

Simone Maria Rossetto

**MEMÓRIA E IDENTIDADE DOS PROTAGONISTAS
EM *ESTORVO* E *BENJAMIM***

Passo Fundo, abril de 2014

Simone Maria Rossetto

MEMÓRIA E IDENTIDADE DOS PROTAGONISTAS
EM *ESTORVO* E *BENJAMIM*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker.

Passo Fundo

2014

Simone Maria Rossetto

Memória e identidade dos protagonistas em *Estorvo* e *Benjamim*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker.

Aprovada em 14 de abril de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker – UPF

Prof. Dr. Márcia Saldanha Barbosa – UPF

Prof. Dr. Rejane Pivetta – UniRitter

Dedico este trabalho a minha irmã Liliane que nunca poupou esforços para me ajudar a continuar no meu sonho de estudar. A meu namorado Cássio por ser o grande incentivador à realização deste trabalho. A todos que valorizam a literatura e a reconhecem como um campo fecundo de reflexões.

Aos meus pais, por todo o apoio e carinho. Ao meu orientador Dr. Paulo Ricardo Becker, pelo acompanhamento e pelos valiosos ensinamentos. A toda a minha família e aos amigos, pelo alicerce e incentivo. A família de Marilena e Jorge Buffon, pelo carinho acolhedor de pais e irmãos. Aos meus alunos do IFRS – Câmpus Erechim, fonte de inspiração.

"Depois abri uma caixa redonda tipo chapeleira,
e dentro dela esta outra caixa, também redonda,
e saiu outra de dentro, e mais uma,
que nem boneca russa.

Dentro da última chapeleirinha
encontrei uma bolsa de camurça clara.

Intrometi-lhe a mão
e toquei as jóias da minha irmã".

Estorvo – Chico Buarque

RESUMO

A presente pesquisa se propõe a fazer uma leitura de dois romances de Chico Buarque, *Estorvo* e *Benjamim*. Para tanto, analisam-se três categorias: a sociedade e, com maior ênfase, a memória e a identidade. O trabalho tomou por base os estudos de Joël Candau, em *Memória e identidade* (2012); Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (2003), Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2003), Stuart Hall, em *A identidade cultural da pós-modernidade* (1992), entre outros. O objetivo principal é investigar de que forma a memória dos protagonistas de *Estorvo* e *Benjamim* contribui no processo de reconhecimento de si, de suas identidades. Ao final da pesquisa, percebeu-se que as lembranças das personagens centrais são, igualmente como suas identidades, fragmentadas e incapazes de formar uma imagem completa do ser. Em consonância com a sociedade moderna, os protagonistas são indivíduos desorientados e solitários.

Palavras-chave: Memória. Identidade. *Estorvo*. *Benjamim*.

ABSTRACT

This research proposes to make a reading of two novels by Chico Buarque, *Estorvo* and *Benjamin*. To do so, we analyze four categories: the narrator, and society, with greater emphasis, memory and identity. The work was based on studies of Joël Candau, in *Memory and Identity* (2012); Guy Debord, in *The Society of the Spectacle* (2003), Maurice Halbwachs, in *Collective Memory* (2003), Stuart Hall, in *Cultural identity of post-modernity* (1992), among others. The main objective is to investigate how the memory of the protagonists of *Estorvo* and *Benjamin* helps in the recognition of self, their identity process. At the end of the survey, it was realized that the memories of the central characters are equally as their identities, fragmented and unable to form a complete picture of being. In line with modern society, the protagonists are individuals disoriented and lonely.

Keywords: Memory. Identity. *Estorvo*. *Benjamim*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 MEMÓRIA, IDENTIDADE E NARRAÇÃO: ALGUMAS RELAÇÕES	16
1.1 O narrador e o contexto narrativo	25
2 ESTORVO.....	30
2.1 O olho mágico.....	34
2.2 O portão relutante.....	40
2.3 O espelho turvo	46
3 BENJAMIM	53
3.1 A câmera invisível.....	58
3.2 A pedra personificada.....	62
3.3 A pasta lilás.....	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

O estudo sobre as obras literárias de Chico Buarque é uma constante revelação de significados. A linguagem utilizada apresenta requinte e riqueza de detalhes, é utilizada com tamanha maestria e complexidade que demandaria muito tempo para a análise de todas as obras. Por isso, esta pesquisa consiste em uma análise somente das personagens centrais dos dois primeiros romances de Chico Buarque, *Estorvo* e *Benjamim*, abordando, principalmente, elementos importantes em seu processo de constituição: a memória e a identidade. A partir desse *corpora* literário, destaca-se a importância desses textos enquanto representantes do romance moderno, considerando-se, sobretudo, a sociedade em que as personagens estão inseridas.

Este estudo analítico dos romances de um dos maiores compositores brasileiros se insere dentro da linha de pesquisa Produção e Recepção do Texto Literário do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de Passo Fundo, e sua escolha justifica-se, primeiramente, pela motivação pessoal em trabalhar com as obras literárias do autor, uma vez que a pesquisadora já conhecia e admirava a carreira do escritor também no ramo musical, no qual é reconhecido como um dos maiores nomes da Música Popular Brasileira – MPB.

A ideia inicial era analisar os quatro romances do autor, uma vez que se observou a existência de traços em comum entre eles em relação à memória e à identidade. Mas com a constatação de que isso demandaria um tempo maior do que o disponível, optou-se pela análise dos dois primeiros romances, deixando em aberto a possibilidade de desenvolver, em outra oportunidade, a análise dos quatro romances de Chico Buarque.

Em nível acadêmico, este estudo torna-se relevante por ser pioneiro, até o momento, na abordagem simultânea dos dois primeiros romances de Chico Buarque, bem como na análise da vida de seus protagonistas, explorada pelo viés da memória e identidade, já que foi efetuado um levantamento sobre a fortuna crítica sobre as obras de Chico Buarque e constatou-se a escassez de estudos sobre essa temática. As buscas foram realizadas em Portais de Periódicos da UFSC, da UPF, da Capes, Scielo, entre outros.

Para tratar das configurações dos temas memória e identidade que aqui são eleitos, utiliza-se, principalmente, a pesquisa de Joël Candau, em *Memória e identidade* (2012), Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2003), e de Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003). Para falar sobre a sociedade elegeu-se, principalmente, as obras de Zygmunt Bauman, em *Modernidade líquida* (2001), Antonio Candido, em

Literatura e sociedade (2000) e de Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (2003). Para analisar o romance *Estorvo*, as considerações baseiam-se, principalmente, na obra de Edu Teruki Outsuka, em *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. Na análise da obra *Benjamim*, utiliza-se, principalmente, o estudo de Leila Cristina Barros, em *Urdidura fílmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamim*.

Considerando que a construção das personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer, e que o recurso mnêmico contribui para a formação de suas identidades, a presente pesquisa pretende analisar como são construídos os protagonistas dos romances de Chico Buarque e de que forma a memória e a identidade são abordadas em seu processo de constituição.

Em busca de resposta para essa problemática, observou-se que as personagens centrais dos romances de Chico Buarque são construídas em consonância com a sociedade moderna, sendo o reflexo de um mundo caótico e sem perspectivas. A memória e a identidade, por serem indissolúvelmente associadas, são abordadas nas obras como fragmentadas e mutáveis, em que os protagonistas buscam através de recursos mnêmicos e identitários uma representação unificadora da sua existência, de um sentido para suas vidas.

As relações entre as personagens dos romances *buarquianos* são frágeis e, por isso, não se estabilizam no tempo, e o cotidiano de que fazem parte não lhes oferece saída para mudanças. Dessa forma, os protagonistas, em busca de um sentido existencial, entram em contato com suas identidades através das lembranças de seus pensamentos e atos passados, necessitando, assim, da força da memória para o registro da própria história e constituição da identidade. Com isso, a discussão sobre os temas em *Estorvo* e *Benjamim* contribui para o aumento da fortuna crítica do escritor e de suas obras, e reforça ao conhecimento científico a importância de explorar na literatura relações entre memória, identidade e sociedade.

Esta pesquisa divide-se em três capítulos. O primeiro é dedicado ao estudo teórico sobre memória e identidade, como estes conceitos conversam entre si. A memória diz respeito à questão individual, mas remete a aspectos sociais e padrões culturais, já que ocorre em um meio social dinâmico. Nesse processo de interação com o meio, o caráter individual da memória serve de referência para a organização do ser. Sabendo que essa constituição ganha ajuda do ato de narrar, o qual se dá a partir da memória, neste capítulo também se aborda o narrador e as relações que ele estabelece com o mundo narrado. Afinal, narrar também é um processo de construção da identidade.

O segundo capítulo refere-se à obra *Estorvo*. De início, apresenta-se a síntese do enredo, posteriormente, parte-se para a abordagem da organização da narrativa pelo narrador, o qual possui uma visão reduzida dos fatos e das personagens por desempenhar também a função de protagonista. Em seguida, abordam-se os fatores sociais envolvidos na obra e que influenciam a constituição do ser individual e social das personagens. E, em um último momento, analisa-se a constituição da memória e da identidade do personagem principal.

No terceiro capítulo da pesquisa, o espaço é dedicado à análise do segundo romance de Chico Buarque, *Benjamim*, cuja abordagem inicial mostra o narrador em terceira pessoa, narrando os fatos da periferia, como se possuísse uma câmera que focaliza os acontecimentos mais relevantes. Em seguida, apresenta-se o estudo do modo como a sociedade está representada na obra e se ela contribui para a vida solitária do protagonista Benjamim. Por fim, analisa-se o atrelamento da memória e da identidade na constituição do protagonista.

Os romances *Estorvo* e *Benjamim*, respectivamente, marcam o início e a consolidação da carreira de Chico Buarque no mundo literário e, com a realização deste trabalho, é possível estabelecer uma comparação entre os protagonistas dessas obras. O diálogo entre eles será apresentado ao final do trabalho, nas considerações finais. Nesse espaço, verificam-se quais aspectos se assemelham e quais diferem no que diz respeito aos personagens centrais e aos temas em estudo.

Falar de Chico Buarque é associar, imediatamente, seu nome a um dos maiores compositores e cantores da história da Música Popular Brasileira (MPB). Sua discografia conta com aproximadamente oitenta discos, dos quais vinte e nove foram gravados em estúdio e oito deles ao vivo. Diversos discos foram compostos em parceria com músicos consagrados como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Edu Lobo e Nara Leão.

A profunda conhecedora da obra de Chico Buarque, a estudiosa Adélia Bezerra de Meneses (MENESES, 1980, p. 97), salienta que “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”.

Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido por Chico Buarque, nasceu em 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro. É filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e da pianista amadora Maria Amélia Cesário Alvim. Seu pai também foi crítico literário e jornalista e, sua mãe, responsável pelo bom gosto musical dos Buarque de Hollanda, além de

ensinar os sete filhos a cantar samba. Portanto, Chico Buarque cresceu no meio intelectual, sendo influenciado pela família e pelo meio artístico de que os pais faziam parte.

Em 1946, a família de Chico Buarque muda-se do Rio de Janeiro para São Paulo, onde seu pai é nomeado diretor do Museu do Ipiranga. Sete anos mais tarde, Chico Buarque e a família vão morar na Itália, onde Sérgio Buarque passa a dar aulas na Universidade de Roma. De volta a São Paulo, em 1960, Chico Buarque, já mostrando interesse pela música, compõe “Umas Operetas” que cantava com as irmãs. A música fazia parte do seu dia a dia, já que ouvia diversas canções de Noel Rosa e Ataúlfo Alves. Recebeu também grande influência musical de João Gilberto.

No ano seguinte, produz suas primeiras crônicas no jornal *Verbômidas*, do Colégio Santa Cruz de São Paulo, nome criado por ele. Já em 1963, Chico Buarque, seguindo um desejo da família, ingressa no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), mas desiste no terceiro ano. Nesse mesmo ano participa do musical *Balanço do Orfeu* com a música “Tem mais Samba” que, segundo ele, foi o ponto de partida para sua carreira. Participa também do show Primeira Audição, no Colégio Rio Branco, com a “Marcha Para um Dia de Sol”. No ano seguinte, inscreve-se no festival promovido pela TV Excelsior (São Paulo) com “Sonho de um Carnaval”, cantada por Geraldo Vandré. Começou a ficar conhecido, passando a apresentar-se no Teatro Paramount. Ainda em 1964, participa do programa *Fino da Bossa*, comandado pela cantora Elis Regina. Chico logo conquistou o reconhecimento do público. No ano seguinte lança seu primeiro disco compacto com as músicas “Pedro Pedreiro” e “Sonho de um Carnaval”. Faz também as músicas para o auto *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, que, ao ser apresentado no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França, ganha o prêmio de crítica e público.

Em 1966, sua música *A Banda*, cantada por Nara Leão, vence o Festival de Música Popular Brasileira. Nesse mesmo ano sai o seu primeiro LP, *Chico Buarque de Holanda*. Suas primeiras canções, como “Pedro pedreiro”, impregnadas de preocupações sociais, foram seguidas de composições líricas como “Olê, olá, Carolina” e “A Banda”. Ainda nesse ano Chico Buarque casa-se com a atriz Marieta Severo, com quem teve três filhas, Silvia, Helena e Luíza.

Chico Buarque muda-se de São Paulo para o Rio de Janeiro em 1967, e lança seu segundo LP, *Chico Buarque de Holanda V.2*. Nesse mesmo ano escreve a peça *Roda Viva*. Faz parceria com Tom Jobim e vencem, com a música “Sabiá”, o Festival Internacional da Canção, em 1968. Neste mesmo ano, Chico Buarque participa da passeata dos cem mil, contra a repressão do regime militar.

Chico Buarque desempenhou um papel fundamental no processo de redemocratização do Brasil, na década de 60, pois, através do seu trabalho artístico com sons, palavras e versos, fazia crítica ao modelo político da época. Ele recusava rótulos de militante, panfletário ou engajado, apesar de concordar que sua arte servia de apoio a uma sociedade confusa e desiludida que dela se apropriava e a ressignificava de acordo com o momento histórico vivido.

A geração da época carecia de ídolos e, com o objetivo de eleger alguém que a pudesse representar, buscava na obra de Chico Buarque o estímulo procurado para a reação contra a repressão e atrocidades cometidas naquele período. O artista nega essa finalidade específica, dizendo que o caráter de resistência de sua obra dava-se somente por uma razão mais humana. Muito antes do período da ditadura e depois dela, encontra-se em suas obras a reprovação frente às mazelas humanas, dando voz aos sujeitos desprezados pela sociedade.

Chico Buarque reconhece que sua obra suscita o desejo de renovação e de aplicação de novas práticas sociais e que os artistas têm um caráter “desordeiro”, como ele mesmo afirma:

A ordem é uma palavra que não rima com a arte, nem nunca vai rimar. Os artistas estão aí justamente para perturbar a ordem e nisso sempre estiveram - não adianta agora querer mudar a História. De alguma maneira, nós, os artistas, sempre vamos perturbar a ordem, e note que não estou falando nem da arte diretamente política, do tipo “canção de protesto” (BUARQUE, 1977).

Apesar de Chico Buarque refutar o caráter de protesto de suas canções, ele concorda que sua obra está impregnada das marcas do momento histórico em que viveu. Quando retorna do autoexílio, em 1970, por exemplo, Chico Buarque admite que suas composições eram:

toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... Eu nem acho que eu faça música de protesto... mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país (BUARQUE, 1989).

