feições da moça hoje avistada não remetem de imediato a Castana Beatriz. Ele precisaria que Castana Beatriz o encarasse como o fez a moça no restaurante, e depois na galeria.²¹

A respeito da utilização da técnica cinematográfica, Ronaldo Costa Fernandes (1996) afirma:

A incorporação que a literatura faz de algumas das chamadas técnicas cinematográficas, por outro lado, não representa também apenas uma apreensão de meios, mas uma adequação aos novos tempos fragmentários. Não se há de negar a influência do cinema.²²

²⁰ Francisco Buarque de HOLLANDA. *Benjamim*, p. 10-11.

²¹ *Ibidem*, p. 26.

²² Ronaldo Costa FERNANDES. *O narrador do romance*, p. 28.

É nítida a influência do cinema em *BENJAMIM* (1995), visto que a personagem Benjamim Zambraia comporta-se como câmera, registrando todos os acontecimentos que percebe à sua volta, e também notamos a técnica fragmentária do relato que precisa ser assimilado pelo leitor para que ele consiga aprender a unir os estilhaços da trama, a fim de extrair-lhe o sentido.

Percebe-se, discretamente, que o narrador do romance *BENJAMIM* (1995) parece ocultar-se por trás do relato, em alguns momentos, e transfere à personagem a incumbência que, normalmente, cabe a ele que é narrar.

A personagem, vista assim como um discurso, conquista uma autonomia em relação ao discurso do narrador, que já não se trata de uma autoridade narrativa.

Mikhail BAKHTIN (1995) condena a hegemonia de uma linguagem única e apresenta seu conceito de heteroglóssia como uma interação de diferentes sistemas ou diferentes pontos de visão. Atribui ao romance a incumbência de exprimir a heteroglóssia da linguagem, visto que neste gênero a diversidade e relatividade dos discursos são experimentadas e transformadas num discurso de representação artística.²³

Em *BENJAMIM* (1995), como veremos adiante, as vozes das personagens terão relevância no relato, visto que propiciarão uma interação com a voz do narrador que não concentrará em si mesmo todo o processo de criação. A personagem, neste caso, será considerada sob o ponto de vista de uma consciência responsiva e autônoma, que não privilegiará o narrador como o detentor da última palavra. As personagens neste romance não são meros objetos do discurso do narrador e sim, consciências capazes de falar por si mesmas em determinados

²³ Irene MACHADO. O romance e a voz – a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin, p. 41.

momentos. O narrador passa a ocupar a posição de um criador de vozes que adquirem existência e que podem se manifestar com autonomia e adquirirem vida própria e não mais existirem sob a tutela autoritária de seu criador.

1.4. O narrador oculto e interativo

Veremos, por meio de alguns procedimentos, que o narrador, em alguns momentos, emerge à narrativa, para acentuar sua presença.

Técnica cinematográfica, muito comum na literatura, é o *flashback*, o qual confere dinamicidade à narrativa, visto que o mesmo é dinâmico e revela, mais nitidamente, a presença do narrador, visto que o mesmo fica impossibilitado de ocultar-se atrás da ação.

O *flashback*, de certa forma, desmascara e desnuda o narrador, ao mesmo tempo que dá substância à personagem, por meio da ruptura temporal. Pode-se dizer que, por meio do *flashback*, o narrador incorpóreo do romance passa a materializar-se, metaforicamente, no momento em que rompe com o tempo e volta ao passado para revelar algo sobre a personagem.²⁴

Vejamos um fragmento em que ocorre o *flashback* em *BENJAMIM* (1995):

Em meados de 1962 Benjamim Zambraia visitou os alicerces do grandioso prédio que se fundava em terreno anteriormente ocupado por um casario. Analisou a maquete e escolheu na planta um apartamento de sala

²⁴ Ronaldo Costa Fernandes apresenta o *flashback* com uma certa cautela, pois ele não dá corpo ou materialidade ao narrador. Trata-se de um sinal de sua existência como uma febre avisa sobre uma infecção. (O narrador do romance, p. 149)

e dois quartos no décimo andar, com as três janelas voltadas para a Pedra.²⁵

No romance *BENJAMIM* (1995), o *flashback* rompe, mesmo que seja por um determinado momento, com a impessoalidade e a distância com que o narrador se mantém em relação ao relato e cria-se, no leitor, a percepção de que há “alguém” que narra. Há assim, a revelação do narrador que, neste momento, não consegue se esconder e mostra-se, mais evidentemente, como construtor da personagem que adensa e delinea por meio do *flashback*.

Esta técnica dá respaldo para que a figura oculta do narrador, por um determinado momento, apareça e alerte o leitor sobre sua presença.

Assim como o *flashback*, um outro recurso utilizado pelo narrador e apresentado por Ronaldo Costa FERNANDES, em *O narrador do romance* (1996) é o reconto. Por meio dele, o narrador interrompe o fluxo narrativo para situar a personagem, contando sucintamente sua biografia. Desta forma, o reconto adensa a personagem, dá-lhe fisionomia, delinea seu caráter e sentimentos, explica ações. É um procedimento descritivo e analítico, ao contrário do *flashback* que é dinâmico e dá, também, oportunidade ao narrador de “aparecer”, de forma mais evidente na narrativa.²⁶

Constatamos em *BENJAMIM* (1995):

O acervo de Benjamim também guarda dublagens de cantor de jazz, saltos de trampolim, proezas no futebol, brigas de rua em que sangrou

²⁵ Francisco Buarque de HOLLANDA. *Benjamim*, p. 56.

²⁶ Por meio do reconto a biografia da personagem é apresentada de forma sucinta para que o leitor, ao adentrar o universo da obra, possa compreender melhor as ações da personagem, seu íntimo, seu caráter.

ou se saiu bem e a sua estréia no sexo com uma senhora de idade (trinta anos, trinta e um, trinta e três), quando ele quase estragou a cena ao olhar para a lente.²⁷

O narrador vale-se, também, de outra estratégia para emergir à narrativa, no ato da narração, que é o procedimento descritivo. De um lado, deparamo-nos com a representação de ações e de acontecimentos ao que denominamos narração; de outro, com a representação de objetos e personagens ao qual denominamos descrição.

Observemos o fragmento descritivo abaixo:

Se uma câmera focalizasse Benjamim na hora do almoço, captaria um homem longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo, de cabelos brancos, mas bastos, prejudicado por uma barba de sete dias, camisa para fora da calça surrada aparentando desleixo e não penúria, estacionado em frente ao Bar-Restaurante Vasconcelos, tremulando os joelhos como se esperasse alguém.²⁸

A descrição física de Benjamim Zambraia tem uma função importante na trama romanesca, pois revela e também pode justificar a psicologia da personagem. Ela tece, pouco a pouco, a personalidade, o caráter, os conflitos do protagonista perante às situações que vivencia. Além de dar substância à personagem, a descrição é um dos recursos que faz o narrador emergir, aparecer, assim como o *flashback* e o reconto. Há uma relação de dependência entre o narrador e a

²⁷ Francisco Buarque de HOLLANDA. Benjamim, p.11.

²⁸ Ibidem, p. 10.

personagem, visto que o primeiro cria a segunda por meio de palavras, porém a personagem passa a ter vida independente e individualizada. Quanto mais ação houver, menos haverá a presença do narrador, porém a personagem necessita do narrador para existir, visto que é ele quem participa da sua construção. E ele aparece por meio do reconto, do *flashback*, das passagens descritivas. Assim, o procedimento descritivo no romance *Benjamim* (1995) torna-se necessário e não casual.

Há relevância também na descrição dos espaços que acabam por contribuir com a caracterização das personagens. No capítulo III, temos a caracterização da moradia de Benjamim Zambraia:

Em meados de 1962 Benjamim Zambraia visitou os alicerces do grandioso prédio que se fundava em terreno anteriormente ocupado por um casario. Analisou a maquete e escolheu na planta um apartamento de sala e dois quartos no décimo andar, com as três janelas voltadas para a Pedra. Era um apartamento de fundos, mais barato do que os que davam para o largo do Elefante e as palmeiras do parque adjacente, mas o preço não influenciou na opção de Benjamim.²⁹

Segundo Georg LUKÁCS (1971):

“... tais ambientes precisam ser descritos em seus pormenores para que estes completem a representação dos tipos diversos de usuário, social e individualmente, que eram eles”.³⁰

²⁹ Ibidem, p. 56.

³⁰ Georg LUKÁCS. Narrar ou Descrever? In: Ensaio sobre literatura, p. 57-58.

Em *O romance e a voz – a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin* (1995), Irene A. Machado nos apresenta, de modo sucinto, as impressões de Bakhtin a respeito da cronotopia da imagem artístico-literária na obra de Lessing, *Laocoonte*, na qual percebe-se a dinâmica do tempo no espaço. Segundo Irene A. MACHADO (1995), Bakhtin aprendeu com Lessing que:

“... tudo o que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem”.³¹

Irene MACHADO menciona a passagem da *Ilíada* em que Homero não descreve simplesmente a beleza de Helena, mas mostra seus efeitos sobre os troianos. Irene afirma:

“Ao ser introduzida numa cadeia de acontecimentos, a beleza se apresenta não como objeto de uma descrição estática, mas como elemento de uma narrativa dinâmica”.³²

Percebemos o procedimento acima mencionado no romance *Benjamim* (1995), visto que o caráter obsessivo de Benjamim Zambraia não é simplesmente descrito de forma estática pelo narrador, mas sim, arquitetado na e pela dinâmica do narrar:

A porta fecha-se atrás de Benjamim, que observa as pestanas densas de Ariela, mais escuras que os cabelos, e sente culpa por ela ter baixado os olhos. Pensa que ela conhece a história de sua mãe com

³¹ MACHADO, Irene A. *O romance e a voz – a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*, p. 250.

³² *Ibidem*, p. 250.

Benjamim Zambraia. Pensa que ela sabe tudo dele, e presume que ela pense dele coisas que ele nunca saberá. Pensa que ela cresceu ouvindo coisas a seu respeito (as amigas de Castana Beatriz, os estudantes, o pai de Castana Beatriz), e duzentos andares de um elevador trepidante não seriam suficientes para que ele se explicasse.³³

A respeito da descrição, Walter BENJAMIN (1980) comenta que por meio dela o narrador mostra seu envolvimento com o que está relatando, e mais, imprime sua marca naquilo que conta ou reconta.

Além do *flashback*, do reconto, dos fragmentos descritivos, o narrador incorpóreo pode materializar-se quando se torna personagem da trama, falando de si mesmo. É o que ocorre em *Budapeste* (2003); o narrador-protagonista José Costa duplica sua personalidade e sua função discursiva, ao falar de si mesmo e das demais personagens do romance no presente e no passado.

Interessante observar que o narrador-protagonista aproxima-se do narrador onisciente em *Budapeste* (2003), visto que visualiza as personagens a partir do seu interior, revelando seus sentimentos:

“Para tirar a cisma, só posso recorrer a Kriska, que tampouco é muito confiável; a fim de me segurar ali comendo em sua mão, como talvez deseje, sempre me negará a última migalha”.³⁴

³³ Francisco Buarque de HOLLANDA. Benjamim, p. 62.

³⁴ _____. Budapeste, p. 6.

Neste caso, o narrador que é também protagonista, aparece em cena e revela o que as demais personagens vêem e sentem, é como se as personagens não tivessem segredo para o narrador, que não ignora seus pensamentos e sua postura.