Não há como negar a influência de suas obras na sociedade da época, o não conformismo do cidadão Francisco Buarque de Hollanda refletia-se nas letras de canções

como “Cálice”, “Vence na vida quem diz sim”, “Deus lhe pague” ou, ainda, a emblemática “Apesar de você”. Em função dessa postura, no final de 68, sua peça teatral *Roda Viva* sofre um ato de truculência por parte do Comando de Caça aos Comunistas, o CCC. O grupo invadiu o teatro, espancando artistas e destruindo os cenários. Chico Buarque, então, meses depois, decide autoexilar-se na Itália. No país, assina um contrato com a gravadora Philips, para produção de mais um disco. Sua música “Apesar de Você” vende cerca de 100 mil cópias, mas é censurada e recolhida das lojas.

Em 1970, Chico Buarque regressa da Itália ao Brasil. Depois de escrever a novela *Fazenda Modelo* em 1974, ele passa um longo período sem se apresentar, mas continua produzindo. Escreve a peça *Gota d'água*, em parceria com Paulo Pontes, o que lhe vale o prêmio Molière como o melhor autor. Compõe a música “Vai trabalhar vagabundo”, para o filme do mesmo nome e a música “O que será”, escrita para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*.

Em 1991, Chico Buarque ingressa de vez no meio literário, lançando seu primeiro romance, *Estorvo*. A obra causou desconfiança e polêmica entre alguns críticos, especialmente, por ter sido escrita por alguém de fora do quadro literário, como se houvesse alguma restrição de mercado para a entrada de autores pertencentes a outros campos da produção cultural. O público leitor recebeu a narrativa com surpresa, pois esperava uma obra mais assimilável, não tão hermética. Apesar disso, logo depois do lançamento, críticos argutos como Roberto Schwartz e Benedito Nunes reconheceram o valor e o sentido de *Estorvo* e contribuíram para inserir Chico Buarque no seleto contingente de escritores literários capazes de recriar ou recriar o mundo através da prosa. Em contrapartida às divergências de posicionamentos da crítica especializada, no ano seguinte ao da publicação, o romance *Estorvo* recebe o Prêmio Jabuti de Literatura.

Posterior a *Estorvo*, Chico Buarque lança, em 1995, o romance *Benjamim* e, em 2003, *Budapeste*, o qual, em 2009, foi adaptado ao cinema. O mais recente romance escrito pelo autor é *Leite Derramado*, lançado em 2009, o qual também venceu o Prêmio Jabuti de Literatura, como o livro do ano. Com a obra *Budapeste*, Chico Buarque recebe, em 2005, o 7º Prêmio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura.

Mesmo com sua produção literária, Chico Buarque não abandonou a carreira musical. Em 2005, lançou a série "Chico Buarque Especial", caixas com três DVDs, organizados por temas, em que ele fala de sua trajetória musical. Em 2011, realiza a turnê nacional do álbum intitulado *Chico*, com shows nas capitais de São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná e Minas Gerais.

Enfim, apesar de Chico Buarque ser um dos maiores compositores da MPB, tem uma obra que ultrapassa os limites da criação musical e deve ser lida em clave literária. Desde muito jovem seu amor pela literatura já se manifestava, através da leitura de obras estrangeiras e nacionais e produção de trabalhos escolares, além de participações em jornais, escrevendo peças e crônicas. Separar sua produção literária da musical é fundamental porque o Chico que escreve não é o mesmo que compõe, segundo suas próprias palavras. E, por isso, neste trabalho foi tomado o cuidado para jamais mencionar as canções, nem citar trechos e muito menos fazer trocadilhos com suas composições. A canção é literatura também, mas este trabalho é, exclusivamente, sobre o romance de Chico Buarque.

1 MEMÓRIA, IDENTIDADE E NARRAÇÃO: ALGUMAS RELAÇÕES

A investigação sobre o papel da memória na constituição da identidade dos protagonistas de *Estorvo* e *Benjamim* parte do princípio de que esse recurso mnêmico não é somente formado pelo acúmulo de lembranças obtidas durante a vida do indivíduo. A memória, segundo Iván Izquierdo (2004, p. 16), é constituída por três processos distintos: aquisição, conservação e evocação de informações. Depois de formada, a memória é guardada e, posteriormente, evocada através de fortes componentes emocionais e sob intensa modulação hormonal. Com isso, a permanência de certas lembranças é condicionada pela impressão que elas causaram no momento em que aconteceram e pela frequência em que voltaram a acontecer.

Desde os primórdios, a preocupação da humanidade foi compartilhar traços, como, por exemplo, as gravuras, os símbolos, ou fazer perpetuar seus feitos ao longo do tempo. Com a invenção da escrita, essa preocupação ganhou maior alcance, uma vez que as narrativas possibilitaram a socialização da memória e a estocagem de informações, reforçando o sentimento de pertencimento a um determinado grupo, a uma cultura. Além disso, as sociedades conheceram a sua história por meio das narrações mnêmicas.

A memória é uma releitura do passado com o olhar do presente em direção ao futuro. Permite comparar os tempos, os fatos e os momentos vividos, transformar o presente através do passado e este naquele. A memória pode ser testemunho quando se utiliza do silêncio e do esquecimento para transformar as más lembranças, e é apropriação quando elege imagens, datas, símbolos para sua perpetuação.

No momento em que o indivíduo evoca algumas lembranças armazenadas na memória, pode imaginar, sonhar ou interpretar o que vivenciou de acordo com estímulos particulares e/ou recebidos nos grupos dos quais fez ou faz parte. Dessa forma, o passado presentifica-se em uma lembrança, contribuindo de modo efetivo para o autoconhecimento do sujeito.

A memória se manifesta de acordo com três níveis: dos indivíduos, dos grupos e das sociedades. No nível individual, têm-se três formas distintas de memória: a memória de baixo nível, a protomemória, a memória de alto nível e a metamemória. A protomemória, ou a memória de baixo nível, constitui dos saberes e das experiências compartilhadas pelos membros da sociedade em que o indivíduo mora ou a que tem ou teve contato. É nela que se enquadra a memória repetitiva, a inteligência profunda, a memória social incorporada, as

múltiplas aprendizagens adquiridas na infância ou, até mesmo, na fase intrauterina, e memórias gestuais.

Os hábitos realizados pelos seres humanos são, em grande parte, decorrentes da protomemória: as normas de comportamento, maneiras de caminhar, falar, sentir. Esses saberes desencadeados pela memória de baixo nível são responsáveis por fazer com que o ser humano aja quando necessário sem que alguém lhe dê a ordem ou que ele peça como se faz. O sujeito atende um telefonema, por exemplo, devido a uma experiência incorporada, a uma memória adquirida, sem hesitar ou solicitar ajuda. Da mesma forma age ao dirigir, acenar para um conhecido no outro lado da rua. Em síntese, essa forma de memória ocorre sem tomada de consciência por parte do indivíduo.

A memória de alto nível é a memória propriamente dita, a qual se dá por meio de recordação ou reconhecimento. Ela possui extensões, como os saberes enciclopédicos, as crenças, as sensações, as lembranças autobiográficas e os sentimentos.

A terceira forma de memória individual é a metamemória, que, conforme Candau (2012, p. 23), “é, por um lado, a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela”. É através dessa memória que se dá a construção explícita da identidade.

Ao passar para o nível de grupos ou sociedades, encontra-se uma definição de memória marcada pela eventualidade na memória coletiva; representação esta que, como afirma Candau, (2012, p. 24, grifo do autor) é

um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo. Essa metamemória não tem o mesmo estatuto que a metamemória aplicada à memória individual: nesse caso é um enunciado relativo a uma *denominação* – “memória” – vinculada ao que designa [...]

Entretanto, não se pode ter ilusão de memória compartilhada, pois é uma ideia reducionista que não leva em consideração a multiplicidade de lembranças que os indivíduos podem ter de um mesmo acontecimento, estimuladas por contextos que mudam. Até porque, como afirma Tedesco (2011, p. 10), “Tanto os tempos quanto as memórias são múltiplos, variados e com conotações amplas e diversas”. As lembranças que são evocadas, verbalizadas, não representam a totalidade da lembrança, pois esta existe no plano discursivo

e não no real. Um grupo, por exemplo, pode possuir os mesmos marcos memoriais, mas não as mesmas representações do passado.

No processo de constituição e expressão de si a memória recorre a três caminhos diferentes: a memória do passado, representada pela ação de avaliar, lamentar ou recordar; a memória da ação, a qual é absorvida pelo efêmero presente, e a memória de espera, cuja representação traz os projetos, planos traçados para o futuro. O tempo, nessa relação de constituição de identidade a partir da memória, altera o indivíduo, colocando-o distante de si mesmo, mas, ao mesmo tempo, proporcionando a consciência de sua identidade.

Em relação ao tempo, a memória e a identidade se aproximam quando se ligam a ele, pois a história do indivíduo ou de um grupo é construída coletivamente, sofrendo flutuações, transformações e mudanças constantes devido à ação do tempo. Entretanto, não se pode pensar que as lembranças de um tempo distante, as quais revelam identidades, podem ser buscadas na ordem exata em que se sucederam como se estivessem à espera de alguém. As imagens encontradas são completamente diferentes umas das outras, cada uma correspondendo a um evento que só aconteceu uma vez.

Benedito Nunes, em sua obra *O Tempo na Narrativa* (2003), conceituou várias categorias de tempo: físico, psicológico, litúrgico, histórico, linguístico, entre outros. Para o estudioso (p. 28), a literatura é uma arte predominantemente temporal, já que toda obra literária apresenta, no mínimo, dois tempos: o do discurso e o da história. Sobre a pluralidade do tempo, o crítico afirma ainda que:

Quando falamos do tempo, as coisas se embaralham porque não podemos enfeixá-lo num conceito único. A ideia de tempo é conceitualmente múltiplice; o tempo é plural em vez de singular. Entretanto, suas várias modalidades não são díspares; embora com alcance diferente, a todas se aplicam as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção, que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico. O que interliga essas noções comuns, permitindo falar de relações variáveis, é o conceito mais geral de mudança (NUNES, 2003, p. 23).

Na presente pesquisa, o tempo cronológico e o tempo psicológico, conceituados por Benedito Nunes (2003, p. 18-19), são os que mais interessam, pois, é através deles que se percebe a evocação da memória. O tempo cronológico segue o ritmo do relógio, do cronômetro, acontecendo de acordo com uma ordem, um ciclo, representando o movimento

exterior das coisas. Além disso, também pode entremear presente e passado, por meio dos *flashbacks*. O tempo psicológico ou tempo vivido representa a sucessão dos estados internos, é subjetivo, qualitativo e compõem-se de momentos imprecisos. O tempo psicológico varia de personagem para personagem, mudando de acordo com os seus sentimentos e lembranças. Os tempos físico e psicológico, como se percebe, vivem em constante descoincidência.

Para Maurice Halbwachs (2003, p. 146) é no tempo que a lembrança individual ou de um determinado grupo se apoia, pois “O tempo e só o tempo tem o poder de desempenhar este papel à medida que nele pensamos como um meio contínuo que não mudou e que permanece hoje como era ontem, de modo que podemos encontrar o hoje no ontem”. Porém, o tempo não é o mesmo para todas as sociedades, pois, em determinadas religiões, por exemplo, a sua contagem leva em consideração fatos que diferem das demais. No ano religioso, a divisão do ano cristão é determinada pelos aniversários de nascimento e morte de Jesus Cristo. Já o ano leigo começa no dia primeiro de janeiro. Essas diferentes categorias temporais são uma via de extrema riqueza no mapeamento da construção das identidades sociais, pois carregam crenças, etnias, culturas. Assim, considera-se que tanto existem grupos quanto origens de tempos diferentes.

Tempo, memória e identidade andam juntos. Através de uma relação de busca de apropriação e reconstrução da memória pelo tempo, as identidades encontram sua representação. Mas, de que forma a memória e a identidade se entrelaçam?

Nas últimas décadas, sobretudo a partir dos anos 90, o estudo sobre identidade vem sendo explorado pelas ciências sociais e humanas, devido à urgente necessidade de explicação e compreensão das mudanças ocorridas na sociedade, intensificadas cada vez mais pela modernidade, cujas características revelam sociedades heterogêneas, com grupos diversificados e uma multiplicidade de identidades.

No nível individual, não é diferente, pois o sujeito busca em sua memória, referenciais que o ajudem a estabelecer coesão com o seu presente, com seu projeto de identidade, o qual reivindica lugar e visibilidade diante do modelo de globalização política, econômica e cultural. Dessa forma, memória e identidade vivem em constante empréstimo. Para Michael Pollak (1992, p. 204, grifo do autor) “*a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em reconstrução de si*”.

Quando se busca dar sentido aos acontecimentos de uma vida, revira-se no baú da memória fatos que ajudem a harmonizar as descontinuidades do presente. Esse processo de

reconstrução dá-se, muitas vezes, por meio da narração. Essa apresentação de si não é apenas uma simples repetição, mas um ato de criação, cujas estratégias identitárias utilizam vários recursos de elucidação e apresentação de si, como, por exemplo: restituições, invenções, não ditos, censuras, repetições, resistências, esquecimentos.

Apesar de, muitas vezes, buscar-se sentido para a vida nos acontecimentos passados, na tentativa de solidificar a identidade, a memória não pode ser totalmente rememorada nem resgatada, pois no momento em que se volta ao passado, se vê a verdade dos fatos com os olhos do presente, carregados de interpretações, censuras, valores. E, ao narrar a história a alguém, leva-se em consideração a alteridade, pois nessa relação com o outro se forja a verdade com o intuito de fazê-lo acreditar que o que está sendo contado é verídico.

As diferentes temporalidades, próprias às sociedades modernas, têm resultado na pluralidade das memórias e na multiplicidade identitária. Conforme Candau (2012, p. 201), “essas memórias plurais, móveis e mutáveis, são mobilizadas para tentar construir as identidades que alguns desejam sempre mais estáveis e duradouras, até mesmo essencializadas”. Dessa forma, o indivíduo busca através de recursos mnêmicos e identitários uma representação da sua existência, tentando identificar, nomear, classificar, categorizar e ordenar o mundo e ter seu lugar nele, mas se engana se acreditar que será possível constituir uma totalização do seu ser, pois as identidades são múltiplas, assim como as memórias.

Devido ao caráter mutável e fragmentado da memória e da identidade, pode-se, então, apontar a ideia de identidade como algo que está constantemente sujeito a transformações, incorporações e até perdas. De acordo com a noção de sujeito sociológico de Stuart Hall, a identidade se faz na mediação entre o eu e o mundo social:

o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.[...] a identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam [...] tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 1992, p. 11).

No entanto, essa definição de estabilidade e unificação sofreu mudanças com o passar do tempo, devido à conclusão de que a sociedade está em constante modificação, conseqüentemente o sujeito também. O indivíduo moderno está em constante migração e

ocupa diversos lugares/funções dentro da sociedade, por isso é inconcebível a ideia de totalização do ser em apenas uma identidade.

O esquecimento intencional ou não é uma perda de identidade. Com o avanço da modernidade, reduziram-se valores tradicionais e aumentou-se a tendência ao esquecimento de alguns fatos do passado. O moderno é centrado no novo, no movimento rápido, na construção de um novo real, desvinculado do passado, o qual é tido como um peso, uma obstrução do caminho, principalmente, se as lembranças forem desagradáveis:

Na relação que mantém com o passado, a memória humana é sempre conflitiva, dividida entre um lado sombrio e o outro ensolarado: é feita de adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra ou, dito mais simplesmente, de lembranças e esquecimentos (CANDAU, 2012, p. 72).

Em alguns casos, a contenção de algumas lembranças pode se tornar uma defesa do indivíduo contra a recordação de algum acontecimento traumático ou perigoso, do qual precisa se livrar para que não afete seu bem-estar psicológico. A repressão dessas lembranças é feita pelo inconsciente, cuja ação é evitar que esse material doloroso chegue até o consciente. Entretanto, a repressão não age definitivamente, em certas situações ela não consegue controlar os impulsos indesejáveis, como é o caso, por exemplo, de pessoas que são acometidas por transtornos psíquicos ou apresentam comportamentos neuróticos.

Quanto à memória histórica, nas últimas duas décadas, percebeu-se seu crescente esquecimento, sua desvalorização. Néstor García Canclini (2003) já comentava essa conduta em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, quando sugere que as tecnologias comunicativas sufocam a identidade histórica. Nas grandes cidades os monumentos, por exemplo, dividem espaço com cartazes comerciais, propagandas políticas, grafites – expressões típicas da vida contemporânea. Os heróis do passado sobrevivem enfrentando novos conflitos: os que envolvem a cidade moderna.

A história da humanidade é marcada por conflitos, guerras, genocídios, fatos que muitos preferem esquecer para não perpetuar o sofrimento; outros os ritualizam para que não se perca seu valor significativo. Entretanto, o esquecimento não se dá de maneira total e definitiva. Não se sabe o momento certo em que a lembrança irá aparecer. Ninguém consegue eliminar o passado, tanto individual quanto coletivo, pois como afirma Sarlo (*apud* Tedesco, 2007, p. 12): “Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um

perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa”. O passado é matéria-prima para a modernidade e a memória necessita dele para se legitimar e constituir sua identidade.

O esquecimento pode simbolizar tanto o desaparecimento de tradições, crenças, quanto a perda de si mesmo. Assim como Plutarco descreve em *De tranquillitate animi*:

[...] para a maior parte das pessoas, insensível e desagradável, o esquecimento se apodera de seu passado, o devora, faz desaparecer toda a ação, todo o sucesso, toda distração agradável, toda vida social, todo o prazer, sem permitir à vida constituir um todo em que o passado se entrelace com o presente; mas como se o homem de ontem fosse outro que esse de hoje e aquele de amanhã não fosse igualmente o mesmo de hoje, o esquecimento os separa e destrói, por falta de memória, tudo o que se produziu. Os que nas escolas negam o crescimento com o pretexto de que a matéria escoa continuamente fazem de cada um de nós um ser sem cessar diferente de si mesmo, em teoria; porém, os que não guardam em suas memórias a lembrança do passado e nem a evocam, mas a deixam desaparecer pouco a pouco, na realidade se tornam desprovidos e vazios, suspendendo o amanhã uma vez que o ano anterior, a antevéspera e a véspera não lhes concernem e não lhes hão em absoluto pertencido. (PLUTARCO, 1962, *apud* CANDAU, 2012, p. 126)

O esquecimento é o alívio para a lembrança. Sem ele, dominaria a instabilidade na representação do sujeito ou dos membros de um grupo. Em alguns casos, os indivíduos se utilizam do esquecimento para reprimir alguns fatos dolorosos do passado. Portanto, tanto a lembrança quanto o esquecimento são peças importantes na constituição da identidade. O esquecimento, no discurso histórico, é uma ameaça, pois abre espaço para a imaginação, podendo impedir o conhecimento da verdade.

O trabalho da memória é complexo e seu caráter ambivalente, pois no jogo das identidades a ela cabe tanto a tarefa de organizar quanto de desorganizar a construção de uma imagem compatível com si própria. Entretanto, nunca será uma imagem fiel do que foi lembrado, pois no momento da evocação soma-se o desejo atual de ver-se no passado.

O conceito de identidade, figurado literariamente, é entendido como um processo em constante transformação, ou seja, ele não pode se encerrar em si mesmo de modo que seja visto como um resultado imutável. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho em *Literatura e Identidades*, define identidade como uma

necessidade mínima de estabilização do sujeito ou do processo de leitura para que haja uma projeção ou reorganização da memória de processamento ou uma pequena

ilha de estabilidade, o que poderia ser chamado de mínima idealização repetitiva (CARVALHO, 1999, p. 207).

Apesar de muitas pessoas acreditarem possuir uma única identidade e de permanecer com ela por toda a vida, essa ideia não passa de ficção, pois diante do multiculturalismo e do avanço da globalização é praticamente impossível permanecerem intactas, sem sofrerem influências externas capazes de gerar mudanças nos pensamentos, crenças, conceitos.

No que se refere ao indivíduo, a identidade pode ser um estado, resultante de uma representação e de um conceito, tornando-se coerente somente se aplicado em comparação com outro. Entende-se, nesse sentido, que os processos de identificação individuais se encontram atrelados à noção coletiva de identidade, já que qualquer sujeito, mesmo que ficcional, está inserido em um grupo que partilha um espaço comum com mais membros deste grupo.

Entretanto, argumenta-se que esta visão está se modificando, pois o sujeito que antes era unificado, passou a ser fragmentado, com diferentes identidades em diferentes contextos, pois a identidade é constituída historicamente e não biologicamente. Além disso, na inconstância do mundo moderno, as identidades são descartáveis, usadas de acordo com a conveniência do momento e, logo em seguida, substituídas por outras igualmente mutáveis.

A constituição da identidade dentro de muitas narrativas literárias se dá enquanto o personagem compartilha características e anseios comuns com outros indivíduos, grupos ou sociedades; enquanto está posto em relação, sendo observado como um processo sempre em interface com a alteridade. Como afirma Candau (2012, p. 25), “os indivíduos percebem-se [...] membros de um grupo e produzem diversas representações quanto à origem, história e natureza desse grupo”, porém, torna-se generalizante dizer que ele representa todos os membros desse grupo, pois, mesmo fazendo parte dele, cada indivíduo possui suas particularidades, sua identidade.

A definição de identidade está imbricada com a de memória, como se pode comprovar observando um sujeito que possui falhas de memória ou a perdeu: percebe-se que ele deixa de ser como ele era, passa a agir, pensar e sentir de forma diferente de quando tinha sua memória intacta. Candau (2012, p. 59) afirma que “a perda de memória é, portanto, uma perda de identidade”. O sujeito que perde a memória passa a viver somente no presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas porque não consegue estabelecer relações de sentido entre fatos acontecidos e atuais, e, o que é pior, esquece-se de suas raízes, as quais condicionam essencialmente a consciência e o conhecimento de si. Candau (2012, p. 61) reforça: “Através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo,

manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido”. Sem as lembranças do que já se viveu e das marcas deixadas pelo tempo, perde-se a consciência do presente.

Estudos neurológicos de identidade revelam que os adultos raramente têm lembranças do período anterior aos 2 anos de idade, pois nesta fase a criança ainda não adquiriu a tomada de consciência de sua identidade, a qual se dá entre 3 e 5 anos. Na puberdade, período de descoberta de emoções, desejos, e afetos, dão-se experiências que não só são lembradas na fase adulta, como também carregam marcas sensíveis, cicatrizes, por isso, conclui-se que a constituição da identidade resulta de momentos, experiências distintas vividas durante a vida, apresentando-se como mutável e fragmentada, ao contrário da ideia que encara a formação da identidade durante todo o tempo evolutivo, cronológico.

No momento que a memória se fragmenta, a identidade se fragmenta também. Segundo Candau (2012, p. 65), por outro lado, “a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda a complexidade do sujeito e de sua trajetória”. Partindo dessas duas premissas, entende-se que a identidade do indivíduo é formada representativamente pelas escolhas das lembranças, pois ele as filtra e as mascara com a conotação que lhe é significativa para o presente. Além disso, as lembranças carregam com elas, previamente, censuras, emoções, dores, traumas.

A memória constitui um fator de identificação, pois através dela o indivíduo reconhece o que o diferencia ou aproxima do outro. Essa inter-relação entre o individual e o coletivo é que propicia a troca de experiências. O sociólogo Michael Pollak (1992, p. 204), ao tratar sobre a relação entre memória e o sentimento de identidade, define-os como fenômenos construídos socialmente, em que há um trabalho de organização consciente e inconsciente das imagens que lhes pertencem. A memória e a identidade, ainda segundo ele, são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais e em conflitos que opõem grupos políticos diversos, pois são fenômenos que se produzem em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, credibilidade e que se faz por meio da negociação com os outros.

Em resumo sobre as considerações feitas sobre memória e identidade, pode-se afirmar que a memória é o espaço onde as identidades se encontram. É a partir dela que os indivíduos ou grupos estruturam sua identidade dentro daquele conjunto de lembranças. A memória é a garantia das origens do indivíduo e é por meio dela que se guarda o tempo passado, conservando o que se foi e que não mais retornará.

1.1 O narrador e o contexto narrativo

A identidade particular do ser humano se constrói através da convivência e influência da alteridade, cuja pluralidade ajuda em sua constituição, por meio das trocas de emoções, sensações e de conversas que contam as experiências de vida. Porém, na sociedade moderna, há um abandono na arte de contar histórias, narrar experiências. Seduzidas por um modelo consumista e efêmero de organização da sociedade, as pessoas deixaram de dialogar, de transmitir sua memória, de ajudar na preservação da história. Conforme W. Benjamim (1994, p. 198),

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis.

Segundo o crítico alemão, outra causa possível para a desvalorização do ato de narrar seria o surgimento do romance, pois ele não valoriza a tradição oral e, para que seja difundido, é necessária a indústria de impressão, cujas técnicas privilegiam a informação. Além disso, o romance distingue-se da narrativa da tradição porque não se vincula à experiência, baseando-se na segregação, no isolamento, e na vivência particular, não havendo a possibilidade de receber ou desenvolver conselhos.

As narrativas literárias, em especial o texto romanesco, apresenta elementos essenciais para a sua estruturação: personagens, tempos, espaço, enredo e narrador. Este último, em conjunto com os outros elementos, trabalha a linguagem figurativa para tecer o sentido do texto. Os traços que delineiam a figura do narrador no romance moderno revelam um ser distante do que conta, com múltiplas facetas, utilizando-se da rememoração para edificar sua história.

O narrador constitui o elemento fundamental de uma obra literária. Dentre os outros elementos que fazem parte de uma narrativa, ele é o único fixo, já que esses podem aparecer

esporadicamente ou serem suprimidos. Conforme a posição ocupada, o narrador pode mudar totalmente a história contada.

Os acontecimentos são transmitidos de geração em geração através da reminiscência, formando uma teia coesa, em que a memória funciona como elemento fundamental para tecê-la dentro de uma narrativa. Segundo W. Benjamim (1994, p. 211, grifo do autor),

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. [...] Tal é a memória épica e musa da narração.

A reminiscência reforça a ideia de que não se pode conhecer o passado em sua totalidade, mas é possível construir uma significação, mesmo que provisória, sobre ele. É através da reminiscência que o narrador tece a trama de sua história. Nesse ponto entra a memória com sua função de preservar o que foi narrado.

O narrador tem importância para a sociedade desde a época em que as narrativas orais eram a única forma de compartilhar experiências. O ato de contar os fatos já vividos, utilizando-se da memória para isso, contribuía para a transmissão do conhecimento e propagação dos fatos. Como afirma W. Benjamim (1994, p. 198) “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Diferentemente desse caráter informativo, os narradores de textos literários escritos, dos séculos XX e XXI, apresentam a visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum, do enredo tradicional, o qual era baseado em causa e consequência, com uma sequência definida em começo, meio e fim. Conforme Rosenfeld (1969, p. 84),

O narrador, no afã de apresentar “a realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas”.

O narrador do romance moderno, a fim de reproduzir fielmente a experiência psíquica de suas personagens - desestruturada pelo mundo caótico e, em rápida transformação, em que vivem -, deixou de garantir a ordem e a linearidade significativa do mundo narrado. As personagens são focalizadas não como um todo, somente uma parte, a qual é ampliada pela visão microscópica do narrador, resultando, assim, na reprodução de seres fragmentados, sem clareza de contornos e identidades.

O romance moderno traz a noção de desencantamento do mundo e da fragmentação da totalidade do ser. O primeiro decorre da racionalização e intelectualização de um mundo, que até então era impregnado pelo mágico e pelo místico das epopeias e tragédias; a segunda retrata a percepção da quebra da unidade existencial, ou seja, da harmonia entre o interior (sujeito) e o exterior (mundo).

O tempo e o espaço são apresentados pelo narrador como partes de um sistema de caracterização exterior, que, assim como a do sujeito, é de uma realidade restrita, da qual se focaliza apenas uma parcela. Por isso, características como desrealização, abstração e desindividualização, que são encontradas, em maior ou menor grau, nas obras modernas, revelam a negação do compromisso com o mundo empírico das aparências, em que o sujeito é desfeito, deformado e deixa de ser apresentado como íntegro.

O ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, de Anatol Rosenfeld, escrito há mais de quatro décadas estabelece analogias entre as artes plásticas e a literatura do início do século 20, privilegiando o descentramento (embora com outros termos) e a destruição das noções convencionais de espaço e tempo:

Espaço, tempo, causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros (ROSENFELD, 1969, p. 85).

O texto narrativo como um todo sofreu mudanças com o passar do tempo, pois, como afirma Walter Benjamin (1994, p. 206), houve uma diminuição do detalhamento narrativo e, por consequência, a abreviação da narrativa. Deu-se lugar a pequenas histórias, em que não se permite enxergar as imagens do processo pelo qual a narrativa é construída. No entanto, a

maioria dos narradores ainda se assemelha na preferência por iniciar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que irão contar a seguir. Quanto à abreviação da narrativa, Wayne Booth (1980, p. 69) afirma que “o autor ou diz tudo ou cala-se; acima de tudo, não deve omitir nem saltar por cima de nada”.

W. Benjamim revela ainda que o que confere importância e perenidade a algumas obras é o fato delas evitarem explicações. Ao contrário da informação que perde o valor depois de nova, a obra que não deve deixar claro seu sentido, a fim de que sobreviva no tempo, suscitando reflexão e novos sentidos. Segundo W. Benjamim (1994, p. 204), a narrativa “não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”.

O papel do narrador também mudou com o passar do tempo. Norman Friedman (2002, p. 166-182), a fim de prever os diferentes tipos de narradores, propôs a categorização em oito diferentes nomeações: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera. O primeiro tem a liberdade de narrar da maneira que desejar, adotando qualquer ponto de vista, enquanto difere do segundo somente pela ausência de instruções e comentários gerais ou sobre as personagens. O narrador-testemunha narra em 1ª pessoa, mas participa como personagem secundária, com a função de observar os acontecimentos e testemunhá-los ao leitor. O narrador-protagonista, por ser o personagem central na história, não tem acesso mental sobre o que pensam e sentem as demais personagens. Já, a terceira categorização, chamada de onisciência seletiva múltipla, caracteriza-se pela ausência do narrador; a história é narrada diretamente da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. E a onisciência seletiva difere dessa última pelo fato de apresentar somente os sentimentos e impressões de uma única personagem.