1.5. A interatividade dos relatos: narrador e personagem

Em contraponto ao que foi apresentado no tópico acima, em determinados momentos da narrativa, temos a impressão de que o “alguém” que narra acaba por se “perder”; é como se não houvesse um narrador e os fatos fluíssem por meio da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. O narrador oculta-se por trás das impressões da personagem a quem ele deu voz:

Sentada no último banco, Ariela vê Benjamim Zambraia na calçada do seu edifício de cimento escurecido. Entende que gente de mais idade não se adapte a uma casa de vidro, ou a um apartamento cor de gelo, ou a um flat metálico com painéis vermelhos. Entre paredes toscas, cortinas de brocados, móveis marchetados, livros de couro curtido, de certa forma um velho se camufla. Se bem que Benjamim Zambraia seja um senhor bastante conservado. Melhor: um rapaz recém-envelhecido, e talvez ele nem more numa casa de campo, ou num chalé a uma hora e meia de estrada, e na folga semanal traga flores silvestres e ervas aromáticas para a grande dama do teatro cujo nome escapa a Ariela, que é tão ignorante quanto o Zorza.³⁵

(p. 67)

³⁵ A partir deste momento, as referências às citações retiradas dos romances *Benjamim e Budapeste* virão entre parênteses e não mais no rodapé da página.

O narrador, neste fragmento, parece transferir a Ariela Masé a função de narradora, ao reproduzir seus pensamentos a respeito de Benjamim Zambraia. Desta forma, ao reproduzir a focalização a partir do campo de consciência de Ariela Masé, o narrador privilegia não somente o que a personagem vê, mas também suas emoções em relação ao que presencia, instaurando, assim, um posicionamento afetivo.

Mesmo que, por momentos, o narrador elege Ariela como detentora da focalização, por meio de uma imagem particular e uma reação subjetiva a essa imagem. Assim, a relevância de tal procedimento vincula-se, não ao que a personagem simplesmente observa, mas sim, ao que atinge o seu campo de consciência e é relatado por meio de sua subjetividade.³⁶

Desta forma, o narrador evidencia seu posicionamento democrático ao interagir com as demais vozes do romance, dando-lhes autonomia e individualidade. Segundo Paulo BEZERRA (2005):

... a consciência do autor não transforma a consciência dos outros - das personagens – em objetos de sua própria consciência e de seu próprio discurso, não conclui essas consciências porque não as concebe como entidades estáticas e sim como marca identitária do indivíduo...³⁷

A ocultação do narrador é peculiar à narrativa contemporânea; muitas vezes, a impressão que se tem é que os fatos narram-se a si próprios e há uma fusão entre as vozes do narrador e da personagem, as quais interagem de forma a confundir o

³⁶ Gerard Genette nomeia este procedimento como focalização interna, a qual se dá por meio da reprodução do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção. (Discurso da narrativa, p. 190)

³⁷ Beth BRAIT (org.). Bakhtin – conceitos-chave, p. 195.

leitor, em alguns momentos. Assim, percebe-se que o narrador contemporâneo necessita dessa interação, pois já não consegue ser uma autoridade em relação aos fatos que relata. Além de ele necessitar das personagens que constrói, necessita da credibilidade do leitor, visto que não narra mergulhado em suas experiências próprias.³⁸

O narrador, ao proceder dessa forma, dá suma importância à personagem de ficção, visto que ela proporciona ao leitor e a ele próprio, uma espécie de sedução. Ele se caracteriza em *BENJAMIM* (1995), como o narrador do “olhar”, pois é o narrador que “olha” e vislumbra as experiências alheias, compartilhando com o leitor o prazer da observação.

A respeito disso, Silviano SANTIAGO (1989), adverte:

... narrador e leitor se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc.³⁹

O narrador-personagem José Costa de *BUDAPESTE* (2003) insere o leitor num turbilhão de duplicidade, responsável pelo efeito ambíguo conferido à narrativa, que também é vista de forma estilhaçada e fragmentada. Em *BENJAMIM* (1995) tal característica é percebida mais acentuadamente do que em *BUDAPESTE* (2003), visto que o narrador funde presente e passado, o que faz com que o leitor adentre a

³⁸ Lúcia C. M Leite esclarece que “ocorre um afogamento das vozes das personagens na voz perdida e circular do narrador em busca de si mesmo e dos outros” (O foco narrativo – 1985).

³⁹ Silviano SANTIAGO. O narrador pós-moderno. In: Nas malhas da letra, p.44.

uma atmosfera confusa, ambígua, quase onírica. Nesse romance, o relato apresenta-se mais nítido para o leitor, embora haja *flashbacks* que provocam a ruptura narrativa

O *ghost-writer* José Costa experimenta a nebulosidade, a opacidade inerentes ao esfacelamento de seu próprio eu, e assim como o sujeito contemporâneo, procura uma trilha que o leve a recompor os estilhaços que o tornam fragmentado e sem sentido.

De uma certa forma, o narrador-personagem é intrigante, visto que ele apresenta um mundo exterior, embora esteja imbuído de interioridade.⁴⁰

Além disso, vive extrinsecamente e ao mesmo tempo, intrinsecamente na narrativa, pois é também personagem, além de narrador, e passa a reviver o que relata. Trata-se de uma voz duplamente articulada: a do narrador e a da personagem. Como ambas as vozes existem a partir do discurso, o narrador em primeira pessoa é duas vezes discurso.⁴¹

Beth BRAIT (1985) denomina o narrador em primeira pessoa como câmera, o que implica sua condição de personagem envolvida com os acontecimentos. No caso da personagem ser protagonista ocorre a exposição de sua interioridade de forma mais explícita.

Segundo ela:

⁴⁰ Ronaldo Costa FERNANDES adverte que o narrador-personagem consegue equilibrar a expressão de sua subjetividade com a descrição de ações, atos, paisagens e conflitos do mundo exterior. (O narrador do romance, p. 106).

⁴¹ Ronaldo Costa FERNANDES discute sobre esta teoria e alça o narrador em primeira pessoa à categoria de elemento instaurador da voz maior do texto (narrador), depois, como figura do discurso criada pelo discurso do narrador (personagem). (O narrador do romance, p. 127)

O monólogo interior é o recurso de caracterização de personagem que vai mais longe na tentativa de expressão da interioridade da personagem. O leitor se instala, por assim dizer, no fluir dos “pensamentos” do ser fictício, no fluir de sua “consciência”.⁴²

Observemos a cena em *BUDAPESTE* (2003):

Até chegar à primeira página, nua, com uma dedicatória nítida, as letras um pouco tremidas, mas garrafais: para Wanda, lembrança do nosso tête-à-tête, encantado, K.K. Encantado, tête-à-tête, Wanda, eu não entendia aquela dedicatória. Eu olhava o livro em minhas mãos e não entendia aquele livro. (Budapeste, p. 80)

Percebe-se, no fragmento, a expressão do discurso mental do narrador-protagonista José Costa, por meio de imagens que se desenrolam no fluxo de consciência da personagem.

Na narrativa contemporânea, a experiência psíquica da personagem provoca uma ruptura, sendo que o narrador distancia-se, de forma evidente, do narrador tradicional, visto que a consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata.⁴³

O distanciamento do narrador clássico e do narrador nos romances de Chico Buarque, neste aspecto, dá-se pelo fato de que o monólogo interior é técnica inerente à escritura e não se manifesta pela oralidade, marca do narrador clássico.

⁴² Beth BRAIT. A personagem, p. 62.

⁴³ Anatol ROSENFELD. Reflexões sobre o romance moderno. In: Texto/Contexto, p. 82.

Ao dar voz às personagens, ocultar-se por trás do relato, emergir em determinados momentos, o narrador da prosa contemporânea, além de valorizar a personagem, valoriza a si mesmo e o leitor que também participa desta interação, visto que, em determinados momentos, necessita de preencher as lacunas deixadas pelo relato. O narrador já não se apresenta como uma autoridade narrativa ao permitir a interação dos demais elementos, inclusive a do leitor. O narrador da contemporaneidade necessita das outras vozes para que o relato se manifeste em forma de escritura, o que não o submete a uma função secundária e de renúncia em relação ao seu ponto de vista. O que ocorre é que ele, agora, mantém com a personagem uma relação de reciprocidade ao compartilhar com ela o processo polifônico, estabelecendo, assim uma relação igualitária, característica que o distancia do modelar narrador clássico caracterizado por Walter Benjamin.

A “morte” ou extinção do narrador clássico abriu comportas para que o narrador da época atual pudesse proporcionar, por meio da página escrita, um novo caminho para a narrativa, agora, na contemporaneidade, adequada à época em que perdura.

CAPÍTULO II

2. A INTERSECÇÃO DE VOZES: PROCEDIMENTOS CONSTRUTIVOS DA PERSONAGEM E IDENTIDADE

O problema da personagem é, antes de tudo, um problema lingüístico, visto que a mesma é um ser ficcional, ou seja, não existe fora das palavras.

Beth Brait

Dedicamos o primeiro capítulo a abordar algumas questões concernentes ao narrador, desde o clássico ressaltado por Walter Benjamin até o narrador pós-moderno, na visão de Silviano Santiago, enfim, chegando ao narrador da contemporaneidade na prosa romanesca de Chico Buarque.

Neste capítulo 2, pretendemos abordar questões concernentes, mais especificamente, à construção do discurso, pelo narrador, que resultará na personagem contemporânea, demonstrando, assim, os procedimentos de que ele se utiliza para delinear essa personagem, produto de seu trabalho arquitetado com a ferramenta da linguagem.

Fernando Segolin (1999) adverte que:

“... a contemporaneidade apresenta uma personagem metalingüística, que deixa explícita sua essência verbal, negando seu compromisso representativo com o homem e o mundo”.⁴⁴

⁴⁴ Fernando SEGOLIN. Personagem e anti-personagem, p. 116.

Sabemos, obviamente, que o leitor, especificamente do romance contemporâneo, que é a base de nossa pesquisa, identifica-se com as personagens de tais romances por meio das vivências que as mesmas apresentam que se desdobram em seus conflitos interiores.

Embora desde os estudos aristotélicos até os atuais, a discussão sobre a relação mimética entre a obra literária e o mundo real, englobando também a questão das personagens, seja alvo de polêmicas, devemos ressaltar o compromisso destes seres ficcionais com a linguagem.⁴⁵

Apesar de o leitor identificar-se com as personagens e com as situações vivenciadas por elas na trama, devemos esclarecer que as mesmas, assim como o narrador que as constrói são seres de linguagem, “seres de papel”, ficcionais e só adquirem vida própria no interior da obra; trata-se de seres verossímeis dentro da obra literária, comprometidos com a linguagem e conseqüentemente, com sua própria construção que, ajudam a constituir, por meio de sua interação com os demais elementos da narrativa, um universo ficcional.

Embora tanto as personagens quanto as situações vivenciadas por elas na trama narrativa despertem no leitor um sentimento de verdade o qual denominamos verossimilhança, qualquer menção à relação das personagens da obra com o seu exterior tende a anular seu valor estético enquanto objeto artístico.