De acordo com as mudanças de foco narrativo citadas nas categorias anteriores, percebe-se que, na primeira, desapareceu o autor e, nas últimas duas, o narrador. Agora, no modo dramático, restam somente as informações que as personagens falam ou as ações que fazem, com o uso de breves notações de cena amarrando os diálogos. E, para finalizar os tipos de narradores conceituados por Friedman, o narrador-câmera define-se como tal na própria história, mostrando *flashes*, como se fosse mesmo uma câmera. A categorização estabelecida pelo escritor se torna essencial para simplificar a pluralidade de narradores encontrados nas obras literárias.

O narrador e o tempo são elementos cruciais no ato de narrar, valendo-se de um ou mais discursos. Muitas vezes, vive e presencia o passado experienciado pelas demais

personagens, que recontam histórias remotas. Com isso, o narrador traz, por meio da memória, sensações e lembranças que se materializam em imagens. Em muitas histórias, as personagens se apropriam de fragmentos de memórias como reconhecimento de si e dos outros. Deste modo, o que se estabelece é a construção da sua identidade a partir do outro e de suas lembranças.

A memória torna as experiências compreensíveis, conferindo-lhes significados, possibilitando a transmissão de sabedoria. O passado pode ser retomado no fio da memória, mas com o presente em perspectiva, buscando manter a complexidade integrativa do evento humano da narrativa. Ao narrar, o narrador reencarna, com palavras, uma parte do passado, já que com o vínculo com este se extrai a força para a formação das identidades.

2 ESTORVO

Primeira experiência de Chico Buarque com romance, *Estorvo*¹ foi publicado em 1991, pela Companhia das Letras, uma das mais importantes editoras do Brasil. No mesmo ano, a obra recebeu elogios de críticos importantes no cenário nacional, como Roberto Schwarz, Augusto Massi e Benedito Nunes. Este último elogia a obra em uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, acentuando a organização estrutural da narrativa:

Estorvo é o relato exemplar de uma falha, de uma vertigem, de uma despossessão. Exemplar também quanto à forma - mais forma de novela do que de romance - *Estorvo* é uma narrativa a galope solto, num ritmo de suspense; sua temporalidade própria, carregando o tempo fixo, espacializado, recorrente, das coisas e situações, é o andamento ágil, mas numa chave onírica, obsessiva, que impossibilita, apesar das repetidas referências do narrador à sua infância, o reencontro do tempo perdido (NUNES, 1991, p. 03).

Roberto Schwarz, em entrevista dada à Revista *Veja*, em 07/08/1991, diz que *Estorvo* “é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. [...] Esta disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo”. A metáfora a que Schwarz se refere diz respeito à apatia que o protagonista de *Estorvo* apresenta quando se depara com situações conflitantes e perigosas. Não toma atitude, não se comove, nem mesmo quando soubera que a irmã havia sido estuprada.

Estorvo é composto por 11 capítulos e relata a vida de um sujeito perdido em sua própria indeterminação, vivendo sem saber qual seu papel no mundo e qual o caminho a seguir. O romance inicia com o protagonista sendo despertado pela campainha do apartamento, a qual toca insistentemente. Ao observar o sujeito do outro lado, pelo olho mágico, não o reconhece, mas o pressente como uma ameaça, o que desencadeia um processo de fuga do personagem durante toda a trama. Após a desistência do visitante, o protagonista procura a irmã, a qual lhe mostra as fotos da última viagem, silenciosamente. A sobrinha aparece e trata o tio de forma estranha, um tanto agressiva. A irmã sugere que o personagem central ligue para a mãe deles, assina um cheque, entrega-lhe e sai.

¹ Os romances *Estorvo* e *Benjamim* pertencem a mesma edição, portanto, a referência das citações será feita com a data de 2004 e o acréscimo das letras “b” e “a”, respectivamente, para diferenciá-los.

O protagonista troca o cheque e vai até a rodoviária. Andando pelo local, percebe que os quatro maços de notas, divididos entre seus bolsos, despertam a atenção das pessoas e isso pode ser perigoso. Fecha-se no banheiro e espera até a hora da chegada do ônibus. Ao entrar no transporte a caminho do sítio da família, senta-se ao seu lado “um sujeito magro, de camisa quadriculada” (p. 23). Os dois descem no “Posto Brialuz” e o protagonista segue até a fazenda, encontrando-a com a porteira aberta. O velho caseiro, bêbado, recebe-o sem reconhecê-lo, mas após o protagonista lhe entregar um maço de dinheiro, conta-lhe que o sítio foi invadido por estranhos que se apossaram de tudo. O caseiro encaminha o personagem central até seu antigo quarto, onde uma menina e um menino estão jogando videogame. O protagonista despe-se e percebe que a menina o espreita sorridente; ele, meio dormente, não reage quando ela cheira seu corpo e lhe rouba todo o dinheiro. Muito cansado, mas, com insônia, escuta o barulho de motos se aproximando do casarão e crianças correndo por todos os lados. Seminu sai para o pátio para ver o que está acontecendo e é expulso do sítio pelos motoqueiros.

Na rodoviária, o protagonista liga para sua mãe a fim de pedir ajuda, mas ela não o atende. Liga, então, para a ex-mulher e descobre, por meio da secretária eletrônica, que ela está trabalhando em uma boutique chamada Alfândega. Chegando lá, ele sente-se humilhado pelos olhares repreensivos das pessoas, em função de sua má apresentação. A ex-mulher leva-o até uma pizzaria; ele conta-lhe que está sendo perseguido; ela recusa ajudá-lo, mas acaba entregando-lhe algumas notas e a chave de seu apartamento para que ele possa retirar a mala com suas últimas roupas.

No caminho percorrido até o apartamento da ex-mulher, o personagem central vai revendo as ruas e o bairro vizinho em que ele viveu antes de casar. Ao passar próximo ao prédio onde seu único amigo morou, planeja ir revê-lo, mas percebe uma grande movimentação em frente ao local, em função do assassinato de um professor de ginástica, residente no prédio. A cena que o protagonista presencia é composta pela mãe do suposto assassino dando entrevista sensacionalista à televisão, a qual jura inocência do filho e exagera no desespero. Enquanto isso, o suposto assassino é retirado do prédio pela polícia, vestindo apenas uma mini sunga, com um sorriso grotesco nos lábios e sendo chamado de “tesão” por uma garota e “maconheiro” por um espectador.

O protagonista cogita a possibilidade de o assassinado ser o seu amigo, porém quando o corpo é retirado do prédio em uma maca, é possível ver somente os seus pés, o que dificulta o reconhecimento, já que o protagonista dá-se conta, então, que nunca observara o melhor amigo a ponto de lembrar-se dele, muito menos de seus pés.

Ao chegar à casa da ex-mulher, não consegue conter sua necessidade urgente de urinar; entra na cozinha, achando ser o banheiro, e urina na pia cheia de louças. Ao tomar banho, perde a noção de tempo e, quando se dá por conta, o apartamento está inundado. A ex-mulher, ao chegar, e ver o estado em que se encontrava seu lar, joga-se na cama em prantos.

Depois de localizar a mala embaixo da cama e vestir-se, o protagonista inicia uma nova fuga sem destino; quando toma consciência de seu rumo, está indo novamente em direção à casa da irmã. Chegando ao portão do condomínio, é recebido com desconfiança pelos porteiros, que acabam confiscando sua mala. Ele entra no local com a ajuda de uma amiga de sua irmã que chega no momento e lhe permite a entrada. Já dentro da casa, ele percebe que está havendo uma festa, pois há muitas pessoas em todo o jardim. Quando passa pelo cunhado ouve a definição que ele faz a seu respeito aos amigos dele: um “artista”, um “porra-louca”, que deixou o sítio da família virar um antro de marginais.

O protagonista vai até o quarto da irmã e rouba-lhe as joias que estavam escondidas em seu closet. Quando está saindo do quarto encontra a amiga de sua irmã bêbada e drogada, que tenta seduzi-lo. Ele se desvencilha da mulher e sai da casa, passando-se por garçom da festa. Recebe gorjeta como eles e aproveita o transporte para seguir até a rodoviária. Chegando lá, toma um ônibus superlotado e senta-se ao lado de um morto, embora este lhe dê a impressão que lhe segue com o olhar quando ele desce do ônibus.

Ao chegar no sítio, é surpreendido por dois mulatos gêmeos e um homem ruivo que o conduzem em um furgão caramelo-metálico até a oficina de desmanche onde se encontra um trailer, que, supostamente, seja o escritório da “organização”. O protagonista entrega a um dos bandidos as joias e, após ser espancado, é recomendado a voltar outro dia para receber o pagamento por elas. Dirige-se até a casa grande, sua antiga casa, adormece e, ao acordar, vê crianças trabalhando no pomar sob ameaças do caseiro. Lembra-se da última vez que ele e seu amigo visitaram o sítio, há cinco anos atrás, das conversas sobre poesia que tiveram, do conselho que o amigo lhe dera de “renunciar às terras e entregar aos camponeses”, e tenta recordar-se da imagem do amigo, a fim de descobrir se o professor de ginástica assassinado é o seu amigo, mas não obtém êxito. Lembra-se também que, depois da conversa, ele e o amigo foram a uma festa de formatura do curso de antropologia, onde ele conheceu sua ex-mulher. Apesar do amigo não ter gostado dela, um mês depois o protagonista e ela já estavam morando juntos e ele nunca mais vira seu amigo.

O velho caseiro chega ao quarto e interrompe as lembranças do protagonista, que dá um passeio pelo sítio e vê, sem entender, a plantação de maconha escondida atrás da

plantação de bananas, além de trabalhadores acampados em uma parte do sítio, trabalhando com a colheita da produção.

À noite, o personagem principal ouve diversas vezes um telefone tocar no trailer e supõe a negociação que os bandidos podem estar fazendo com sua família para libertá-lo; mas, constata que a mãe, provavelmente, atenderia a ligação e desligaria logo em seguida por desconhecer a voz; a irmã e o cunhado não atenderiam por não quererem ser incomodados ou por não estarem em casa.

Ao acordar, o protagonista sai pelo sítio e vê um camburão da polícia recolhendo a colheita da plantação ilegal. O carro é dirigido por um homem com cara de ex-pugilista que, em companhia do homem ruivo, sai transportando a colheita.

Ao retornar à casa principal, presencia a menina, neta do caseiro, masturbando-o. Logo depois, recebe a visita dos gêmeos que lhe entregam uma mala cheia de maconha em recompensa pelas joias. Levam-no até o posto, onde ele pega um ônibus até a casa de sua mãe, com o intuito de deixar a mala escondida em um dos guarda-roupas da casa, mas desiste da ideia e cogita a possibilidade de a mãe ter sido morta asfixiada por gás.

O personagem central segue até o prédio de seu antigo amigo, mas, ao subir para o terceiro andar, desequilibra-se e a mala rola escada abaixo parando no segundo andar, abrindo-se e revelando todo seu conteúdo. Enquanto o zelador e a moradora discutem a procedência da mala, o protagonista sai do prédio e dirige-se até o local de trabalho de sua ex-mulher. Chegando   boutique, ele é ignorado pela ex-mulher e, de tanto sacudir a porta blindada, ela explode. Na saída do shopping, quando começa a ser revistado pelos seguranças, é salvo pela amiga de sua irmã que o recolhe até o carro dela.

Apesar de o protagonista temer a acusa o da amiga sobre o roubo das joias, ela demonstra não se lembrar, e limpa o ferimento da testa dele, decorrente da explosão da porta da boutique, com um absorvente embebido em uma droga. Ao chegar   casa de sua irmã, a amiga e o cunhado jogam t nis, v o   sauna e o protagonista ouve, por meio da conversa dos dois, que a irmã viajou para recuperar-se do trauma causado pelo assalto ocorrido em sua casa. O cunhado conta que os bandidos exigiram dólares, e como não tinham em casa, a mulher prometeu as joias, mas não as encontrou, por conta disso foi estuprada no chão do closet na frente do marido.

O delegado, responsável pelo caso, chega na casa para conversar com o cunhado do protagonista e lhe contar que os bandidos foram encontrados em uma favela próxima ao condomínio e confessaram o crime. O cunhado comenta sobre a ocupa o do sítio por

contraventores e que a esposa tenciona vendê-lo. O protagonista é convidado pelo delegado para seguir com ele até o sítio.

No caminho para o sítio, o delegado e sua comitiva buscam o homem com cara de ex-pugilista para acompanhá-los. O protagonista segue com o ex-pugilista no camburão que há dias atrás viu transportando a colheita da maconha. Chegando no sítio, o protagonista é conduzido ao trailer pelo ex-pugilista e apresentado ao homem ruivo, chefe da organização, revelando que ele é o dono do sítio, mas que não veio para expulsá-los. Em seguida, o delegado entra no trailer, rende o homem ruivo e os gêmeos, apreende as joias, drogas e armas. O ex-pugilista fuzila os rendidos, alegando que tentaram a fuga e o protagonista pede para que parem com a chacina, mas o delegado se recusa e põem fogo na plantação e no sítio.

O protagonista sai do sítio e vai até o posto Brialuz, onde pretende tomar um ônibus até a cidade. Ao chegar à parada do ônibus, vê um “sujeito magro de camisa quadriculada” (p.151) e sua camisa lhe parece familiar, abraça-o; em contrapartida, o homem encara a atitude como perigosa e o fere com um golpe de facão enferrujado.

Mesmo sangrando, o protagonista sobe no ônibus e começa a imaginar que, quando chegar à cidade, vai procurar a irmã e pedir-lhe o adiantamento de seis meses do aluguel de um apartamento; ligará para a mãe; se ela não atender, procurará o amigo; se ele tiver morrido, irá até a casa da ex-mulher que, vendo-o ferido, não se recusará a ajudá-lo. E, assim termina a saga do protagonista, sem uma definição se sobreviveu ou não.

2.1 O olho mágico

Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo (2004b, p. 8)

Ao narrador cabe a função de ordenar as ações e apresentar a história para o leitor, conduzindo-o pela trama. Assim acontece em *Estorvo*, o narrador é o agente emissor do discurso. Enquanto seu criador, o autor, pertence ao mundo empírico, à realidade, tendo seu acesso restrito ao campo ficcional.

Na tentativa de uma definição coerente e concreta sobre o foco narrativo de *Estorvo*, deve-se responder as seguintes perguntas propostas por Norman Friedman (2002, p. 171-172): “Quem fala ao leitor? De que posição em relação à estória ele a conta? Que canais de

informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? A que distância ele coloca o leitor da história?” As respostas seguem uma lógica das relações existentes no romance.

Em *Estorvo*, seguindo a definição sobre o foco narrativo de Friedman, o narrador se coloca como o personagem principal do romance, falando em primeira pessoa; narra do centro fixo, ou seja, tem a visão limitada a seu ponto de vista, não obtendo acesso aos pensamentos das outras personagens. Conhece apenas os seus sentimentos, pensamentos e percepções; seu foco de visão é direto e central, o que causa no leitor uma maior proximidade ao que está sendo narrado.

No romance *Estorvo*, a história é narrada através da engenhosidade do narrador, o qual guia o leitor na trama, através da sua visão. Essa ligação entre narrador e leitor ajuda a explorar os limites e as possibilidades da linguagem literária, dando ao romance a tonalidade necessária para que as relações estabelecidas entre personagens, tempo e espaço sejam depreendidas, conforme a lógica do enredo. Wayne Booth, em *A retórica da ficção* (1980, p. 62), afirma que cada maneira de narrar assume funções específicas, já que o tema, a técnica e a estrutura de uma obra dependem da finalidade, função e efeito que o narrador quer causar no receptor, no caso, o leitor.

O narrador-protagonista de *Estorvo* se apresenta em primeira pessoa. Através da sua voz desenha a trama de forma confusa e duvidosa. Já, na primeira cena do romance, o personagem principal não sabe se o homem que toca a campainha do seu apartamento é real ou faz parte de seu sono; também não sabe se conhece o sujeito, ou se ele pertence somente ao seu sonho:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. [...] Estou zozno [...] Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho (2004b, p. 7).

A utilização do termo “cena” baseia-se na definição de Norman Friedman (2002, p. 170), o qual a entende como um relato pormenorizado de um fato ou evento que obedece a uma estrutura específica de tempo e lugar. Em oposição ao *panorama*, que é uma espécie de sumário ou exposição generalizada dos fatos e acontecimentos, comum nas narrativas tradicionais, a cena é mais utilizada nas narrativas modernas. Na cena, o narrador detalha as palavras e gestos das personagens de forma direta e imediatamente. As ações, o cenário, o

tempo é descrito com o “detalhe sensorial”. Friedman (2002) acredita que tanto a cena quanto o sumário apareçam combinados numa narrativa, o que muda é a predominância de um ou de outro, conforme a apresentação desejada pelo narrador.

Em *Estorvo* a cena é mais utilizada do que o *panorama*, o que acaba assemelhando a técnica da narrativa à do cinema, apresentando subdivisão das ações de forma não linear, sem continuidade de tempo e espaço. Os momentos vividos e lembrados pelo narrador-protagonista são detalhados de forma direta, mas deformados pela incerteza, como a visão do olho mágico, que deforma e não permite ver de forma clara e total a imagem. O narrador-protagonista vaga pela trama, oscilando entre lembranças do passado e fatos do presente. Ele próprio confessa que não consegue se situar no tempo: “Acordo sem saber se dormi pouco ou demais. É um meio de tarde, mas não sei de que dia” (2004b, p. 89). Percebe-se que mesmo sem definição de tempo cronológico, o narrador-protagonista não tem preocupação em encontrar-se nele: “Não me desagrada estar assim suspenso no tempo, contando os azulejos da piscina, chupando as mangas que o velho me trouxe” (2004b, p. 85). Para ele, a passagem do tempo não irá mudar em nada sua vida: “Eu, por mim, levava no vapor o resto da existência” (2004b, p. 51).

O narrador-protagonista prossegue por toda a narrativa demonstrando falta de conhecimento sobre seu futuro. Não sabe a direção para onde quer seguir, e não tem perspectiva futura; segue andando em círculos. Sabe-se apenas que há cinco anos sua rotina mudou, após ter tido uma briga com seu melhor e único amigo, o qual lhe ordenou que mudasse sua vida e entregasse as terras da família para os peões do sítio. Porém, para o leitor, não fica claro a razão dessa revolta e nem mesmo qual a verdadeira relação entre o protagonista e seu amigo.

Se o narrador-protagonista não tem rumo, nem certeza do que quer, para o leitor, a narrativa desenha-se como um enigma que precisa ser descoberto, desfazendo o emaranhado de suposições que o narrador traça. Quando ele tenta identificar quem era o homem que estava do outro lado do olho mágico, pergunta-se quem poderia ser:

[...] e imagino aquele homem de terno e gravata e barba na cama da minha ex-mulher. Um namorado dela, o que viria cobrar de mim, conselhos?, pensão?, confidências?, satisfações? Um ciumento retroativo? Um amante argentino da minha irmã, de cabelo escorridos, terno marrom e gravata, girando no topo da escada com minha ex-mulher? (2004b, p. 29).

O próprio nome do livro é apresentado, antes do início da narração na forma aproximada de um verbete de dicionário, devido à dificuldade de definição, não só da obra como um todo, mas do próprio personagem. Nesse “verbeta” percebe-se a relação literal das palavras enumeradas com o sentimento de “turbulência” e “perturbação” que vive o narrador-protagonista em sua errância pela vida:

estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estropício, estrovenga, estorvo (2004b, s.p.)

O “verbeta”, assim como a estrutura narrativa da obra, é labiríntico, parte de um ponto e acaba voltando ao mesmo, no final. Como se representasse um ciclo, em que já estivesse previsto o seu desfecho desde o início.

Os espaços percorridos pelo narrador-protagonista no romance são circulares. Ele conduz o leitor por uma trajetória nômade, em que vive constantemente entrando e saindo de lugares, como em busca de algo ou fugindo de alguém. Após a visão do estranho, no olho mágico de seu apartamento, o narrador-personagem sai em fuga pela trama; visita a casa da sua irmã e o sítio da família; procura a ex-mulher no trabalho dela, vai até a antiga ou atual residência do seu melhor amigo e também à casa da mãe, mas nessas visitas não encontra o que precisa: ajuda. A irmã lhe dá apenas dinheiro e o caseiro do sítio lhe dá moradia, mesmo que por pouco tempo. Às vezes, o narrador-protagonista nem sabe por que está naqueles locais, tamanha é a sua incerteza e indeterminação.

Algumas relações na trama são apenas sugeridas e não esclarecidas. O narrador-protagonista demonstra, em alguns trechos da história, possuir certo interesse incestuoso pela irmã. Na primeira visita que faz a ela, revela admirar-lhe o andar: “E eu me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento” (200b, p. 18). Porém, fica desequilibrado quando percebe que ela desconfiou de seu olhar, com receio que ela descubra sua intenção: “E de repente minha irmã dá meia volta no topo da escada, tão de repente como se fosse para me surpreender, como se fosse para saber se a estive olhando e como” (2004b, p. 18). Em outro momento da trama, o narrador-protagonista supõe que a irmã também o desejasse:

Vi-me subindo a grande escada. Vi-me não tanto querendo ir, mas como sendo chamado pelo quarto da minha irmã. Não sei por que, passou-me a idéia de que minha irmã queria que eu olhasse o seu quarto, dispensando família, amigos e criadagem do meu caminho (2004b, p. 62-63).

Essa dubiedade de interpretação é gerada porque não se sabe se o que foi narrado pertence apenas à imaginação do narrador-personagem ou se é uma prova de que ele realmente possuía um desejo carnal pela irmã. No momento em que ele ameaça entrar no quarto revela já o conhecer em pensamento: “Eu não precisava entrar para saber como era o quarto dela, pois já imaginava conhecê-lo intimamente” (2004b, p. 63). Além disso, demonstra ciúme e desgosto ao entrar no quarto e ver a cama de casal: “eu jamais pudera imaginar que minha irmã e o marido dormissem no mesmo quarto” (2004b, p. 63).

Já em relação ao período em que estivera casado, tempo lembrado através da memória, o narrador-protagonista refere-se como se, a princípio tivesse sentido um amor intenso pela mulher, responsável por fazê-lo viver trancado com ela, sem sair de casa. No entanto, no transcorrer do enredo, percebe-se que essa atitude de isolamento não era para “viver esse amor”, era para sentir-se confortável na condição de ociosidade:

Entrei nuns empregos que ela me arrumou, na segunda semana eu caía doente, em casa. No último ano foi ela quem começou a trabalhar fora. Argumentei que ela tinha diploma universitário, que podia aguardar melhores oportunidades [...] (2004b, p. 40).

Supõe-se que as doenças adquiridas pelo narrador-personagem, coincidentemente, depois de arrumar emprego, não passassem de fingimento para não ser efetivado. Com isso, a mulher teve que assumir a responsabilidade de sustentar o casal. Nesse trecho, a narração revela a malandragem do narrador-protagonista e a sua inadequação a qualquer tipo de ligação tradicional.

O narrador-protagonista descreve alguns espaços com uma riqueza de detalhes não vista na caracterização das personagens, como se esses ambientes possuíssem definição e maior relevância do que os indivíduos retratados na trama. A casa da irmã, por exemplo, é descrita meticulosamente:

A casa da minha irmã é uma pirâmide de vidro, sem o vértice. Uma estrutura de aço sustenta as quatro faces, que se compõem de peças de blindex em forma de trapézio, ora peças fixas, ora portas, ora janelas basculantes. As poucas paredes interiores de alvenaria foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa. Para refrescar os ambientes, porém, mais tarde penduraram por toda parte cortinas brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas, substituindo o horizonte por enorme painel abstrato. Também originalmente, o pátio circular no bojo da casa abrigava um ficus, cuja copa emergia no alto da pirâmide frustrada.

Em certos momentos da narrativa, o narrador-protagonista de *Estorvo* apresenta ao leitor os fatos através de sua observação. Ele continua presente na trama, mas se distancia a fim de que seu discurso desperte maior confiabilidade. Na cena em que o delegado invade o trailer dos bandidos, o narrador-protagonista conta os fatos que presencia através do uso de terceira pessoa:

o delegado ocupa a cadeira do ruivo e manuseia os objetos sobre a mesa. Abre os tubos de remédios, cheira-os, esvazia no tapete um vidro de soníferos. Dedilha a esmo as teclas do telefone em forma de tartaruga, e esquece o aparelho de casco para baixo, bamboleando. Suspende o buda de porcelana, desenrosca-o como a uma lâmpada, e o ventre da estatueta vai se dividindo ao meio; seu bojo está cheio de um polvilho branco, provavelmente cocaína. Ouve-se uma rápida fuzilaria lá fora, e o delegado diz “os idiotas tentaram a fuga”. Passa o dedo na cocaína e esfrega-a nas gengivas (2004b, p. 149).

Nota-se, na cena anteriormente citada, que o narrador-protagonista narra sem emitir juízo ou posicionamento diante do acontecimento, assim como acontece em outros momentos do romance. Os fatos acontecem sem que muitas justificativas ou explicações sejam dadas. O narrador-protagonista até tenta decifrar o porquê de algumas ações, mas os significados são contraditórios. Quando o personagem principal procura a irmã, por exemplo, e ela lhe entrega um cheque, ele interpreta o gesto de forma ambígua:

Ela preenche o cheque, e seus cabelos castanhos não me permitem ver se está mesmo sorrindo, nem se esse sorriso quer dizer que eu sou um pobre diabo. A assinatura negligente, junto com o sorriso que não posso ver, quer dizer que aquele

dinheiro não lhe fará falta. O ruído ríspido do cheque destacado de um só golpe pode querer dizer que esta é a última vez. Mas a maneira de encobrir e pousar o cheque ao lado do meu pires, como quem passa uma carta boa, e de retirar a palma acariciando a toalha, como quem apaga alguma coisa e diz “esquece”, significa que poderei contar com ela sempre que precisar (2004b, p. 17).

O protagonista chega a interpretar, inicialmente, que a irmã está agindo com frieza e descaso ao lhe entregar o cheque, depois a ação lhe parece carinhosa e solidária. As expressões “quer dizer” e “pode querer dizer” desse trecho, revelam a indefinição nas suposições feitas pelo narrador-protagonista. Essa indeterminação no sentido das coisas e das ações é constante em toda narrativa. As interpretações oscilam o tempo todo, impedindo de se saber o que pensam ou sentem realmente as outras personagens.

Na organização da narrativa também se percebe incerteza, pois o leitor não consegue diferenciar se o que está sendo narrado é a realidade ou faz parte do sonho do narrador-protagonista. Em muitas cenas, o personagem central confunde o que vê devido ao seu estado de dormência. Não há uma separação nítida entre a vigília e o sono. Conforme Otsuka (2001, p. 139), “as constatações são incertas; as suposições, duvidosas; as certezas, imaginadas; e as expectativas, frustradas”. Nem mesmo o que o narrador-protagonista vê, torna-se claro. É incapaz de ir além da superfície, de perceber os objetos em seus significados, limita-se a descrever apenas o contorno deles. Dessa forma, o foco narrativo do romance caracteriza-se pela focalização reduzida à superficialidade dos objetos e fatos.

2.2 O portão relutante

Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão. (2004b, p. 115)

O estudo dos fatores sociais em uma análise de obra literária configura-se essencial para se fazer a leitura crítica do texto, porém, Candido (2000) enfatiza que essa etapa não deve ser exclusiva e, sim representar mais uma possibilidade de leitura. O sociólogo e literato acrescenta ainda que, quando o elemento social é visto como parte da “própria construção artística” do texto literário, ele pertence à estrutura da obra, de sua unidade; portanto, influencia em seu caráter estético: “Saímos dos aspectos periféricos da sociologia [...] para

chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. [...] o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica” (CANDIDO, 2000, p. 08). Em *Estorvo*, a análise dos fatores sociais se configura como um elemento de elucidação do mundo desintegrado, do qual fazem parte as personagens.

O cotidiano social representado no romance é marcado por relações fragmentadas e individualizadas, comuns no período moderno. A constituição familiar do protagonista serve de exemplo dessa sociedade fragmentada e desestruturada. Sua família desfruta de boa condição econômica, mas não mantinha laços afetivos. O pai, no presente da ação falecido, fora um militar, o que propiciou à família pertencer à classe média. A mãe preserva hábitos típicos de uma mulher fútil, lê revista de moda e leva uma vida ociosa. A irmã casara-se com um homem muito rico que não lhe dá muita atenção, para tanto, ela tem encontros amorosos com outros homens. Os dois têm uma filha, que possui um comportamento perturbado, pois numa passagem da obra em que a menina se encontra com o tio, demonstra seu descontrole emocional, chegando a dar a impressão de ser um tanto perversa nas atitudes: “Ela me estende os braços como que pedindo colo, mas súbito transforma as mãos em duas pistolas, avança contra mim e quase me fura os olhos. Depois solta uma gargalhada seca, gutural, anormal numa criança; começa a tremer inteira e força a gargalhada até perder o fôlego [...]” (2004b, p. 16).

A menina aparece em mais uma cena da trama em que o pai, o tio e uma amiga da mãe estão sentados à mesa de jantar e ela irrita a todos com a ação de riscar o esmalte do prato com o garfo, enquanto espera ser servida. Após receber do copeiro um prato de ravióli ao molho branco, ela o coloca sobre a cabeça e o molho escorre por sua face. Assim como na primeira cena “Vem a babá e carrega a garota para fora” (2004b, p. 128). O comportamento da menina é explicado na conversa que o pai tem com a amiga da mulher, na qual é revelado que a menina, mesmo dormindo, registrara tudo o que ocorrera na noite do assalto em sua casa, em que a mãe fora estuprada na frente do marido.