⁴⁵ Fernando SEGOLIN nos adverte que na modernidade visualiza-se um processo desreferencializador, capaz de eliminar da personagem e da narrativa quaisquer indícios de representatividade, impondo o domínio da linguagem no universo da obra. (Personagem e anti-personagem, p. 88)

2.1. Duas trajetórias paralelas: o romance e a personagem

Theodor ADORNO (1980), em seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, menciona a questão do surgimento do romance como forma literária específica da era burguesa e, ao mesmo tempo, levanta a questão relativa às dificuldades de narrar na modernidade ao apresentar um paradoxo que se estabelece na impossibilidade de narrar, embora a forma do romance exija a narração.⁴⁶

Como se percebe, Adorno, ao levantar tal questão, outrora também abordada por Walter Benjamin, clama a necessidade de busca de novas maneiras de representação que possam ser adequadas à experiência dos integrantes das novas sociedades em vigência.

O advento do capitalismo e o surgimento de uma sociedade dividida em classes em que a burguesia passou a prevalecer, ostentou seu reflexo no campo das artes, mais especificamente de acordo com nosso estudo, no campo da literatura, por meio da problematização que ocorreu, devido à reificação do indivíduo integrante de uma sociedade revolucionada.⁴⁷

O indivíduo integrante dessa sociedade, marcada pela opacidade, depara-se com um abismo que parece refratá-lo, cada vez mais, do mundo, e as formas narrativas do romance tradicional vêm-se impotentes para representar a totalidade,

⁴⁶ Theodor ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: Os pensadores, p. 269.

⁴⁷ Convém esclarecer que o termo reificação foi utilizado por Karl Marx para analisar, no sistema de produção capitalista, a relação entre a produção da mercadoria e seu produtor, na qual a produção submete de fora o homem a uma metamorfose que o reduz a coisa, a objeto do processo, a mero reproduzidor de papéis. (Beth Brait, p. 192)

visto que a perda da unidade do mundo e o distanciamento dos indivíduos de si mesmos e da sociedade são conseqüências do processo de mudanças sofrido por tal sociedade.

Mikhail Bakhtin visualiza um ponto positivo em relação à reificação do indivíduo na sociedade capitalista, ao vincular tal fenômeno à ascensão do grande número de conflitos na história da sociedade humana, visto que por meio deles emergem vozes e consciências, anteriormente, mudas e ocultas. Ao fazer tal relação, Bakhtin deixa de forma clara que ao construir suas concepções sobre dialogismo e polifonia procura relacioná-las a um contexto histórico, social e ideológico.⁴⁸

Assim, a sociedade capitalista insurge-se como campo propício à realização do discurso polifônico, visto que o discurso monológico, inerente a uma sociedade mais segura e estável, já não é suficiente para suprir as necessidades de uma manifestação de vozes de uma sociedade em formação e constante mutação.

Irene MACHADO (2005) nos adverte que Mikhail Bakhtin encontrou no romance a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem idéias, procuram posicionar-se no mundo⁴⁹, fato que justifica a valorização deste gênero pelo estudioso.

Como componentes de um coro de vozes que se insurgem, agora, no romance, materializado em escritura, narradores e personagens emergem como agentes das relações dialógicas que interagem no relato.

⁴⁸ Interessante observar que tal relação esclarece que Bakhtin funda suas hipóteses baseado em contextos que possam, de alguma forma, estabelecer uma relação de causalidade e não de abstrações desprovidas de sentido. (Beth Brait, p. 192).

⁴⁹ Beth BRAIT (org.). Bakhtin – conceitos-chave, p. 153.

Embora a tendência natural do leitor seja visualizar a personagem como cópia fiel de seres humanos, visto que seu perfil psicológico como as situações que vivencia tenham um caráter que remete este ser ao mundo exterior à obra, devemos esclarecer que tal entidade adquire vida própria, voz e perfil no interior do universo ficcional.

Ser fascinante e detentor de relações que se assemelham ao mundo, a personagem desperta a curiosidade do leitor que acaba por se identificar com ela e, muitas vezes, não compreende que, apesar de apresentar semelhanças com o mundo empírico, em alguns aspectos, diferencia-se e muito por só existir e ganhar forma original dentro do universo estético.

Em determinadas épocas da história de nossa cultura literária, vislumbramos teorias preocupadas em afirmar o caráter referencial das personagens com o mundo exterior à obra, porém o Formalismo Russo mostrou uma nova preocupação em relação à composição destes seres fascinantes, ao defender uma posição que relega as personagens à condição de seres ficcionais que adquirem relevância no interior da obra de arte, embora sejam evidentes as analogias em relação aos seres humanos.

Em seu ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, Anatol ROSENFELD (1969) utiliza o termo “desrealização” ao se referir ao fato de que a pintura, em um determinado momento, deixou de lado sua faceta mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica.⁵⁰

As transformações peculiares à narrativa contemporânea já vêm caracterizadas no romance moderno, tal como a desrealização mencionada por

⁵⁰ Anatol ROSENFELD. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto*, p. 74.

Anatol Rosenfeld em relação à eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, a dissolução da cronologia temporal que, conseqüentemente, acabou por abolir a rígida causalidade.⁵¹

Devemos levar em consideração que tal procedimento refletiu-se no campo da literatura que se viu desprovida do compromisso de associar a ficção à realidade de forma empírica o que justifica o fato de narradores e personagens da atualidade compactuarem com a mesma condição: agentes que possuem voz própria e que necessitam de uma interação para que o universo estético se concretize.⁵²

2.2. Arquitetura da personagem na ficção moderna

Em *BENJAMIM* (1995), tem-se, no início da narrativa, a reprodução da cena dos últimos minutos de vida de Benjamim Zambraia, o protagonista da trama, e o narrador desempenha o mesmo papel da câmera no cinema, remontando toda a vida da personagem principal semelhante à exibição de um filme:

... 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 das suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável (p. 9).

⁵¹ Ibidem, p.73-95.

⁵² Anatol ROSENFELD nos alerta que o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador "realista" que projeta um mundo de ilusão a partir de sua posição privilegiada. (Reflexões sobre o romance moderno – Texto/contexto, p. 94).

Desta forma, presenciamos o “nascimento” de Benjamim Zambraia a partir de um breve relato de seu destino: a morte por fuzilamento. É no momento em que se encontra diante de um pelotão que sua existência passa a ser imaginada pelo leitor por meio de *flashes* e cenas tal qual um filme.

No decorrer da trama, o protagonista, sob a visão do narrador que o ajuda a tomar forma, vai emergindo na narrativa como um discurso e ambos, narrador e personagem tecem uma teia de relações que resultará na composição do perfil dos próprios seres ficcionais.

Para chegar à arquitetura da personagem e da trama narrativa, o narrador vale-se de recursos que lhe darão consistência e forma, por meio de um meticuloso trabalho com a linguagem.

Um dos recursos de que se vale o narrador na construção das personagens são as metáforas, por exemplo, procedimentos imagéticos importantes na arquitetura desses seres ficcionais.⁵³

Observemos o fragmento abaixo:

“Há o cheiro da Pedra em Benjamim, que à saída do quarto fita Ariela, *empedernido*; é tão presente a Pedra naquela sala que, se Benjamim viesse a emparedar a janela, parece a Ariela que a pedra ficaria do lado de dentro”. (grifo meu) (Benjamim, p. 161)

Benjamim Zambraia reside no morro denominado Pedra do Elefante e, num determinado momento, adquire as propriedades da Pedra: a imobilidade. A

⁵³ A respeito deste procedimento, Beth Brait nos afirma que, ao utilizar esses recursos, o narrador coloca em contraste o valor semântico das palavras e as figuras que estão sendo construídas (O foco narrativo, p. 60)

sucessão de movimentos por parte das personagens contrasta com a impossibilidade ou impotência das mesmas diante do mundo em que vivem, pois vivem imóveis como pedras. A ação é predominante no romance, porém o que desperta a atenção é a imobilidade, a petrificação das personagens, visto que a sucessão de movimentos contrasta com a impossibilidade de reação das personagens perante às situações que vivenciam na trama.

Benjamim Zambraia, ao adquirir as características da Pedra do Elefante, sua moradia, revela sua passividade, sua imobilidade perante às situações que vivencia, identifica-se com a Pedra, e Ariela Masé, embora tenha uma visão diferente da Pedra do Elefante, visto que não gosta do ambiente em que vive o protagonista, assim como Castana Beatriz não gostava, rejeita o subúrbio onde mora “que ela teria vergonha de mostrar ao mais modesto dos clientes”⁵⁴, pois contrasta com os imóveis localizados diante do mar os quais apresenta a seus locatários.

Castana Beatriz também se traduz pela imobilidade, visto que é apenas uma lembrança do passado de Benjamim Zambraia, porém ao despertar as reminiscências em Benjamim acaba por se locomover no tempo:

É certo que não pode vê-la saltitando em sua direção, entre spots e ventiladores, como a viu em seu primeiro encontro; a Castana Beatriz diante de si é sempre uma fotografia, e permanece estática. Mas como em toda foto de pessoa com quem se partilhou momentos variados, sua figura termina por se locomover no tempo. (Benjamim, p. 26)

⁵⁴ Francisco Buarque de HOLLANDA. Benjamim, p. 21.

Assim, tanto Benjamim Zambraia quanto Ariela Masé demonstram a relação opressiva e conflituosa que mantêm com o mundo exterior também relacionado com a devastação de suas experiências interiores, sintomas da relação do sujeito fragmentado em confronto com sua realidade social na contemporaneidade.

A tensão e a complexidade da narrativa dão-se pelo entrelaçamento das histórias das personagens, todas interligadas ao protagonista Benjamim:

Ao menstruar pela primeira vez, Ariela deitou-se e esperou que caíssem no travesseiro todos os seus cabelos. Em noite de lua cheia renasceriam negros e sedosos, de acordo com o que profetizara a mãe tempos antes, para lhe aplacar uma crise de nervos. (Benjamim, p. 150)

Deve-se ressaltar que a associação entre as personagens Benjamim Zambraia e Ariela Masé se dá pelo enigma que envolve a morte de Castana Beatriz, visto que Benjamim vislumbra em Ariela a ex-amante, associando os acontecimentos que presencia no presente aos fatos vividos com Castana Beatriz no passado. Desta forma, Benjamim acaba por reviver as situações que o prendiam à ex-amante no passado, agora reedificadas, num presente nebuloso, quase onírico, inserindo o relato num universo de incertezas.

Do mesmo modo que Ariela, o narrador de *BENJAMIM* (1995) delinea Aliandro Esgarate:

Estreante na política, Alyandro confiara sua imagem a especialistas e não discutia deliberações de natureza estética. Mas quando o assunto era do seu domínio, falava grosso. Assim, exigiu a reimpressão de dez mil

cartazes em cores, em papel brilhante, apresentando a nova grafia de seu nome, resultado de consultas a uma numeróloga. E no instante em que o relógio da praça marca 22:22, Alyandro em pessoa ordena ao tecladista que interrompa a música no meio de um compasso. Desconcertadas, as dançarinas permanecem um tempo inertes, com uma perna para o alto, enquanto o locutor anuncia: “Alyandro Sgaratti, o companheiro xifópago do cidadão!”. (Benjamim, p. 72-73)

Assim como ocorre com a construção de Benjamim e Ariela, percebemos, também, tal recurso na caracterização de Aliandro Esgarate, visto que o mesmo traduz-se em cartazes, panfletos e propagandas, ou seja, encontra-se totalmente vinculado à imagem, pois é um candidato à eleição em plena campanha política. A trajetória de Aliandro, no decorrer da trama, vai metamorfoseando a personagem que, a cada momento, deixa de lado sua faceta humana para pôr em cena seu lado coisificado e transformado em produto.