A família do personagem principal possui um sítio, que costumavam frequentar nos finais de semana. O protagonista lembra, em vários trechos da narrativa, momentos vividos nesse lugar com sua irmã. No presente da ação, o sítio é ocupado por marginais e contraventores, os quais o utilizam também para a plantação de maconha e oficina de desmanche de carros. Resta do passado no local somente o caseiro, o qual, porém, está influenciado pela bandidagem e criminalidade do meio. Schwarz analisa: “no reservatório das virtudes antigas não há mais água limpa” (SCHWARZ, 1991, p. 180).

Até as crianças que habitam o sítio e que são netas do caseiro possuem valores compatíveis aos do ambiente em que vivem. A menina, de aproximadamente 9 anos, demonstra ter a sexualidade precoce e rouba o protagonista em uma ida sua ao sítio:

Agora a menina se levanta do colchonete, vem andando em pêndulo, aproxima-se devagarinho, essa criança vai querer deitar comigo, ajoelha-se, chega o rosto ao meu, vai me beijar, pensa que estou dormindo, desliza seu hálito sobre meu corpo inteiro, desce ao pé da cama, apanha minha calça e esvazia os bolsos (2004b, p. 30).

Ainda em relação às crianças representadas na trama é possível perceber seus desvirtuamentos em função da degradação do ambiente em que vivem. A sobrinha do protagonista é vítima do descaso de seus pais. Nos dois momentos em que aparece na trama é retirada do ambiente pela babá, em função de começar a reclamar a atenção dos pais, ação que não é reconhecida como tal e acaba sendo interpretada como inconveniente e resultado de malcriação infantil. As atitudes das crianças que habitam o sítio não diferem das atitudes dos adultos, são transgressoras como eles. Roubam e agem de acordo com a lógica do ambiente.

A mãe do personagem principal vive sozinha em um edifício suntuoso à beira-mar. Aparece ter idade avançada e indícios de surdez, pois em uma ligação que o personagem principal faz a ela, pressionado pela irmã, percebe-se que não o ouve e tem dificuldades para segurar o telefone, devido a tremores, comuns em pessoas idosas:

Ouçó tocar uma, duas, cinco vezes, telefone de casa de velho. Mamãe atende mas não fala nada, nunca fala nada quando atende o telefone, [...]. Eu digo “mamãe”, e posso senti-la colar o fone na orelha, para travar o tremor da mão esquerda. [...] Mamãe não deve ter entendido que era eu, e pouco depois cai a linha (2004b, p. 18-19).

A mãe do protagonista possui valores um tanto fúteis e age de acordo com seu alto nível econômico, desfrutando do conforto e regalias: “[...] quando papai morreu a gente pensou que mamãe fosse baquear, qual nada, continuou a mil, ia ao teatro, jantava fora, andava a cavalo no sítio, como ela adorava o sítio, tomava seu uisquinho, jogava tênis [...]”

(2004b, p. 15). Todas as atividades citadas são condizentes com o padrão de vida de famílias ricas.

O pai fora um militar, o que ajuda a explicar sua postura rígida com os filhos. Apesar de humilhar os empregados, diminuí-los, de certa forma, era admirado por eles, pois em seu enterro estavam todos presentes. Na verdade, os empregados retratados não demonstravam ter uma postura crítica que recusasse esse tratamento; traziam consigo o conformismo e a servidão da época dos escravos. O porteiro do prédio em que morava a família do protagonista até achava engraçado a maneira como era tratado:

Uma noite meu pai foi me buscar na rua, e já desceu impaciente, porque quando chegava em casa queria ver todo mundo lá dentro: “Qualquer dia eu entro e passo o ferrolho na porta!”. Arrastando-me de volta pelo pescoço, cruzando o hall pela terceira vez seguida, com o locutor lendo o horóscopo, meu pai mandou o porteiro desligar aquela porcaria. E disse que nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem. O porteiro achou aquilo a coisa mais engraçada. Vendeu o rádio e passou meses rindo e repetindo “crioulo não tem signo, crioulo não tem signo” (2004b, p. 99-100).

Nota-se claramente a relação preconceituosa e arrogante que o militar tinha com os empregados do sítio e com negros. Em resposta, tanto o porteiro do apartamento quanto os empregados que ele menosprezava não o odiavam, talvez pela aceitação da condição submissa deles ou por não conseguirem encontrar uma realocação em algum “nicho pré-fabricado da nova ordem” moderna. Foram libertados do período escravagista, mas não encontraram espaço entre as classes sólidas e impenetráveis existentes na sociedade atual.

Libertar-se requer ação e confronto, exige atitude firme e coragem para desenraizar-se do que lhe prende. Os subalternos representados na narrativa não desejavam se sentir libertos, estavam conformados com a realidade oferecida. Como diz Bauman (2001, p. 23), na modernidade, “poucas pessoas desejavam ser libertadas, menos ainda estavam dispostas a agir para isso, e virtualmente ninguém tinha certeza de como a ‘libertação da sociedade’ poderia distinguir-se do Estado que se encontrava”.

De certa forma, assim como os subalternos, as personagens do romance são acometidas por certo conformismo, submissas diante do sistema social imposto, vivem presas a estereótipos sociais, representando personagens em um mundo imagético, sem personalidade própria: o homem rico que trai a esposa com a amiga dela, a perua, a velhinha ociosa, os bandidos montados em motocicletas, e assim por diante. Parecem pertencer ao mundo criado pela televisão, pela propaganda, em que as personagens são convencionalizadas, superficiais e de valores moralmente falidos.

Nessa sociedade que supervaloriza a imagem, as ações das pessoas são pautadas no desempenho. As personagens de *Estorvo* esforçam-se para representar uma identidade semelhante as que brilham no mundo midiático. O cunhado do protagonista, numa partida de tênis, desfere o saque bufando, assim como fazem os campeões deste esporte; os traficantes que ocupam o sítio roncam as suas motos como nas cenas dos filmes; a mulher que mora no antigo prédio do ex-amigo do protagonista, tenta evitar a prisão do filho gritando escandalosamente no meio da rua, a fim de chamar a atenção da imprensa, mas quando a câmera de um canal de televisão para de filmar, ela se recompõe. Essa espetacularização da vida é definida por Debord:

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e no seu corolário — o consumo. A forma e o conteúdo do espetáculo são a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a presença permanente desta justificação, enquanto ocupação principal do tempo vivido fora da produção moderna. (DEBORD, 2003, p. 14).

Apesar das personagens se assemelharem com os indivíduos pertencentes ao meio midiático, há pouca comunicação entre elas. Os diálogos aparecem no discurso indireto e restringem-se a algumas palavras. O narrador-protagonista se expressa verbalmente reduzidas vezes e quando o faz percebe a sua incapacidade de formular uma ideia clara ou até mesmo de reagir ou responder a uma pergunta: “minha boca não consegue pronunciar ‘ei’” (2004b, p. 30). Quando a mulher lhe conta sobre a gravidez, por exemplo, ele revela não saber o que dizer: “não imagino qual tenha sido minha reação naquele momento, nem lembro se falei alguma coisa” (2004b, p. 39). Nos raros momentos em que o protagonista fala, percebe que sua linguagem reflete seu mundo interior, vazio de sentido e repleto de indecisão a respeito do que sente.

A narrativa de *Estorvo* retrata um constante deslocamento do protagonista pela trama. Ele vaga de um lado para outro, entrando, saindo e voltando a lugares que não lhe pertencem, em busca de um sentido, de uma referência para a sua vida. No entanto, o que encontra é indiferença e desprezo. Como observa Nízia Villaça,

O romance de Chico Buarque trabalha o social de forma peculiar, sem adjetivos, críticas ou reclamações. Não é mais o pobre espoliado e oprimido pelos sistemas de poder, mas um bando, um resto, um lixo, abandonado, inadequado como a mala de

maconha de que o personagem não consegue se desvencilhar. As tradicionais categorias de valor não são pertinentes para julgar ou compreender a sociedade contemporânea com suas peripécias políticas, estéticas ou sociais. Como bem assinala Jean Baudrillard, num momento em que tudo gira a grande velocidade, em que tudo está em órbita, e tudo prolifera, tudo é também deserto e vazio (VILLAÇA, 1996, p. 112).

O protagonista carrega a mala de maconha como se isso não tivesse valor ou representação nenhuma, é apenas um incômodo do qual se livra, abandonando-a no antigo prédio do ex-amigo. O trajeto que o personagem central percorre desde que a recebeu, no sítio, comprova as palavras de Villaça, de que tudo é deserto e vazio, pois do condomínio de luxo que mora a irmã ao bairro podre onde acaba deixando a mala, o que ele encontra é frivolidades e relações superficiais.

As relações sociais revelam indivíduos que possuem valores sociais desintegrados. A falsa sensação de liberdade é a condição para o poder se instaurar. Esse poder nem sempre é ético e moral. No sítio da família do protagonista os contraventores dominam o espaço até então tido com a finalidade de repouso e fuga dos problemas urbanos.

O protagonista é um homem estranho que não se vincula aos espaços socialmente codificados, não ocupa nenhuma função na sociedade, pelo contrário, torna-se um estorvo para seu desenvolvimento, uma vez que possui ligações com o mundo do crime. Um indivíduo sem família, amigos, trabalho não encontra aceitação em um mundo em que as pessoas ocupam diversas funções ao mesmo tempo. Por isso, o romance é reflexo de uma sociedade marcada pela exclusão, por alianças secretamente estabelecidas, em que qualquer esfera da sociedade está corrompida.

A sociedade em *Estorvo* apresenta fratura em todas as relações: interpessoais, familiares e profissionais. As personagens mantêm relações apenas por necessidade ou interesse. O romance apresenta a madame infiel, o marido corrupto, a filha perturbada, a mãe solitária, a ex-esposa ambiciosa, a amiga drogada, os policiais opressores, o delegado que possui ligação com bandidos. Enfim, o único parâmetro de igualdade entre as personagens é o desvirtuamento e a falta de comunicação entre elas, refletindo a falta de compreensão de si e do outro.

O próprio narrador-protagonista vê nas outras personagens o logotipo de si mesmas, como se tivessem que representar a imagem da função social que desempenham. Na festa da irmã, por exemplo, ele observa:

gente de tudo que é jeito; jeito de banqueiro, jeito de playboy, de embaixador, de cantor, de adolescente, de arquiteto, de paisagista, de psicanalista, de bailarina, de atriz, de militar, de estrangeiro, de colunista, de juiz, de filantropa, de ministro, de jogador, de construtor, de economista, de figurinista, de contrabandista, de publicitário, de viciado, de fazendeiro, de literato, de astróloga, de fotógrafo, de cineasta, de político, e meu nome não constava da lista (2004b, p. 58).

Esses “jeitos” caracterizam os sujeitos de acordo com os estilos de vida disponíveis no mercado, os quais se podem usar por determinado tempo ou de acordo com a ocasião, depois se descarta com a mesma rapidez com que foram criadas. Mas o protagonista não tem a preocupação em assumir uma identidade social. Se se for defini-lo, cita-se um andarilho que vive à custa do dinheiro da irmã e que não tem nenhuma vontade de mudar de vida. Essa personalidade do protagonista gera desconfiança nas pessoas que encontra. Os empregados da casa da irmã, por exemplo, ficam receosos em permitir-lhe a entrada. “O portão de grades de ferro verde e argolões dourados abre-se aos pequenos trancos, como que relutando em me dar passagem” (2004b, p. 11). Esse trecho denota a falta de aceitação do personagem, já que, na sociedade moderna, não há espaço para estorvos, para vagabundos mal vestidos.

Os espaços visitados pelo protagonista atuam como pontos de partida. O ato de fuga que abre a narrativa, por exemplo, prossegue por toda a trama, servindo de testemunho de uma vida nômade, que não encontra espaço na sociedade para se estabilizar. O personagem visita a casa da irmã, o sítio, a casa da ex-mulher, o prédio da mãe, mas não permanece por muito tempo, pois não encontra abrigo ou motivação para ficar.

Estorvo nega o que a modernização quis impor, cuja tentativa de uniformizar identidades foi malsucedida. O padrão evolutivo das sociedades não se consolidou e, em consequência, aumentou a sensação de confusão dos indivíduos que se viram “obrigados” a tomar atitudes e abandonar conceitos em nome de uma mudança naquilo que era considerado tradicional e ultrapassado. As personagens de *Estorvo*, inseridas neste contexto, são fruto de um colapso entre a transparência da significação e a consciência da sua representatividade no mundo atual, em que os sentidos são obscuros e, muitas vezes, artificiais. Com isso, sentem-se marginalizadas, servindo de logotipo de si mesmas, sem importância individual para a sociedade.

2.3 O espelho

Mas mesmo aquilo que a gente não lembra de ter visto um dia, talvez se possa ver depois por algum viés da lembrança. Talvez dar órbita de hoje aos olhos daquele dia. (2004b, p. 81)

O personagem central de *Estorvo*, por ser proveniente do romance moderno, é marcado pela fragmentação e pela solidão, o qual busca sem sucesso, através da memória, constituir sua identidade. Segundo Rosenfeld (1969, p. 85), a vida psíquica do personagem do romance moderno é enfocada de forma microscópica, cuja visão é deformada, sendo observada “apenas uma parcela dele, imensamente ampliada”. Dessa forma, tem-se uma noção de parte do “caráter” do personagem, limitada e, que, em consonância com a não linearidade temporal e da disposição causal do enredo, inverte por inteiro a forma do romance tradicional.

O protagonista de *Estorvo* é um ser degradado psicologicamente e, no decorrer da ação, fisicamente também. Em vários momentos da narrativa torna-se possível ter uma imagem do seu deplorável aspecto físico: ele traz a roupa “engomada de suor seco” (p. 27) e sujeira, o cabelo bagunçado e a barba por fazer; quando entrega as joias que roubou da irmã a um dos gêmeos recebe “na face direita um golpe violento, não sei se de algum objeto ou de joelho, ou ponta de bota ou caratê” (p. 74-75); é mordido, no sítio, por três pastores alemães no calcanhar, na coxa e no pulso; carrega a mala cheia de maconha até ficar com as mãos “em carne viva” (p. 106); ao se desfazer da mala, cai de uma escada, batendo com “a face direita na quina de um degrau” (p. 113); fere o rosto com a explosão da porta onde trabalha a ex-esposa; e, para finalizar sua errância pela vida, recebe no estômago um golpe de “facão de cozinha meio enferrujado” (p. 151).

Apesar dos ferimentos e da sujeira, o protagonista não demonstra incômodo com a situação em que se encontra. Sua deformação física também está aliada à moral, cuja indiferença causa uma espécie de naturalidade perante os absurdos que presencia ou, até mesmo, vivencia. As cenas, por exemplo, em que o personagem viaja encostado a um cadáver e a que as crianças são jogadas do teto do ônibus pelas freadas, são vistas por ele sem espanto ou assombro. Essa incapacidade de se espantar diante de fatos tão absurdos e os tratar como se fizessem parte de eventos normais do cotidiano, mostram a alienação do protagonista, cujo comportamento de indiferença é típico de uma sociedade capitalista que está mais interessada em futilidades do que com o ser humano.

O caráter fragmentário do personagem do romance moderno reflete a situação precária do indivíduo perante o mundo em que vive e da sua conflitante relação com ele, já que nos

últimos séculos desapareceu a certeza e a segurança dadas pelo divino da época da mitologia, em que os deuses tinham explicação para todos os fatos, e da realidade epidérmica e sem aparentes crises do realismo. A partir dessa ruptura, o romance precisa, dentro de sua estrutura, adaptar-se a esse mundo de valores em transição e de decomposição do indivíduo.