A apresentação de Benjamim, Ariela e Aliandro vai emergindo, passo a passo, por meio da fragmentação da narrativa, representação semelhante à montagem cinematográfica que se dá pela justaposição das cenas, num fluxo ininterrupto e descontínuo, formado a partir de imagens que parecem não estabelecer conexões umas com as outras, gerando a opacidade e a ambigüidade, numa atmosfera perturbadora e confusa, que também se dá pela fusão desnorteante entre presente e passado:

E Benjamim defronta o sobrado onde Castana Beatriz e seu amante costumavam se encontrar. Vê-se a um metro da porta do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez se abraçassem e se beijassem na

boca. Vê Ariela que abre o cadeado e solta a corrente da porta do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem às pressas, porque ela teria deixado a filha em casa de desconhecidos, e ele não poderia se atrasar para uma reunião com os dissidentes. (Benjamim p. 163-164)

Sabemos que Benjamim Zambraia e as demais personagens, Ariela Masé e Aliandro Esgarate não conseguem “fugir” de seu passado, daí adentrarmos a uma nova função atribuída ao narrador: o administrador de uma perda. Explicaremos melhor tal função ao reproduzir as teorias de Ronaldo Costa FERNANDES (1996):

“A narração inclui a noção de perda: todo o desenrolar de um romance corresponde a uma balança onde o conflito nasce a partir de uma ausência”.⁵⁵

Tal ausência, no romance *BENJAMIM* (1995), traduz-se pelo conflito de Benjamim Zambraia que emerge a partir da culpa pelo assassinato da ex-namorada, Castana Beatriz e de seu amante, o professor Douglas Saavedra Ribajó; por outro lado, Ariela Masé não aceita suas origens, que a deixam em dúvida, pois não se enxerga filha da empregada que a criou a mando da esposa do professor morto. Para Benjamim, Ariela é filha de Castana Beatriz com o professor. E Aliandro Esgarate, comprometido com sua imagem, é candidato em campanha política, por isso se traduz metaforicamente em cartazes, em mensagens radiofônicas, televisas e panfletos, porém não esquece seu conflito: é um mulato de olhos azuis que teve a família desfeita pela dúvida em relação à sua paternidade. Descobre, na infância, a condição de prostituta da mãe e torna-se marginal na adolescência.

⁵⁵ Ronaldo Costa FERNANDES. O narrador do romance, p. 141.

Devemos observar que, de forma indireta, o tema social acaba por aparecer na trama, em alguns momentos. Em *BENJAMIM* (1995), o narrador menciona a perseguição e morte de Castana Beatriz e seu amante, o professor Douglas, frutos da repressão política dos anos setenta; algo parecido ocorre com a apresentação de Aliandro Esgarate, marginalizado desde o nascimento pelas desigualdades sociais e também com o policial Jeovan, namorado de Ariela, o qual se torna vítima da violência, após ser atingido por um tiro e ficar paraplégico.

Devemos destacar que o problema de Aliandro, vítima da desigualdade social, emerge por meio de seus conflitos íntimos:

A contragosto, Ali saiu da padaria e foi conduzido pelo primo até uma rua escura, transversal. “Olha as putas”, disse o primo numa gargalhada. Ali gargalhou também, para imitar o primo, olhando aquelas mulheres que fumavam, cada qual dona de um poste. Gargalhou até ver sua mãe, apoiada no terceiro poste da calçada esquerda, de piteira. (Benjamim, p. 71)

O mesmo ocorre com as demais personagens. Devemos observar que a obsessão, por exemplo, é traço convergente do caráter de Benjamim Zambraia e do escritor-anônimo José Costa, protagonista de *BUDAPESTE* (2003), porém Benjamim é obcecado pelo passado (tempo) e Costa, por Budapeste (espaço) e pelo idioma húngaro:

Para ajustar o ouvido ao novo idioma, era preciso renegar todos os outros. Segui a recomendação de kriska, exceto por meia dúzia de palavras

em inglês, sem as quais não teria roupa lavada nem um prato de sopa no quarto do hotel. Deliberei por via das dúvidas jamais atender ao telefone, que aliás nunca tocou, e ainda renunciei a rádio e televisão, cuja programação local, segundo Kriska, andava infestada de termos estrangeiros. (Budapeste, p. 64)

Percebemos, também, que a obsessão não é característica exclusiva de Costa em relação ao idioma húngaro, visto que Kriska, sua amante e professora de húngaro, manifesta-se, em algumas situações de forma a revelar seu caráter obsessivo pelo idioma que ensina:

“Deixei de fazê-lo devido ao visível arrependimento de Kriska, que só não me pediu perdão porque inexistia tal palavra em húngaro, ou melhor, existe, mas ela se abstém de usá-la, por considerar um galicismo”. (Budapeste, p. 67)

Esses conflitos, próprios da arte de ficção, ocasionam os dramas, enredos e tramas. Rompem as estruturas, e a ação que se desenrola busca uma trilha que a leve à recomposição da harmonia perdida. Esta construção que ocorre por meio de diversos recursos e combinações sígnicas emerge do mundo das palavras e aponta para uma escritura a qual o leitor persegue e por meio da leitura, garante sua permanência, ao mesmo tempo que contribui para que um universo ficcional seja recriado.

Beth BRAIT (1985) afirma:

A narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas criaturas de papel.⁵⁶

O narrador manipula o discurso por meio das técnicas que utiliza para a construção das personagens, que permanecerão no mundo das palavras, não mais submissas à sua autoridade, fugindo ao domínio do seu próprio criador, visto que são vozes individuais regidas pelo narrador.

2.3. A dialogia das vozes no discurso polifônico

Mikhail Bakhtin visualiza o romance como a expressão do relacionamento inter-humano através da linguagem. Relaciona sua teoria sobre o romance à fala e à escritura e insere suas idéias concernentes ao dialogismo na tensão que se dá entre oralidade e escrita, considerando, assim, o dialogismo como fenômeno elementar do discurso romanesco e de toda relação que o homem mantém com o mundo através da linguagem.⁵⁷

Devemos lembrar que o romance com prioridade existe enquanto forma escrita, e sua apreensão dá-se por meio da leitura. Bakhtin justifica o romance como representação do homem que expõe suas idéias ao elegê-lo como objeto de representação.

⁵⁶ Beth BRAIT. A personagem, p. 67.

⁵⁷ Ibidem, p. 48.

Observaremos algumas técnicas discursivas que trazem a personagem, por meio do discurso, à visualização do leitor.

Bakhtin, ao falar do romance, leva em consideração a diferença entre o gênero de discurso primário (mais simplório, utilizado na comunicação interpessoal) e o gênero de discurso secundário (mais complexo, elaborado na comunicação cultural mais formal).⁵⁸

Assim, a réplica do diálogo, que segundo Bakhtin é um gênero primário, num romance, que segundo ele é um gênero secundário, integra-se ao conteúdo do romance, participando da sua totalidade como acontecimento artístico e não simplesmente como sucessão de fatos cotidianos.

Vejamos o recurso de incorporação de um gênero primário por um gênero secundário por meio de um exemplo da réplica de uma carta no romance *BENJAMIM*(1995):

“Mãe. Gostaria demais que você estivesse aqui comigo. Passei um mês na fazenda e engordei um pouco. Tenho lido bastante e acho que vou aprender novos idiomas. Semana que vem pretendo mudar para um apartamento em...” ou “Querida mãe. Estou péssima! Tenho tomado muitos ansiolíticos e semana que vem vou no psiquiatra. Gostaria demais que você estivesse...” ou “Caro Jeovan. Passei a noite pensando nas nossas diferenças. Acho que será melhor para mim e para você...” (Benjamim, p. 31)

⁵⁸ Mikhail BAKHTIN. Estética da criação verbal, p. 281.

Este recurso propicia-nos observar a dimensão das possibilidades de uso da linguagem inseridas no processo dialógico por meio da interação entre os elementos.

Interessante observar em *BUDAPESTE* (2003) que o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre adquirem características que os distanciam de simples formações específicas da prosa a fim de provocarem uma tensão. Convém observar que tal fusão é propiciada pela narração em primeira pessoa, visto que a voz responsável pela narrativa absorve as demais, fazendo com que as mesmas ressoem em seu discurso, numa fascinante interação:

Entrei, espiei variados volumes expostos nas mesas, só por curiosidade rondei as estantes, dei com o livreiro: O Ginógrafo, me faça o favor. Como disse? O Ginógrafo. O senhor deve estar equivocado, aqui temos O Naufrágio, que já vendeu mais de cem mil exemplares. Insisti: O Ginógrafo. Perguntou se era algum livro técnico, nunca ouvira mencionar semelhante nome. Mentira dele, eu me lembrava de sua figura, ele ganhara uma fortuna às custas do meu romance. Acedeu em consultar um computador, indagou se a palavra se escrevia com ge, falou: guia de Gênova...manual de ginástica...as girafas...ginógrafo não consta. O senhor por acaso tem o nome do autor? Kaspar Krabbe? Cá, erre, a bê, bê, é? Krabbe...Krabbe...Kaspar...Kaspar Krabbe também não consta. A editora, por acaso? (Budapeste, p. 160)

Por meio dessas técnicas, as personagens vão emergindo e o narrador além de delineá-las, revela seus pensamentos, seus sentimentos, numa interação fascinante e dinâmica.

Bakhtin introduz a noção de polifonia ao alçar autor, personagens e narradores ao posto de elementos essenciais da narrativa, responsáveis pela representação do discurso.

Notamos, no fragmento abaixo, divagações do narrador na arquitetura da narrativa, vislumbradas pelo comentário que denuncia sua presença como agente participante do processo interativo das linguagens:

E Ariela habituou-se a baixar os olhos na presença de Zorza, *visto que o silêncio não sustenta o peso de longos olhares recíprocos, exceto nos filmes de amor, e nem mesmo nos filmes de amor porque ali, quando cessa o diálogo, o diretor sempre coloca uma música.* (grifos meus) (Benjamim, p. 44)

Interessante abordar e apresentar a noção de polifonia analisada pelo estudioso russo em que ele caracteriza como obras polifônicas aquelas que apresentam os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogia. Para ele, o romance trata de um gênero em formação, sujeito, portanto, a mudanças, cujas personagens são sempre representadas em um processo de evolução que nunca se conclui.⁵⁹

Em *BENJAMIM* (1995), observamos que as personagens libertam-se da mudez e acabam por tornarem-se sujeitos da sua própria consciência, com identidade:

Beth BRAIT (2005), apoiada nas teorias de Bakhtin, nos diz:

⁵⁹ Beth BRAIT (org.). Bakhtin – conceitos-chave, p. 191.

“Essas vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens”.⁶⁰

Desta forma, percebemos que as personagens contemporâneas em estudo distanciam-se e muito do herói épico clássico, assim como já foi abordado em relação à questão do narrador, clássico e contemporâneo, visto que o herói épico é um arquétipo, um modelo⁶¹, estando sempre em busca de um objetivo, lutando para alcançar um fim e não possui defeitos, apenas ações e pensamentos nobres, aceitando a sociedade como ela é, ao contrário da personagem contemporânea, problemática e que questiona o mundo em que vive.

Segundo BAKHTIN (1993):

Geralmente o herói age no romance tanto quanto na narrativa épica. A diferença deste do herói épico consiste em que ele não apenas age, mas também fala, e sua ação não tem uma significação geral e indiscutível, ela não se realiza num mundo épico incontestável e significante para todos. Por isso, esta ação sempre necessita de uma ressalva ideológica, ela tem uma posição ideológica definida, que é a única possível e que, por isso, é contestável.⁶²

Assim, torna-se essencial para o romance a posição do herói, visto que ela interage com outras posições, as quais abrem novas perspectivas para o gênero

⁶⁰ Ibidem, p. 195.

⁶¹ Anatol ROSENFELD. Reflexões sobre o romance moderno, p. 69.

⁶² Mikhail BAKHTIN. Questões de literatura e de estética – a teoria do romance, p. 136.

romanesco, que não se vê submisso a uma única e uma voz, ao mesmo tempo, que proporciona à personagem um novo papel, o de introdutora do plurilinguismo e agente da linguagem.

Ao precisar autor, personagens e narradores como agentes das relações dialógicas do discurso, Bakhtin ressalta a importância de não se confundir o autor, componente da obra, com o autor real, o que, conseqüentemente, anularia a bivocalidade do discurso e este não mais existiria, preocupação constante nas hipóteses bakhtinianas.

Por meio dos procedimentos morfológicos e sintáticos descentralizados, o narrador constrói a personagem que se vincula à construção da narrativa e, conseqüentemente, do texto literário.

Vejamos em *BUDAPESTE* (2003):

Não, não, não há nada de conclusivo, a dona parecia sedada ou em estado de choque, dizia frases desconexas, e a Vanda surgiu ao vivo anunciando o futebol feminino após os comerciais, a voz limpa, um meio sorriso adequado, eqüidistante das suas notícias; usava sombra nos olhos, os cabelos presos, o colar de miçangas. Sentei-me na cama, a secretária eletrônica piscava na mesa-de-cabeceira: Zé, é o Álvaro, você já deve ter...Vandinha, sou eu, Vanessa, as bolas fosforescentes...Zé, é o Álvaro, cara, o alemão está...Vanda, aqui quem fala é o Jerônimo, pode me chamar no mezanino... (p. 13-14)

Percebemos, no fragmento acima, a representação da linguagem cotidiana, seja por meio do diálogo, por meio da mídia, o que reforça a teoria bakhtiniana de

que o romance representa a vida cotidiana por meio da representação do homem e de sua linguagem e que é constituído pelo diálogo de linguagens, o plurilinguismo.

Irene MACHADO (1995), apoiada nas idéias de Mikhail Bakhtin referentes ao caráter híbrido do romance, nos diz:

Além da narração e do diálogo, o romance desenvolve discursos de base argumentativa, informativa – de tipo documental ou científico – e a contemplativa, de caráter ensaístico. Sem falar das citações, máximas, provérbios e, evidentemente, poemas que contribuem para tal hibridismo.⁶³

Temos em um fragmento de *BUDAPESTE* (2003):

“Para tirar a cisma, só posso recorrer a Kriska, que tampouco é muito confiável; a fim de me segurar ali *comendo em sua mão*, como talvez deseje, sempre me negará a *última migalha*”. (p. 6)
(grifos meus)

Interessante observar a construção do fragmento que evidencia o hibridismo defendido por Bakhtin e sustentado por ele ao vincular o romance às formas orais.

Temos em *BUDAPESTE* (2003) uma narrativa em primeira pessoa o que implica em constatar que o narrador é personagem envolvida nos acontecimentos narrados e mais, trata-se do protagonista José Costa, o *ghost-writer*. Assim, os recursos de construção da trama e das personagens chegam até o leitor por meio de uma personagem. Temos a imagem diagramada da trama romanesca em

⁶³ Irene A. MACHADO. O romance e a voz – a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin, p.81.

BUDAPESTE (2003) através da perspectiva do narrador-personagem José Costa que expressa sua visão a respeito dos acontecimentos e das demais personagens da trama.

No romance *BUDAPESTE* (2003), o narrador-personagem José Costa, a caminho de um congresso de escritores anônimos em Istambul, faz um pouso forçado em Budapeste, capital da Hungria, e simpatiza com o idioma húngaro, a ponto de tornar-se obsessivo por aprendê-lo e, posteriormente, assimilando-o com perfeição. É um *ghost-writer*, portanto escreve para que outros assinem suas obras, chegando a acreditar, num determinado momento, que as mesmas não são de sua autoria; instala-se, assim, a dúvida e a crise de identidade, neste jogo escritural enigmático.

Costa é casado com Vanda, apresentadora de um telejornal, com a qual tem um filho, Joaquinzinho. Em Budapeste, torna-se amante de Kriska, sua professora de húngaro, e padrasto de Pisti.

A trama desenvolve-se por meio do triângulo amoroso Vanda-Costa-Kriska, oscilando entre o espaço do Rio de Janeiro, local que Costa já não consegue reconhecer como sua terra natal, após assimilar profundamente o idioma húngaro em Budapeste.

Ao delinear as personagens e apresentá-las ao leitor, percebe-se que tudo o que é narrado está mediatizado pela emocionalidade, subjetividade do narrador-protagonista, o que dá à narrativa uma complexidade maior.

Um dos recursos de que o narrador se utiliza é o monólogo interior ao expor sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o “vivido”. O leitor, assim, instala-se no fluxo dos pensamentos da personagem ao mesmo tempo que

participa da sua própria experiência, ao imergir ou mergulhar em sua vivência subjetiva. José Costa constrói-se por meio de seus conflitos íntimos:

Saí no terraço, expus a capa à luz do sol, li, reli, e o título era esse mesmo, O Ginógrafo, autor, Kaspar Krabbe. Era o meu livro. Mas não podia ser meu livro, jogado na cesta marajoara, eu nunca dei a clientes meu endereço particular. Meus livros apócrifos guardava à chave na escrivaninha da agência, e aquele eu nem chegara a ver impresso. (Budapeste, p. 80)

2.4. A configuração espaço-temporal

Em uma análise de narrativa, devemos nos lembrar de que seus elementos devem apresentar-se interligados, ou seja, conectados, para que o efeito produzido no leitor seja o estranhamento. Desta forma, não podemos nos esquecer também do aspecto temporal da narrativa, articulado pelo narrador para moldar as personagens que apresenta.

Em *BENJAMIM* (1995), como já dissemos anteriormente, o tempo oscila entre presente e passado, e desta maneira, o narrador arquiteta a narrativa, justificando, assim, os conflitos das personagens do romance, ao mesmo tempo que delineia seu perfil por meio de um inventivo procedimento cujo desfecho resulta na composição desses seres no espaço da narração interativa.

Por meio do entrelaçamento das histórias das personagens, a trama romanesca ganha vida e o leitor, apesar de se deparar com uma narrativa fragmentada, ao unir os fragmentos, tenta recompor o todo do romance.

Desta forma, recompomos o conflito de Benjamim Zambraia, de Ariela Masé e de Aliandro Esgarate por meio de suas reminiscências que ajudam o leitor a compreender a trama que se desenrola fragmentariamente.

Benjamim Zambraia vive fatos do presente, os quais já viveu no passado. As reminiscências surgem por meio dos acontecimentos presentes. O protagonista tem a impressão de que já viveu aquele momento anteriormente, o que faz com que se agrave seu conflito em relação ao passado do qual se torna impossibilitado de se desvincular. Presencia uma cena com Ariela Masé que o remete a outra que viveu com sua suposta mãe, Castana Beatriz, ex-amante de Benjamim, em um passado remoto:

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, apenas um tanto mais lentos, como se a reprodução exata de cada movimento cobrasse um tempo extra. Só não perde terreno porque Ariela, correndo para a armadilha, também não o faz com o mesmo desassombro de Castana Beatriz. O próprio sobrado verde-musgo, se comparado à primeira vez em que Benjamim o viu, hoje parece mais vagaroso, dentro da sua imobilidade. (Benjamim, p. 51)

O discurso entrelaçado entre passado e presente, na cena acima, revela os fatos que vão delineando as personagens e as situações vivenciadas por elas, visto que no presente, Ariela Masé, uma corretora de imóveis, dirige-se ao sobrado verde-

musgo a fim de apresentá-lo a um suposto locatário, enquanto que no passado, o sobrado servia de refúgio a perseguidos políticos. Benjamim recorda-se do momento em que Castana Beatriz entrou no sobrado, vítima de uma armadilha, para ser assassinada.

Desta forma, a trama se desenrola oscilando entre presente e passado; o passado é imprescindível para que haja a compreensão do presente, visto que a correlação espacial ajudará a preencher as lacunas deixadas pelos fragmentos narrativos, de modo a receber o sentido temporal.

Podemos dizer que o fragmento acima transcrito reproduz o tempo da história, visto que Benjamim Zambraia relembra, via memória, um acontecimento que ocorreu no passado, mas que ele participa de algo semelhante no presente. Benjamim retrocede, nesta cena rápida, vinte cinco anos de sua existência. O discurso, por outro lado, organiza o relato em função do leitor.

O entrelaçamento das cenas, por meio da memória de Benjamim Zambraia reproduzida pelo narrador, cria o clima onírico e dúbio do romance e a personagem, perdida em seus pensamentos, não consegue distinguir o real do imaginário, visto que está vinculada ao passado e dele não consegue se desprender.

Benedito NUNES, em seu estudo *O tempo na narrativa* (1988) apresenta o plano da história, pluridimensional, no qual vários eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo, e o tempo do discurso, linear, o qual apresenta um evento em seguida ao outro. O discurso deve organizar os eventos recorrentes na história para que haja a compreensão por parte do leitor.⁶⁴

⁶⁴ Benedito NUNES. *O tempo na narrativa*, p. 27.

Vários acontecimentos podem ocorrer ao mesmo tempo no plano da história, porém o discurso deve ordená-los de forma a torná-los compreensíveis ao leitor. O tempo da história permite prospecções e retornos, trata-se de um tempo imaginário dependente do tempo real, visto que sua apresentação dá-se por meio da linguagem.

É justamente no tempo da história que os retrocessos e antecipações acontecem. Benedito NUNES (1992) adverte que as anacronias não são privilégio da narrativa moderna, visto que elas são freqüentes na epopéia clássica.⁶⁵ Porém, surtem um efeito lúdico na narrativa contemporânea, por meio do desafio temporal, que aproxima tal narrativa das montagens cinematográficas. Especificamente em *BENJAMIM* (1995), ocorre o entrelaçamento espacializado das histórias que resulta na construção do perfil das personagens.⁶⁶

Observemos o fragmento abaixo:

Pela perspectiva de Benjamim, Castana Beatriz aproxima-se não no estúdio fotográfico, mas num corredor do tempo, e ao seu rosto de menina acrescentam-se outros rostos que ela iria adquirir anos depois. Passam-se sete anos pelo rosto de Castana Beatriz, durante o minuto em que Benjamim o contempla. No minuto seguinte, ele já não enxerga Castana Beatriz nas fotos que estende na noite, apoiado ao parapeito. Mas vê suceder-lhe a moça de cachos castanhos, com seu sorriso plácido à saída do restaurante. Agora Benjamim pode jurar que a moça é filha de Castana Beatriz. Deita-se nu na cama, e entre as penumbras vê Castana Beatriz que

⁶⁵ José Luís JOBIM (org.). *Palavras da crítica – Tendências e conceitos no estudo da literatura*, p. 351.