A desrealização do mundo epidérmico e a desindividualização do personagem do mundo moderno leva-o a ter uma dimensão reduzida da realidade sensível e a refletir sobre sua forma no mundo das aparências. Sua maior frustração é não se encontrar nesse mundo caótico e sem perspectivas. Assim como foram destruídos os cânones, a própria essência do homem surge como mutável, suas percepções, seus valores, sua consciência. Há um conflito entre o indivíduo e o fluxo do mundo.

A impossibilidade de instaurar valores, a frustrante busca por uma única e definitiva identidade e a constatação da falta de uma totalidade do ser leva o indivíduo ao sentimento de culpa, de fraqueza diante do progresso das ciências e de imobilidade diante da violência das transformações tecnológicas advindas da era moderna. Dessa impotência, resultam a melancolia e a sensação angustiante de sentir-se vítima.

Devido à individualização das personagens, o romance moderno favorece à particularização e, por isso, se diferencia de outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à identidade de suas personagens. Partindo pela escolha do nome, já se pode ter uma noção do propósito do romancista em criar uma identidade particular ao personagem. Como afirma Watt na obra *A ascensão do romance* (2010, p. 19), “Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo”. Mas, em *Estorvo* inexistente a nomeação das personagens, dado que denota a falta de um elemento que as represente no mundo social.

A maioria das personagens de *Estorvo* são identificadas por características externas, “os gêmeos”, “o ruivo”, “o sujeito magro de camisa quadriculada”, “a magrinha”, indivíduos que são descritos por sua aparência superficial. Imagens duvidosas, por vezes arbitrárias, que não permitem formar um conjunto identitário capaz de defini-las em suas particularidades.

O nome próprio também tem uma relevância identitária e memorial, é uma forma de marcar o lugar da inscrição social do sujeito ou do grupo, situá-lo em uma linhagem, com tempo e espaço comum. Em contrapartida, no romance *Estorvo*, o protagonista não possui nomeação, o narrador o apresenta como um sujeito sem nome, à margem da sociedade e, aparentemente, sem identidade. Nesse caso, a falta de nome próprio simboliza a perda de reconhecimento e o abandono com que vive esse personagem, o qual não tem perspectivas e

não possui vínculo afetivo com ninguém. Esquecer o nome de uma pessoa é negá-la em sua individualidade.

Apesar do personagem central e todos os demais não serem nomeados, é possível recompor uma série de elementos de sua biografia através da recordação de algumas cenas do passado, as quais ajudam na elucidação de sua vida no presente da ação. O protagonista relata que depois de ter brigado com seu melhor e único amigo por ele pressioná-lo a mudar o rumo de sua vida, decide casar-se com uma antropóloga e viver trancado com ela por quatro anos e meio “[...] vivi de me trancar com ela, de café na cama, de telefone fora do gancho, de não dar as caras na rua” (2004b, p.40). O protagonista renuncia ao mundo exterior ao da sua casa, desperdiça oportunidades de emprego fingindo-se de doente, e acaba sendo expulso da vida da mulher quando, ao receber a notícia que seria pai, trata-a de maneira indiferente e fria. Estas informações são reveladas através de cenas rememoradas pelo personagem.

As recordações da infância do protagonista revelam sua proximidade afetiva com a irmã, pois são lembranças de momentos em que os dois se divertiam e encaravam a vida com mais simplicidade:

Rio porque me lembro de quando íamos para o sítio de carro com meus pais, eu e minha irmã no banco traseiro. Curva para o meu lado, e eu jogava o corpo para cima dela, fazendo “ôôôôôôôô”. Curva para o lado dela, e era ela que caía para cá: “ôôôôôôôô”. A lembrança me bate com tanta força que chego a sentir o cheiro da cabeça da minha irmã [...] (2004b, p. 69).

A lembrança da brincadeira faz o protagonista sorrir, expressão única no romance, pois nem quando se corta com a explosão da porta da butique em que trabalha a ex-mulher, ele esboça qualquer sentimento de dor. Entretanto, a significação da lembrança é tanta que o personagem chega a sentir o cheiro da cabeça da irmã, fato que o leva a concluir que “já cheirei a cabeça de muitas mulheres e nunca senti nada igual (2004b, p. 70)”. O carinho que sente por ela não o encontrou em mais nenhuma mulher. Na continuação da cena, o protagonista deixa claro que se trata de uma lembrança agradável, pois, ao quase realizar a brincadeira com o vizinho de poltrona, ao inclinar o corpo para cima dele nas curvas, imagina a possibilidade de ele também ter tido experiências tão marcantes: “Talvez ele tenha também uma boa lembrança, talvez ele tenha tido uma irmã como a minha, com cheiro de cabeça igual a ela, e vai rir baixinho como eu ri (2004b, p. 70)”.

Além das recordações da infância o narrador-protagonista de *Estorvo* elege mais algumas lembranças, embora escassas, que possibilitem conhecer seu passado. A relação dele

com o seu ex-amigo é a mais retratada durante a trama. É o personagem que mais possui descrição a respeito de seu modo de ser e aspecto físico, talvez por sua representatividade ao personagem principal:

Amigo mesmo só me lembro de um. Era alguns anos mais velho e dizia que eu tinha um futuro. Vivia lendo os jornais, as revistas especializadas, depois me contava que era tudo mentira. Recebia correspondência do estrangeiro, ouvia os clássicos, ia publicar em breve um tratado polêmico sobre não sei mais que matéria (2004b, p. 43)

[...]

Mas sua imagem me volta cada vez mais nítida; lá está a correntinha de ouro no pescoço, meio embaraçada, a pinta cabeluda logo abaixo do cotovelo, as costelas saltadas no flanco feito um teclado, o calção branco com listras verdes verticais (2004b, p. 81).

Conforme citado no trecho anterior, o homem era seu único amigo e o único que acreditava que ele pudesse ser alguém no futuro, mas, em uma noite em que jantavam na varanda do sítio, inflamou-se, chamou-o de “um bosta” e cobrou atitude do protagonista, declarando que ele deveria abandonar hábitos da burguesia e enfrentar sua família: “Disse que eu também devia renunciar às terras, mesmo que para isso tivesse de enfrentar minha família, que era outra bosta. Também era bosta toda lei vigente e todos os governos; [...]” (2004b, p. 83). A atitude de renúncia ao mundo capitalista, exigida pelo amigo, e não atendida pelo protagonista, revela sua apatia e comodismo diante do rumo de sua vida. Depois da revolta do amigo, na mesma noite, os dois vão para a cidade e o protagonista conhece a antropóloga com quem casaria e passaria quatro anos e meio trancado. Ou seja, encontra uma solução mais cômoda do que confrontar as ideias do amigo: “Eu nunca discuti, nunca discuti com ele (2004b, p. 84)”.

Depois do casamento, o protagonista nunca mais viu o ex-amigo. No entanto, no dia, em que o personagem central procura o apartamento do ex-amigo para tentar se livrar da mala de maconha, recorda-se que depois que se casara, o amigo procurou-o, mas ele nunca se manifestou: “Meu amigo andou me procurando depois que casei, mas eu nunca soube o que ele queria (2004b, p. 111)”. A esposa ficava incomodada com o fato dele ligar insistentemente, em horas que ela julgava inconvenientes e quando ela atendia ele não respondia, mas o identificava pela respiração. O protagonista, por sua vez, ignorava as ligações, como se estivesse fugindo dele ou de algo: “Na cama, perguntava o que tanto aquele homem queria comigo, mas eu não podia saber, nunca atendi ao telefone (2004b, p. 111)”.

A relação entre o protagonista e seu amigo, assim como as outras relações da trama, é duvidosa e até um tanto ambígua, pois em vários momentos chega-se a acreditar em um sentimento homoafetivo entre ambos. Na cena, em que os dois bebem em um bar, o amigo declama poemas em voz alta e olhando para o protagonista, o que gera nas outras pessoas que estão no local um olhar de indecisão e enleamento: “Não sei o que essas pessoas pensavam de mim, do meu amigo, da nossa amizade. Mas quando ele estava lúcido, e quando falava coisas que para mim eram revelações, os outros mal o ouviam, olhavam-no com a fisionomia embaçada (2004b, p. 44)”. Em outro momento regado à bebida, em que os dois encontram-se na piscina, o protagonista quase o toca, mas se arrepende: “E naquela tarde eu pus a mão no seu joelho sem saber por que o fazia, e disse “não”. Arranquei-lhe o copo e fui preparar a caipirinha dupla (2004b, p. 82)”.

A suposta ligação mais íntima entre os dois personagens não fica clara na trama, na verdade, em toda a obra, como já foi dito anteriormente, as relações entre os fatos não são esclarecidas, pois são poucas as afirmações. Em vários momentos da narrativa, por exemplo, o personagem principal exprime a ideia de desconhecimento do que acontece ao seu redor e, até mesmo, com sua família. Quando ele vai até a casa de sua irmã e a encontra, começa a imaginar, fantasiar como seria a vida dela com o marido:

Pode ser que chegue ao mesmo tempo que o marido [...]. Talvez suba com o marido para o quarto, [...] Não sei se o marido vai se sentar na cama e afrouxar o cinto [...]. Também não sei se o marido sabe que de vez em quando ela me dá dinheiro (2004b, p. 17).

São suposições feitas a partir da atitude interpretativa do protagonista, incapaz de compreender o que vê, quanto mais aproxima o olhar, mais indefiníveis os fatos e as pessoas lhe parecem. A consciência do personagem principal é epidérmica e superficial como se refletisse o vazio existencial de si e das demais personagens de *Estorvo*. Há uma dificuldade de reconhecer “a essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos (ROSENFELD, 1969, p. 89)”. Apesar de o narrador-protagonista ver as pessoas e fatos, em alguns momentos de forma superficial; em outros, se aproxima demais, o que acaba desfocando e impedindo, em ambos os casos, a compreensão. Ao entrar no sítio, por exemplo, e ver “uma espécie de oficina mecânica (2004b, p. 73)”, com carcaças de carros, chassis e motores abertos, é incapaz de reconhecer uma oficina de desmanche de carros roubados. Em outro trecho, o protagonista

descreve uma plantação diferente no sítio, escondida entre as bananeiras, mas não compreende tratar-se de uma plantação de maconha.

O encontro com a alteridade também é incompreensível para o protagonista. Quando, por exemplo, no início do romance, observa um homem pelo olho mágico, constata que ele lhe lembra alguém conhecido, mas não é capaz de reconhecê-lo nem de saber qual o motivo que levou a procurá-lo. É o seu primeiro contato com a identidade alheia:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. [...] Estou zonzo [...] Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho (2004b, p. 7).

O sujeito que o personagem central não consegue definir a identidade é o causador do seu deslocar-se por toda a trama. A busca pelo reconhecimento da alteridade, na verdade, representa a sua própria procura por identificação. Nem quando o protagonista mira-se no espelho, consegue se reconhecer: “Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa” (2004b, p. 108). O espelho acusa a mudança do protagonista ocorrida com o tempo e com suas identidades. Em outros momentos da história, surge a indagação de quem é o personagem, mas ele tem dúvidas sobre sua própria identidade: “Com uma voz até delicada, pergunta quem sou eu e o que faço naquela propriedade. Várias coisas passam pela minha cabeça, mas não encontro uma boa resposta” (2004b, p. 32). O protagonista esbarra na fragmentação do Eu, na sua oscilação identitária.

A falta de reconhecimento do mundo exterior afeta o entendimento da própria existência do protagonista de *Estorvo*. O olho mágico é um símbolo da tentativa do personagem de encontrar pela visão aproximada das coisas, algum significado. No entanto, ele acaba se tornando alheio a si mesmo e ao que acontece ao seu redor. Tem dificuldade até para controlar seus pensamentos:

Aos poucos, os pensamentos amontoados na cabeça vão se acomodando, bem ou mal se encaixam uns nos outros, e é um consolo quando cessa o atrito dos pensamentos, e vai se fechando a cabeça, apertando-se nela mesma, a cabeça restando como que oca por fora (2004b, p. 29-30).

A incapacidade de formar juízo sobre as coisas é que faz do protagonista de *Estorvo* um indivíduo perdido em sua precariedade existencial, não sabe o que se passa ao seu redor, muito menos o que acontece dentro de si, com seus sentimentos e pensamentos. A única tentativa de esclarecimento se dá através da memória, lugar onde o narrador-protagonista busca as causas da vida presente, na esperança de um encontro e afirmação de si mesmo. No entanto, as lembranças que encontra não são suficientes para constituir sua integridade, pois elas são fragmentadas, confusas, são formadas mais por esquecimentos do que por informações relevantes que ajudem na compreensão das relações entre as coisas. Como consequência, o protagonista se sente um sujeito estilhaçado, com sua interioridade desintegrada e a própria vida desnorteada.

3 BENJAMIM

O segundo romance de Chico Buarque, *Benjamim*, foi lançado em 1995. Já de início, recebeu importantes elogios de vários críticos literários. José Geraldo Couto (em 02 de dezembro de 1995), colunista na época do Jornal *Folha de São Paulo*, um dos mais importantes jornais do país, acentua a delicadeza com que Chico Buarque trata os detalhes expressivos no romance:

O livro é magnificamente bem escrito. O escritor chega à excelência em sua capacidade de captar os detalhes expressivos, de encontrar a imagem exata, e confirma seu domínio absoluto do ritmo. [...] Em momentos assim, o escritor Chico Buarque encontra o compositor Chico Buarque pela via do lirismo, e o resultado não é só alta literatura, mas também uma poesia dolorosa, uma quase-música que embala e comove.

A jornalista Nayse Lopez (em 02 de dezembro de 1995), no *Jornal do Brasil*, diz que *Benjamim* é “[...] um livro surpreendente, onde as palavras são manipuladas para construir imagens perfeitas que poderiam estar numa das letras do autor. Mesmo dentro do sonho, os personagens ganham realidade e o leitor vira cúmplice involuntário ou angustiada testemunha muda”. E é dessa cumplicidade entre leitor e a trama que a obra proporciona àquele viver as emoções narradas e construir suas próprias relações com a história.

Benjamim é um romance cinematográfico, formado por sete capítulos compostos por cenas/recortes de momentos vividos pelas personagens no presente e no passado da narrativa, os quais são elucidados através das lembranças. Os acontecimentos não são narrados de forma linear e a mudança de uma cena para outra é constante.

O romance inicia com a cena do fuzilamento do protagonista, Benjamim Zambraia. Em seguida, a narrativa congela a cena inicial e retrocede no tempo. Passa-se, então, ao momento em que o protagonista conhece Ariela Masé. A cena acontece num bar-restaurante, onde Benjamim observa um casal que está sentado a sua frente. Quando o casal sai, a moça passa rente à Benjamim e o sorriso dela marca-o, fazendo crer que o conhece, mas na boca de outra pessoa.

O romance para novamente a cena em que está narrando e passa a retratar a vida da moça observada por Benjamim. Trata-se de Ariela Masé, uma corretora de seguros da

Imobiliária Cantagalo. A cena vista pelo protagonista no bar-restaurant foi um encontro dela com um dos seus clientes, chamado Zorza. Os dois mantêm por determinado tempo uma relação extraconjugal, já que ambos são casados, mas esse envolvimento acaba sendo a causa da morte de Zorza, o qual é executado a mando do marido de Ariela.