⁶⁶ Benedito Nunes denomina tal técnica cronotopo da simultaneidade, visto que ocorre a passagem de um episódio a outro, por meio do entrelaçamento de diversas linhas de ação. Tal procedimento assemelha-se à técnica cinematográfica da montagem. (José Luís Jobim, p. 356)

passeia à vontade na pele da filha, alguns números maior que a sua.
(Benjamim p. 26-27)

É tecida uma “teia” de relações entre o passado e o presente do protagonista. Tudo o que o cerca no presente associa-se ao enigma do passado. Por meio dessa oscilação, o leitor adquire uma percepção mais clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos, compreendendo de que modo eles derivam uns dos outros.

Como já mencionado anteriormente, o início da trama se dá pelo relato da suposta morte do protagonista que se encontra diante de um batalhão de fuzilamento. Esta primeira cena de *BENJAMIM* (1995), logo no início da narrativa, apresenta uma antecipação, pelo discurso, dos acontecimentos, cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação. Trata-se de um recurso denominado prolepse o qual permite uma transgressão à ordem temporal.

Ao utilizar os recursos anacrônicos, sejam eles retornos ou antecipações, o narrador dimensiona os acontecimentos e suas relações com a existência das personagens. O que ocorre é uma sucessão dos estados internos da personagem, ou melhor, o que denominamos como tempo psicológico, visto que não coincide com as medidas temporais cronológicas. Trata-se de um tempo subjetivo que se opõe ao tempo físico e no qual a percepção do presente se dá por meio do passado.

Observa-se no romance *BENJAMIM* (1995) a experiência de Benjamim Zambraia vislumbrada em sete semanas, por meio das quais o narrador projeta o passado (trinta anos) do presente vivido pelo protagonista:

Com olhos trinta anos mais velhos, Benjamim reproduz a ouro e fio a Castana Beatriz que um dia conheceu numa sessão de fotos. É certo que não pode vê-la saltitando em sua direção, entre spots e ventiladores, como a viu em seu primeiro encontro; a Castana Beatriz diante de si é sempre uma fotografia, e permanece estática. Mas como em toda foto de pessoa com quem se partilharam momentos variados, sua figura termina por se locomover no tempo. (p. 26)

Apesar de a narrativa em *BENJAMIM* (1995) apresentar-se de forma fragmentada, ora no presente, ora no passado, o leitor tem a expectativa de que os acontecimentos o levem a um final. Entre o início do relato e seu final, marcados pela temporalidade/espacialidade, encontra-se o narrador, um discurso que ordena os acontecimentos e os apresenta ao leitor.

Mikhail BAKHTIN (1992) assevera:

“Por outro lado, o tempo em literatura, de modo particular na narrativa, está em conexão com o espaço. Chamamos de cronotopo (literalmente, tempo-espaço), diz Bakhtin, a intrínseca conexão das relações espaciais e temporais que são artisticamente expressadas na literatura”.⁶⁷

Benedito NUNES (1992) ressalta, ainda apoiado em Bakhtin, a questão que ele denomina cronotopo da simultaneidade, por tratar-se de um processo análogo ao da montagem cinematográfica. É o que ocorre no romance em estudo.

⁶⁷ José Luís JOBIM. Palavras da crítica – Tendências e conceitos no estudo da literatura, p. 345-346.

A oscilação entre presente e passado proporciona ao romance um movimento simultâneo e o tempo cronológico dá lugar a recursos que reproduzem a experiência psíquica da personagem, fazendo com que o narrador perca, por alguns momentos, a função mediadora que lhe é peculiar.

A circularidade do romance dá-se pela inversão cronológica dos acontecimentos, a oscilação presente e passado revela um novo mundo não mais submisso à continuidade temporal empírica.

Em seu estudo sobre as teorias bakhtinianas, Cristóvão TEZZA (2003) alça o cronotopo a uma categoria fundamental no estudo dos gêneros literários, visto que o modo de apreensão do tempo e do espaço, como expressão indissolúvel da representação da realidade, contém em si uma visão do mundo. Segundo o estudioso, a literatura empreendeu uma longa viagem em direção ao espaço e ao tempo íntimos. Houve uma passagem da clássica praça pública e da voz alta para o quarto, solidão e o pensamento mais secreto.⁶⁸

O tempo aparenta, no romance *BENJAMIM* (1995), quebrar todas as barreiras e metamorfosear-se como personagem, assim como o determinante das mesmas, visto que o tempo passa, decorre, porém as personagens vivem presas a ele e não conseguem fugir do imobilismo que as retém.

Pelo tempo, Benjamim Zambraia tenta remediar seu conflito numa tentativa de consertar o que outrora se desfez. Tenta uma reintegração das situações no presente as quais já não podem mais ser remediadas no passado. Assim, para Benjamim o tempo é uma nova oportunidade de restauração dos erros do passado, visto que ele não se estanca nem pára, mas dá uma chance à personagem de

⁶⁸ TEZZA, Cristóvão. Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo, p. 42-43.

reviver os acontecimentos no presente. Assim, o romance apresenta o passado em trânsito para o presente e a imagem da personagem muda necessariamente com o tempo: trata-se de um ser inacabado, inerente a uma nova concepção de tempo, que, agora, passa a compreender a contemporaneidade.

CAPÍTULO III

3. SIMULACRO E IDENTIDADE NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

E sem dúvida o nosso tempo...prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a ilusão é sagrada, e a verdade é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado.

Feuerbach

“A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro. Eu não sabia o que estava acontecendo, aquela gente à minha volta, eu não tinha nada a ver com aquilo”.

Estranheza, simulação, fragmentariedade, embaçamento, conflito, crise resumem o discurso de José Costa, narrador-personagem do romance *Budapeste* (2003), ao se deparar com uma obra, no auge de seu lançamento e sucesso, que, segundo ele, não é de sua autoria.

Não é algo exclusivo da contemporaneidade o enfoque dado à questão da identidade se lembrarmos da personagem K., de Franz Kafka, em *O processo* e *O castelo* e do protagonista de *A metamorfose* do mesmo autor, do protagonista Lúcio, de Mário de Sá Carneiro, em *A confissão de Lúcio*, embora as obras

contemporâneas explorem, de forma mais aguçada, a identidade do sujeito desde que esta se tornou algo problemático no mundo contemporâneo.

Tal fato tem sido associado a questões relativas à reificação do indivíduo e ao estreitamento das relações humanas na sociedade contemporânea, algo preconizado por Walter Benjamin em relação à sociedade moderna e que, na contemporaneidade, revela sua aguçada face por meio do evidente esfacelamento do indivíduo que, inevitavelmente, já demonstra os efeitos que tal fenômeno desencadeou.

Consequentemente, o sujeito contemporâneo encontra-se em profunda crise, visto que as transformações ocorridas na sociedade apoderaram-se da sensação de segurança e estabilidade que lhe davam uma ancoragem, algo que não é compatível com a indeterminação da contemporaneidade. Houve um deslocamento ou descentramento de forças organizacionais que, no passado, apresentavam-se estáveis em sua ótica de mundo.

O sujeito, protagonista de uma nova condição, apresenta-se cindido, o que lhe confere várias identidades e faces distintas de identidade; há uma nova visão e posição do indivíduo contemporâneo, visto que o mesmo é integrante de sociedades industriais e pós-industriais que incorporam em si a expansão da tecnologia e da técnica, impondo ao homem a necessidade de domínio de técnicas de manejo de máquinas, conjuntamente com a capacidade de lidar com um progressivo aumento no volume de informações.

Em um estudo sobre a poesia de Baudelaire, Walter BENJAMIN (1980) aborda a progressiva atrofia da experiência ao vinculá-la à difusão da informação no mundo moderno, a qual acaba por suplantando as tradicionais formas de narração que

propiciavam ao narrador um mergulho na experiência que era compartilhada com os demais ouvintes. Ressalta o fato de que a informação jornalística apresenta características tais como a novidade, a brevidade e, sobretudo, a falta de conexão entre uma notícia e outra, comprometendo a imaginação dos leitores, seres imersos em uma nova condição, que já não têm o que contar a outrem.⁶⁹

Desta forma, instaura-se, na contemporaneidade, a problemática da experiência do homem marcada pelo excesso de informação e profunda penetração da tecnologia com suas exigências e efeitos no cotidiano, conseqüentemente, verifica-se o comprometimento da capacidade de interação eu-outro do homem contemporâneo, o qual se encontra à mercê do isolamento.

Segundo Stuart HALL (2001), este colapso é resultante de mudanças estruturais e institucionais que produziram o sujeito pós-moderno, sem uma identidade fixa, essencial ou permanente. O estudioso ressalta que esta se apresenta móvel,

formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.⁷⁰

Tal fato é responsável pela sensação de perda de identidade que acaba por acometer o indivíduo integrante de sociedades modificadas, o qual ainda não conseguiu assimilar as novas condições exigidas por tais sociedades. Na verdade, o

⁶⁹ Walter Benjamin aborda esta questão no ensaio *O Narrador* (1994) e volta a enfatizá-la no estudo *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1980).

⁷⁰ Stuart HALL. A identidade cultural na pós-modernidade, p. 12/13.

que ocorre não é a plena perda da identidade, mas sim a sensação de insegurança que cria um efeito negativo no íntimo do sujeito contemporâneo, agora, imerso em um novo contexto de mundo.

3.1. Identidade e Identidades

A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza, observa o crítico cultural Kobena Mercer.⁷¹

Refletimos que se há um deslocamento, este é resultante de transformações que acabam por gerar desajustes, seja na sociedade, seja nos seus integrantes, visto que tais transformações ao atingirem a sociedade nos seus vários aspectos (paisagens culturais de classe, gênero, etnia, etc) acabam por refletir seus efeitos nas identidades pessoais dos indivíduos dessas sociedades, que têm a sensação da perda de uma estabilidade que, em épocas passadas, propiciava uma sensação de segurança.

Stuart HALL (2001) denomina tal fenômeno como deslocamento ou descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos, o que constitui uma “crise de identidade” para os indivíduos.⁷²

O estudioso ainda menciona em seu estudo sobre a identidade cultural na pós-modernidade, três concepções de identidade que norteiam o sujeito das diversificadas sociedades.

⁷¹ Ibidem, p. 9.

⁷² Ibidem, p. 9.

O sujeito do Iluminismo apresentava-se centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e ação; por outro lado, o sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e sua identidade era fundada na “interação” entre o eu e a sociedade. Enfim, o sujeito da pós-modernidade tornou-se fragmentado, visto que é composto não somente de uma única identidade, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias.

Segundo HALL (2001), a identidade torna-se, no mundo pós-moderno, uma “celebração móvel”, visto que é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.⁷³

Deve-se ressaltar que possuir uma identidade fixa e imóvel é uma utopia, visto que à medida que as transformações ocorrem nas sociedades há o confronto entre tais mudanças e as identidades possíveis, com as quais pode haver, mesmo que temporariamente, uma identificação, algo necessário, visto que as sociedades são caracterizadas por constantes mudanças.

3.2 . Discursos e personagens: imagens

Annateresa FABRIS menciona, em seu trabalho *O artista como produtor: Andy Warhol e o pós-moderno* (1994), que a redução do mundo à dimensão da imagem é característica do momento pós-moderno e, conseqüentemente, do

⁷³ Ibidem, p. 12-13.

surgimento de uma nova concepção de sujeito, o qual se apresenta despersonalizado.⁷⁴

A pós-modernidade apresenta-se, acentuadamente, vinculada aos recursos imagéticos que, praticamente, “bombardeiam” os indivíduos da sociedade pós-moderna.⁷⁵

Além de Walter BENJAMIN (1980) abordar a problemática da narrativa no mundo moderno, outros estudiosos enfatizaram tal questão. Contamos com a colaboração de Eduardo Subirats (1984) em sua obra *Da vanguarda ao pós-moderno* em que o estudioso afirma que:

“A anulação da experiência e da identidade individual que a racionalização da reprodução social acarretou encontra deste modo seu correlato estético na anulação da arte”.⁷⁶

A linguagem codificada dos meios de comunicação de massa acabou por absorver a voz do indivíduo no mundo contemporâneo o qual vive como um ser anônimo em meio à multidão. Procura nas imagens o que não encontra no mundo real, porém é vítima da ilusão que lhe dá a impressão de integração social, mas que, na verdade, o afasta cada vez mais dos outros componentes da sociedade. Tal isolamento caracteriza-se por ser, simultaneamente, individual e social, gerando um sentimento de desorientação, alienação e desencanto.

⁷⁴ Samira CHALHUB (org.). O artista como produtor: Andy Warhol e o pós-moderno. In: Pós-Moderno & Artes Plásticas, p. 108.

⁷⁵ Deve-se esclarecer ao leitor que o conceito de pós-modernismo utilizado aqui vem ao encontro das idéias de Fredric Jameson expressas no estudo Pós-Modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio no qual o teórico, além de outros aspectos questiona o desaparecimento da fronteira entre arte alta e arte baixa, realçando, desta forma a cultura de massa.

⁷⁶ Eduardo SUBIRATS. Da vanguarda ao pós-moderno, p. 99.

Edu Teruki OTSUKA (2001) afirma:

O telejornalismo, por exemplo, pretende levar o “fato” diretamente ao espectador, como se a câmera que recorta a cena e a edição que manipula seu sentido simplesmente não existissem – e isso conduz à “naturalização” da imagem mostrada, que é assim percebida pelo espectador como se vista “com seus próprios olhos”. A imediatez dos media – como é evidente na linguagem da propaganda – é a dos significados recebidos, das opiniões estabelecidas, das imagens cristalizadas, da fórmula pronta, do clichê inquestionado e do estereótipo aceito; e, ao reproduzir tais significados, com confiança inabalável, apenas confirmam o que está dado de antemão.⁷⁷

A sociedade do espetáculo, caracterizada por Guy DEBORD (1997), tem como predicado a fragmentação, e seus componentes, os indivíduos, produtos de tais sociedades, procuram no plano das imagens aquilo que já não encontram no mundo real:

O poder do espetáculo, tão essencialmente unitário, centralizador pela força das coisas e de espírito perfeitamente despótico, costuma ficar indignado quando vê constituir-se, sob seu reino, uma política-espetáculo, uma justiça-espetáculo, uma medicina-espetáculo, ou outros tantos surpreendentes “excessos midiáticos”. O espetáculo nada mais seria que o exagero da mídia, cuja natureza, indiscutivelmente boa, visto que serve para comunicar, pode às vezes chegar a excessos.⁷⁸

⁷⁷ Edu Teruki OTSUKA. Marcas da catástrofe – experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque, p. 172-173.

⁷⁸ Guy DEBORD. A sociedade do espetáculo, p. 171.

Esta sociedade é marcada pela fragmentariedade e pelo excessivo consumo de imagens por parte de seus integrantes, e a busca pela recomposição dos fragmentos é meta que pode levar novamente ao despertar da totalidade perdida.

3.3. Identidades em permanente reconstrução

Os romances em estudo apresentam personagens problemáticas, submissas, de uma forma ou de outra, ao mundo das imagens.

Em *BENJAMIM* (1995), visualizamos as personagens vinculadas à imagem de forma obsessiva: Aliandro Esgarate resume-se à imagem por meio de panfletos publicitários e de programas televisivos em plena campanha política, ao passo que Benjamim Zambraia refugia-se, involuntariamente, em seu anonimato, pois não obedece mais às exigências do mundo contemporâneo que se vê ligado de forma obsessiva à imagem e ao que é belo e jovem; em *BUDAPESTE* (2003), a personagem Vanda, esposa de José Costa, um autor-anônimo, encontra-se vinculada à mídia, visto que é apresentadora de um telejornal e José Costa esconde-se por trás de suas obras, estando relegado ao anonimato, visto que as mesmas são assinadas por outros.

Desta forma, não somente o protagonista de *BUDAPESTE* (2003) caracteriza-se pela identidade indefinida como também outras personagens secundárias. Costa escreve, mas não pode aparecer, vive no anonimato; o alemão Kaspar Krabbe não escreve, mas vive na mídia como escritor famoso e de sucesso; e Vanda lê,

apresenta notícias, está em constante aparição na mídia, mas não escreve o que lê. As personagens, assim, vivem uma situação marcada pelo mundo das aparências.

Annateresa FABRIS (1994) nos adverte que a sociedade pós-industrial caracteriza-se pelos princípios da simulação, da produção e reprodução contínua de signos:

Nesse universo, o simulacro precede a realidade, que se configura como uma fabricação de efeitos: é construída a partir dos códigos sociais, das linguagens e convenções pré-construídas, que tomam o lugar do sujeito e apagam toda a distinção entre autêntico e inautêntico, original e cópia.⁷⁹

Ocultando-se atrás da assinatura alheia ou de pseudônimos está José Costa, o escritor anônimo, o *ghost-writer*, um “fantasma” que não deve aparecer. Escreve, mas, em alguns momentos, duvida da autoria de suas obras; em outros, sente prazer, conforma-se ou fica indignado por viver no anonimato. Narrador de suas experiências e de seu mundo conturbado, enclausura-se em seus conflitos interiores e expressa em seus pensamentos que a literatura é a única das artes que não precisa se exhibir.

Vive em um mundo que privilegia, de forma exagerada, o predomínio da imagem, da luz, embora saiba que deve viver à sombra. Refugia-se em uma língua, o húngaro, que não é a sua materna, portanto desconhecida, mas fascinante. Vive entre duas cidades, o Rio de Janeiro e Budapeste, e entre duas mulheres, Vanda e Kriska.

⁷⁹ Samira CHALUB (org.). O artista como produtor: Andy Warhol e o pós-moderno. In: Pós-moderno e artes plásticas, p. 112.

Traduz seu caráter que se assemelha ao mundo o qual é obrigado a assimilar: obsessivo, opaco, fragmentado, em busca de um sentido que, talvez, possa, algum dia, recuperar a sensação de ser em contraste com sua identidade perdida.

Por outro lado, Benjamim Zambraia torna-se vítima do mundo supervalorizado das imagens, por ser um ex-modelo fotográfico, conseqüentemente ligado à imagem e inconformado com a nova condição do mundo moderno em valorizar modelos novos, inexperientes, justificando que os produtos apresentados por tais modelos têm uma maior aceitação no mercado consumidor. Assim, percebemos que o sucesso ou o fracasso da aceitação do produto passa a depender, no mundo moderno, exclusivamente, da imagem. Vejamos o fragmento:

Recordaria imediatamente a imagem de Benjamim Zambraia nos outdoors do ano retrasado: Cigarros Knightsbridge. A marca projetou Benjamim em todo o país, durante quinze dias.

(...)

Quando retiraram do mercado os cigarros Knightsbridge, com certeza G. Gâmbolo pensou que Benjamim se magoaria. Em nome de uma antiga amizade, telefonou para dar satisfações e falou da atual voga antitabagista, que só poderia ser neutralizada por meio de mensagens dinâmicas, com modelos juvenis, de aspecto saudável. (Benjamim, p. 37)

Devemos observar, também, que ao eleger-se câmera imaginária, Benjamim perde suas características naturais de sujeito, torna-se observador e espectador ao representar e apresentar as situações, filtradas por sua câmera virtual,

despersonalizando-se e desumanizando-se, inserido em um sistema que o oprime, exigindo da personagem ser o que não é.

José CASTELLO (2005) nos adverte que:

“Benjamim é uma história de pessoas vazias, duplicadas em imagens que as engolem e as substituem, numa velocidade destruidora, a um ponto em que elas deixam de saber quem são”.⁸⁰

Em *BENJAMIM* (1995), o protagonista tenta se desvincular das imagens que o perseguem desde a juventude, ao rasgar suas fotografias do passado, revelando que, por trás do simulacro das imagens, o que resta é um vazio imposto pela despersonalização de si mesmo:

À janela do seu quarto, Benjamim ergue as mãos e lança na noite um mundo de papéis picados. Está orgulhoso em desfazer-se de sua coleção de fotografias: Benjamim Zambraia de perfil, Benjamim Zambraia de calção, Benjamim Zambraia de automóvel, Benjamim Zambraia com quatrocentas mulheres, o curriculum vitae do modelo Benjamim Zambraia. (Benjamim, p. 113)

Interessante observar o que ocorre com Ariela Masé que, de imediato, remete à lembrança de Castana Beatriz. Por meio de um mergulho no passado, Benjamim “ressuscita” a ex-amante morta no corpo materializado de Ariela:

⁸⁰ Rinaldo de FERNANDES (org.) Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro, p. 74.

Ariela, entretanto, que Benjamim traz fresca na memória, continua sendo o retrato da mãe em movimento. Teria se apropriado dos traços de Castana Beatriz um a um, como uma noiva que, ao deixar a casa materna, carrega as peças de sua predileção. (Benjamim, p. 113)

Ao contrário do que ocorre com Benjamim Zambraia, as identidades em *BUDAPESTE* (2003) vivem imersas em um fluxo midiático. Ao contrário de sua esposa, que vive da mídia, que aparece e traduz-se em imagens, o protagonista José Costa não pode aparecer, apenas escreve para que outros assinem e autografem suas obras. Ao contrário de Benjamim Zambraia, o ghost-writer deleitase e sente prazer em viver no anonimato. Benjamim procura a luz, José Costa, a sombra:

Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele. Anoitecia, e eu tornava a ler os fraseados que sabia de cor, depois repetia em voz alta o nome do tal sujeito, e balançava as pernas e ria à beça no sofá, eu me sentia tendo um caso com mulher alheia. E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto. Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valorizava minha discrição. (Budapeste, p. 18)

Ao inserirem-se no fluxo midiático, no mundo das imagens, as personagens contemporâneas ficam à mercê da simulação, da falsificação. Observamos em

BENJAMIM (1995) que Aliandro Esgarate coisificou-se nos cartazes publicitários, transformando-se unicamente em imagem e produto, além de apresentar uma nova grafia de seu nome, Alyandro Sgaratti, resultado de uma consulta a uma numeróloga e usada como estratégia de *marketing*; Benjamim Zambraia foi suplantado pela imagem dos modelos mais jovens e mais vistosos. Em *BUDAPESTE* (2003), Vanda destaca-se por ser apresentadora de um telejornal, sendo, portanto, traduzida em imagens e José Costa, o *ghost-writer*, oculta-se por trás de sua assinatura, e não pode ter sua imagem em evidência.

Steven CONNOR (1993) reproduz as teorias de Jean Baudrillard em relação à cultura contemporânea, a qual o estudioso considera como um regime de simulação, por meio da incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-la na realidade.⁸¹

Assim, o universo em que se inserem as personagens de Chico Buarque traduz-se em puro simulacro, que, aparentemente, cria a impressão de uma proteção, mas que, na verdade, leva o indivíduo a mais pura despersonalização. Consequentemente, cria-se o clima de incerteza, indefinição que acaba por ressaltar a instabilidade das identidades.

Observemos o fragmento abaixo:

Eu queria devolver o livro, mas não sabia a quem, eu o recebera de Lantos, Lorant & Budai e fiquei cego. Os refletores me ofuscavam, era a Duna Televízió, eu não entendia aquela Duna Televízió, eu precisava sair dali, atrás de mim as portas da alfândega se fecharam. Eu olhava os letreiros do aeroporto, e através do vidro umas pessoas me olhavam, me

⁸¹ Steven CONNOR. Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo, p. 52.

acenovam com livros de capa furta-cor. E vi a cara risonha de Pisti, Pisti que nunca sorria, e a seu lado a julher com uma pequena filmadora parecia Kriska, mas não era, era, não era, era, mas estava diferente. (Budapeste, p. 167)

No fragmento de *BUDAPESTE* (2003) acima reproduzido, é nítida a presença de elementos que envolvem a personagem, seja no aspecto de isolamento, visto de uma forma como proteção ou no aspecto de alienação. As portas da alfândega se fecham e a personagem não pode fugir dos refletores da TV, as pessoas acenam para ela através dos vidros que a enclausuram em um mundo alienado. A esposa, que Costa não consegue reconhecer, segura uma filmadora.

Instaura-se, assim, uma desarmonia, provocada pela ambigüidade, entre o indivíduo e o mundo em que vive, visto que o mesmo não o assimila, portanto não o compreende e, por isso, tem a sensação de não pertencer a ele.

3.4. A conquista pela identidade: narrador, personagem, leitor

Os recursos midiáticos, transpostos pela sociedade do espetáculo, despersonalizam a identidade das personagens em contínua desconstrução enquanto seres em detrimento da sua nova face que as relega a produtos, coisas, porém um mergulho em seu interior pode resgatar sua face humana coisificada pelos excessos midiáticos.

Convém observar que por trás de meros produtos, ainda há a possibilidade de resgate da humanidade de tais seres: a infância medíocre de Aliandro Esgarate, o sentimento de culpa e a obsessão de Benjamim Zambraia, a indignação, em alguns momentos, e o prazer em outros, de José Costa, por não ter suas obras reconhecidas por sua autoria.

Tais características tentam resgatar a identidade das personagens re-constituindo sua personalidade, seus sentimentos ocultos por trás dos protótipos imagéticos que, em alguns casos, ocultam sua faceta humana a fim de relegá-las a meros produtos consumíveis.

Desta forma, Aliandro mergulha em seu conflituoso passado, marcado pela marginalidade e pela revolta e volta a humanizar-se, distanciando-se da falsificação propiciada pelos cartazes e propagandas. Assim como ele, Benjamim vive com a culpa pelo assassinato de Castana Beatriz, a qual sem querer, denunciou aos perseguidores políticos e por fim, José Costa, ao mesmo tempo que sente prazer em ocultar-se por trás de sua assinatura, em um determinado momento, sente-se indignado por não ver suas obras reconhecidas como sendo de sua autoria.

Irene A. MACHADO nos apresenta as idéias de Mikhail Bakhtin no que ela denomina “cronotopo da vida privada e do cotidiano” em que o estudioso russo apresenta uma poderosa imagem do destino do homem e de sua conquista pela identidade. Ela afirma que:

... o tempo da aventura que constrói a vida privada focaliza episódios que representam o interior da vida humana em seus momentos de crise, revelando a natureza humana em sua intimidade. Também se focaliza a ação exterior que interfere na vida biológica e biográfica do herói,

modificando-o e construindo sua identidade. O tempo deixa marcas profundas no homem e em toda sua vida.⁸²

Tanto Benjamim Zambraia quanto Aliandro Esgarate demonstram problemas relativos à sua identidade pessoal; o primeiro adquire as características da Pedra do Elefante, local em que mora, marcadas pela imobilidade, pela passividade de um ser que não possui objetivos a alcançar, e o segundo, emerge do anonimato e traduz-se em cartazes e panfletos que não condizem com sua identidade pessoal e origem. Percebemos, também, que a personagem Ariela Masé vive em profunda crise de identidade, visto que vive submersa em seu conflito interior, consequência do lado oculto e obscuro de sua origem que não consegue desvendar. Vejamos o fragmento abaixo:

Na foto esmaecida, Ariela viu um homem de rosto longo, com a pele irregular, mas bem-feito de traços, e uma expressão de quem sabia que logo morreria de morte violenta. Ariela observou-o horas a fio e terminou por apropriar-se da foto, adotando-o como pai legítimo. Faltava-lhe agora uma mãe, pois a que tinha, um homem com semelhante estampa nem sequer enxergaria na rua. (Benjamim, p. 150-151)

Devemos mencionar o policial Jeovan, namorado de Ariela, imobilizado por uma bala, mas imprescindível na trama, visto ser o responsável pelo destino trágico de Benjamim Zambraia. Trata-se de uma personagem imóvel na trama romanesca e, à primeira vista, quase sem importância, porém sua imobilidade física contrasta com

⁸² Ibidem, p. 263

a autoridade de decidir sobre o destino do protagonista e de outras personagens, assim como Ariela.

Assim como Benjamim Zambraia, Ariela Masé, Aliandro Esgarate, José Costa, personagens de uma trama ficcional que atordoa e ao mesmo tempo fascina, o homem contemporâneo encontra, por meio da leitura, uma forma de compreender a si mesmo e o mundo em que vive, procurando resgatar uma identidade que não está literalmente perdida, mas sim acometida por uma forte sensação que o faz acreditar que não possui uma identidade. Este, por sua vez, procura reencontrar a identidade que supostamente perdeu, através da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a identidade do narrador e da personagem no romance contemporâneo, leva-nos a refletir sobre a identidade como forma narrativa em evolução e, sobretudo, a identidade do leitor.

Procuramos mostrar, por meio de hipóteses baseadas em estudiosos e teóricos do campo da teoria literária, os procedimentos construtivos da personagem, agora co-participativa de um novo universo ficcional, em que a mesma torna-se cúmplice de um narrador que também se faz por palavras que se traduzem em discurso arquitetado para um leitor, por ele alimentado, ao mesmo tempo, em interatividade experiencial.

A personagem vista, agora, sob essa perspectiva, constrói-se a si mesma, ao mesmo tempo que participa da construção do texto, da trama que a envolve, o que a distancia das personagens tradicionais.

Assim, coloca-se em foco a questão da identidade da personagem no mundo contemporâneo, personagem-texto, personagem-discurso, resultante também das mudanças na forma de se narrar na contemporaneidade, herança da era moderna, que passou a prescrever nova forma de narração.

Desta forma, devemos analisar a identidade do narrador, que não desapareceu, mas que precisou adequar-se a uma nova estrutura narrativa. Equívoco dizer que houve a morte do narrador, a sua extinção enquanto ente dirigente do discurso; mas sim uma recuperação da memória do narrador por uma imagem feita linguagem, traduzida em escritura material e corpórea. A ausência corporal do narrador, típico do período clássico e ressaltado por Walter Benjamin,

emerge, agora, sobre o corpo da escritura como numa transição construtiva, em que o fazer do narrador transfere-se para o próprio fazer textual, campo em que ocorre a metamorfose da personagem, que se interroga, que fala, que questiona e se fratura, traduzida em um discurso que não mais se submete ao discurso do narrador; trata-se de um discurso vivo, recriador o qual contrasta com a mudez da personagem de outrora, um discurso interativo que não esquece que é guiado pelo narrador, todavia com existência própria.

Como nos diz Paulo BEZERRA (2005), a personagem fala, carregando nas tintas, usando sua linguagem, seu estilo, sua ênfase, pois é detentora da sua própria maneira de exprimir-se, sendo reconhecida como sujeito de seu próprio discurso, embora interaja com outras vozes, que a regem, mas não a controlam.⁸³

Não se trata de mera superposição ou justaposição de vozes, mas sim de uma interação constituída em um novo caminho que a narrativa encontrou para perdurar em novos tempos.

O narrador, como entidade absoluta do discurso, torna-se insuficiente, fato que torna a presença de outras vozes necessárias para nutrir o seu discurso, que, conseqüentemente, nutrirá o universo do leitor.

Desta forma, introduz-se, no romance, o plurilinguismo por meio da correlação das vozes, de uma dialogia, singularidade fundamental da estilística romanesca.

Especificamente, sobre a obra literária de Chico Buarque, podemos resumir em algumas palavras: inovação, invenção, ruptura. Apreende-se, em seus romances, algo mais do que narrador e personagem anônimos, comuns, oprimidos por um sistema que os leva ao esfacelamento, produtos de uma inventividade

⁸³ Beth BRAIT (org.). Mikhail Bakhtin – conceitos-chave, p. 196-198.

original; é a criação de um estilo de narrar que mantém profunda identidade com os tempos fragmentários atuais. As vozes de suas canções abafadas e interditadas pelo silêncio imposto pela censura ressurgem vivas e audíveis em sua prosa ficcional.

Ao adequar-se a um novo mundo, narrador, personagem e leitor operam com novas técnicas que acabam por ser o modo de expressar a nova narrativa, a qual não quer se extinguir, não quer chegar a um fim, mas, sim, renascer, como gênero chamado romance.

Eis o desafio!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Os Pensadores*, tradução Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 269-273.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*, tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp Hucitec, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, tradução Sérgio Paulo Rouanet. – 7 ed. (Obras escolhidas) São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *O narrador*. In: *Os Pensadores*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 57-74.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. (org.). *Bakhtin Conceitos- chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CHALHUB, Samira (org.). *Pós-Moderno & Semiótica, Cultura, Psicanálise*,

Literatura, Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COELHO, Marcelo. *Benjamim se recusa a suscitar emoções*. Folha de São Paulo, Ilustrada, 20 de dezembro, 1995, p. 9.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto: 1997.

ECO, Umberto. *O uso prático da personagem*. In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 209-238.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOLLANDA, Francisco Buarque de. *Benjamim*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

- _____. *Budapeste*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito ficcional*. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.
- LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever?* In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 43-54.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz – a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MELLO, Heitor Ferraz. *Alegorias do vazio*. In: *Revista CULT*. São Paulo: Editora 17, 69: 48-53, 2003.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Chico Buarque de Hollanda / seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, exercícios – Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- _____. *Desenho mágico – Poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe – experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PAZ, Octavio. *Invenção, subdesenvolvimento, modernidade*. In: *Signos em rotação*.

São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 133-137.

_____. *A tradição da ruptura*. In: *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-35.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 73-95.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice – o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Um romance de Chico Buarque*. In: *Seqüências brasileiras-ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti- personagem*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1984.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1971.

WATT, Ian. *A ascensão do romance – estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

WISNIK, José Miguel. *O autor do livro (não) sou eu*. Disponível no site www.chicobuarque.com.br

APÊNDICE

OBRAS DO AUTOR

HOLLANDA, Francisco Buarque de. *A banda: manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1966.

_____. *Benjamim*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

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

_____ & GUERRA, Rui. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Chapeuzinho Amarelo*. Rio de Janeiro: Berlendis & Verlecchia, 1994.

_____. *Estorvo*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

_____. *Fazenda modelo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____ & PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Ópera do malandro*. São Paulo: Cultura, 1979.

_____. *Suburbano coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.