O romance volta para a cena em que o protagonista chega em casa apressado e procura entre seus recortes de jornais e revistas, os quais estão guardados em pastas com uma cor correspondente a cada ano, a dona do sorriso igual ao da moça do bar-restaurant. Escolhe a pasta lilás, com a data de 1963, sobrescrita a nanquim; joga-a para o alto e tenta localizar entre os recortes espalhados pelo chão a figura desejada. Em meio a várias poses de um mesmo Benjamim Zambraia, encontra a imagem da mulher que foi seu grande amor do passado: Castana Beatriz. Depois de recordar momentos vividos com ela, chega à conclusão de que a moça vista no bar-restaurant pode ser a filha de Castana Beatriz.

No início do segundo capítulo da obra, o romance volta-se novamente para a personagem Ariela Masé. Inicialmente, a moça esboça uma carta para a mãe, na qual conta que está deprimida, precisando de ansiolíticos e de uma consulta com um psiquiatra. Porém, amassa a carta, assim como faz com a que escreve para o marido Jeovan, intencionando separar-se; e joga-as no lixo da Imobiliária. Posteriormente, chega à empresa Aliandro Esgarate e efetua o aluguel do imóvel, saindo do ambiente acompanhado de dois seguranças, e revela, através do carro adesivado com sua imagem, ser político. O personagem é branco de olhos azuis, mas filho de pais negros, por isso seu pai ficou desconfiado da paternidade e o abandonou depois do nascimento. Com o passar do tempo, Aliandro decidiu desafiar a realidade miserável que vivia e entrou no mundo político, conhecendo todos os benefícios que a profissão oferece.

De volta a Benjamim, a cena segue com a possibilidade de encontro, no Bar-Restaurante Vasconcelos, do protagonista com o dono da agência publicitária G. Gâmbolo, para a qual no passado o personagem trabalhou e fez sucesso (por quinze dias) numa campanha publicitária de Cigarros Knightsbridge. Benjamim veste-se como há quinze anos, período em que trabalhava como modelo fotográfico, a fim de que o empresário lhe dê um emprego, mas o sujeito não aparece no encontro. Benjamim lembra que há sete dias, depois de ter visto a suposta filha de Castana Beatriz, tem agido como um louco: visitou médicos, todos os vinte e sete dentistas da galeria, de onde a viu sair; “bateu à porta de advogados, joalheiros, detetives, agências de viagens, confecções de lingerie, (...)” (p. 35), a fim de saber se a conheciam, certificar-se de sua identidade, mas não obteve sucesso.

Após ter visto Ariela, mesmo sem saber seu nome, e supondo ser ela a filha de sua amada do passado, Benjamim esboçou um certo interesse de mudar a vida solitária e ociosa que levava. Por isso, resolveu marcar um encontro com G. Gâmbolo, com o objetivo de ganhar uma nova oportunidade de estrelar uma campanha, talvez se esquecendo de que o tempo provocara mudanças em sua aparência física.

Benjamim, cansado de esperar por G. Gâmbolo, assina a conta e, quando resolve sair, é surpreendido por adolescentes que o levam até o pátio da Concessionária Owa Importadora de Veículos, onde acontece uma gincana. Benjamim serve de personagem para o grupo de adolescentes, na categoria de ator de teatro. No local, Ariela encontra-se sentada ao lado de Zorza, o qual é o fiscal da gincana. O protagonista não tira os olhos dela.

O romance muda de cena e o narrador passa a revelar o envolvimento de Ariela Masé com Zorza, que, apesar de casado e pai de dois filhos, mantinha com ela uma relação extraconjugal. Ariela, enganada pela estabilidade financeira de Zorza, deixou-se seduzir.

Ariela deixa a gincana e Benjamim começa a segui-la; ela toma um ônibus e ele um táxi. Ariela desce em um loteamento e segue até um sobrado verde-musgo, onde um casal de clientes a espera para ver o imóvel. Benjamim, ao ver Ariela descalça, indo em direção ao sobrado, sente ter presenciado essa mesma cena há vinte e cinco anos atrás, mas tendo Castana Beatriz como protagonista. Benjamim toma o táxi de volta para casa e Ariela não obtêm sucesso com os clientes, que saem do sobrado afobados, não interessados em alugá-lo.

O romance passa para o terceiro capítulo com a descrição da Pedra do Elefante, grande montanha em forma de elefante, onde fica localizado o prédio em que Benjamim mora. O protagonista escolheu justamente o apartamento com as três janelas voltadas para a imagem da Pedra, pois sabia que por mais que vivesse muitos anos, jamais perceberia alguma transformação nela. Com o passar do tempo, a Pedra passou a ser sua única companhia, humanizando-se, já que o personagem a tratava como amiga, saudando-a quando acordava e quando ia dormir.

Benjamim recorda que Castana Beatriz não gostava da Pedra, achava-a horrorosa, assim como todo o apartamento de Benjamim. Na única vez que o visitou, há vinte cinco anos atrás, irritou-se com a reverberação de sua voz causada pela Pedra e eles passaram a se encontrar somente no apartamento dela, à beira-mar.

O namoro entre Benjamim e Castana enfrentou a contrariedade do pai dela. Uma noite quando ele viu num anúncio a filha com um maiô de duas peças, enxotou Benjamim de sua casa e a embarcou no primeiro avião para a Europa. Depois de meses, ela retorna, mas passou a se encontrar com Benjamim em hotéis mais discretos e cada vez com menor regularidade.

Decorrido mais algum tempo, Castana passa a se envolver com um professor tido como revolucionário; Benjamim, apavorado, pede-a em casamento, mas ela recusa-se.

Voltando à cena para o presente da ação, Ariela visita o prédio de Benjamim para mostrar um apartamento a um cliente, mas este abandona o local antes mesmo de ela ligar o interruptor. No elevador encontra-se com Benjamim, pede-lhe um autógrafo, mas não dá tempo de ele reagir ao pedido, pois chegam ao térreo.

Ariela sai ao encontro de Zorza, e sem querer acaba contribuindo para uma armadilha que acabaria com a vida dele. Ela o abandona em um apartamento na Rua Corcunda, lugar decadente e isolado e homens, a mando de seu marido, o executam.

O romance muda de foco e descreve o personagem Aliandro Esgarate, político advindo de uma infância pobre, cuja mãe trabalhava como prostituta; ele tinha que roubar para matar a fome. No presente da ação, candidatara-se à política substituindo seu nome de registro por Doutor Alyandro Sgaratti e tendo como lema “o companheiro xifópago do cidadão”.

Benjamim foi convidado por G. Gâmbolo a gravar uma mensagem de apoio à candidatura do Doutor Alyandro Sgaratti, passando-se por professor e cientista social, porém não consegue agradar à equipe. Depois disso, o protagonista encontra no paletó o endereço e o telefone da Imobiliária Cantagalo. Liga e fala com Ariela, passando-se por um artista bem sucedido e a convida para um almoço no Le Magnifique, restaurante mais luxuoso da cidade.

Benjamim revela que há quinze anos aplicou em ouro o dinheiro acumulado durante o período em que trabalhou como modelo fotográfico e repartiu o montante de acordo com os anos de vida que viveria (até os oitenta anos), mas a conjuntura econômico-financeira o fez reduzir sua expectativa de vida para setenta e quatro anos, por isso convidar Ariela para ir até o Le Magnifique foi uma atitude arriscada.

À espera de Ariela, em frente ao restaurante, Benjamim recorda que há vinte cinco anos aguarda por ela, desde que ele e o Doutor Campocelste, pai de Castana, cogitaram a possibilidade de Castana estar grávida do Professor Douglas Saavedra Ribajó, o qual era casado e tinha duas filhas.

Ao entrar no restaurante, Benjamim e Ariela avistam G. Gâmbolo almoçando com Alyandro Sgaratti. O agente publicitário e o político conversam sobre Ariela e Alyandro confessa ter tido um caso com ela. Benjamim revela a Ariela que estava interessado nela.

Na cena seguinte, a narrativa relata a mudança que Ariela causou na vida de Benjamim; ele reformou o apartamento; andava rindo à toa e emocionava-se com frequência. Apesar de Benjamim confessar à Ariela que não era rico, nem ator famoso, ela respondeu-lhe que não tinha problema. Ariela larga o emprego e decide morar no apartamento de Benjamim,

mas no caminho para a fim de assistir um show, o qual fazia parte da campanha política de Alyandro Sgaratti.

Novamente, muda-se a cena e o protagonista dela passa a ser Aliandro Esgarate. A narração conta o envolvimento de Aliandro Esgarate com roubo de carros. Ele chegou até a ser preso, mas seu primo o salvou, assim como contribuiu para que entrasse para esse mundo de contravenção.

Depois de passar uma noite com Alyandro, Ariela é conduzida pelo primo dele até sua casa. No caminho, ao passar pelo Largo do Elefante, Ariela decide descer e por um instante, sente o desejo de subir até o apartamento de Benjamim, mas arrepende-se e toma um ônibus rumo a sua casa.

A cena retorna para Benjamim, cujas lembranças voltam-se para o momento em que foi chamado pelo pai de Castana até seu leito de morte, a fim de avisá-lo que “sabia de fonte sigilosa que os passos de Benjamim eram vigiados; as autoridades apostavam que ele, inadvertidamente, terminaria por levá-las a Castana Beatriz e seu concubino” (2004a, p. 133). Embora perturbado e sabedor dos perigos do regime militar, Benjamim não tomara tanto cuidado, pois numa tarde em que passeava pelo centro vira Castana e a seguira de táxi até o sobrado verde-musgo, onde ela encontrou o professor. Benjamim caiu numa cilada, pois levou os militares até o esconderijo do casal, que acabou sendo executado.

Ariela chega ao apartamento em que mora com Jeovan, policial paraplégico, e recebe um telegrama do porteiro avisando que sua mãe morreu. A personagem lembra que foi entregue por sua avó à sua mãe de criação, uma índia que trabalhava na casa de sua avó, quando tinha dois anos, juntamente com “um abono generoso” e, elas se mudaram para uma cidade longe. Ariela sabia apenas que o pai foi vítima de uma morte violenta.

Nesta mesma cena, Ariela conta como conheceu Jeovan e revela que não possuía segredos com ele. Quando fora estuprada por um cliente, a personagem contara com detalhes como ocorreu o fato. Jeovan, paraplégico em função de um tiro na espinha, chorou e internamente jurou vingança. Como seus amigos jamais o abandonaram, principalmente o doutor Cantagalo, dono da imobiliária em que Ariela trabalha, organizaram uma emboscada para o estuprador: Ariela atraiu-o até certo apartamento numa rua silenciosa e os amigos de Jeovan o eliminaram, assim como aconteceu com Zorza.

Ariela procura Benjamim e o encontra com a barba de sete dias, o apartamento em estado de abandono e ela foge apressada do apartamento, Benjamim segue Ariela alcançando-a no táxi. Os dois seguem até a Rua 88, onde fica o sobrado verde-musgo, velho conhecido de Benjamim. Quando chegam ao local, Ariela corre até ele, e Benjamim a segue. Ao entrar no

local, Benjamim é rodeado por doze homens que lhe executam, repetindo a cena inicial do romance.

3.1 A câmera invisível

Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa (2004a, p. 7).

Em *Benjamim*, o narrador não é personagem da história; ele a conta em terceira pessoa, não fazendo parte do enredo. Norman Friedman (2002, p. 174-175), define esse tipo de narrador como onisciente neutro, pois não dá instruções ao leitor nem emite juízos de valor sobre o comportamento das personagens. A posição assumida pelo narrador é da periferia, narra os fatos com a visão de fora, de alguém que está apenas assistindo e contando os fatos. A narrativa ora é mostrada através das ações das personagens, ora é narrada através da memória destes.

O romance é constituído de capítulos subdivididos em quadros, referentes às personagens e, principalmente, ao protagonista Benjamim. O narrador utiliza elementos do cinema para compor sua narrativa, uma vez que narra as cenas vividas pelas personagens no tempo presente e passado como se possuísse uma câmera, direcionando a lente para os momentos que acha mais relevante para a narrativa. Ironicamente, essa ação tem semelhança com a profissão do passado do protagonista, na qual servia de modelo para uma câmera fotográfica.

Na cena do trecho anterior, o protagonista “assiste” a sua existência projetar-se diante de seus olhos, “tal qual um filme”. A referência a termos da linguagem cinematográfica é comum no romance, pois o protagonista sente como se tivesse uma câmera o perseguindo. Na cena em que Benjamim abre a pasta onde continha fotos de Castana, simulam-se procedimentos tipicamente cinematográficos: “Passam-se sete anos pelo rosto de Castana Beatriz, durante o minuto em que Benjamim o contempla (2004a, p. 24)”. É como se, para o leitor, a personagem tivesse envelhecido sete anos em um minuto e, por fim, a sucessão de sua imagem revela a de outra, a de Ariela. Essa técnica de trucagem, fusão de uma imagem em outra é própria do cinema.

Outro elemento do cinema muito utilizado em *Benjamim* e, talvez, o mais recorrente, é a mudança de ponto de vista, em que a história é observada sob a ótica de cada uma das personagens. Exemplo disso, é quando, no segundo capítulo, troca-se o ponto de vista da

narração de Ariela para Aliandro e, posteriormente, sucede-se entre Benjamim e Ariela. Além disso, a utilização de elementos como *flashbacks*, cortes, simultaneidade, contribuem para a fragmentação da narrativa e aproxima a relação entre literatura e cinema.

Outra característica cinematográfica presente em *Benjamim* é o fato de a cena inicial ser a mesma do desfecho: o fuzilamento de Benjamim Zambraia. O personagem “assiste” ao findar de sua vida projetada em seus olhos, assim como num filme:

O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soou como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, no pescoço e na cara. [...] Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos (2004a, p. 5).

W. Benjamim (1994, p. 208) esclarece a questão da morte em romances tradicionais como uma estratégia do narrador para atrair o leitor e fazê-lo crer na história contada: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural”. Ou seja, a morte cria no leitor uma identificação, certa assimilação com a ordem natural dos acontecimentos e, com isso, o narrador acaba sendo visto como uma autoridade, detentor do poder de acabar com a vida do personagem. Em *Benjamim*, a morte do protagonista é a cena principal, na qual se encadeiam todas as outras.

Posteriormente à cena do fuzilamento, o narrador abandona o personagem nela e conduz o leitor a voltar no tempo e encontrar o protagonista na dúvida entre “entrar num bar-restaurant ou voltar para a cama” (2004a, p. 6). Ou seja, a narrativa, por ser fragmentada, oscila entre os períodos da vida do personagem, semelhante ao modo de exibição de um filme. O fato de o narrador ser onisciente, possibilita-lhe enxergar os fatos sob o ponto de vista das demais personagens, conhecer seus sentimentos e pensamentos. Encadeadas com as cenas principais que tratam sobre Benjamim Zambraia, estão as cenas sobre as personagens secundárias: Ariela Masé e Aliandro Esgarate. Na passagem em que Ariela recebe a notícia de que sua mãe havia falecido, por exemplo, o narrador descreve a cena como se tivesse conhecimento sobre os sentimentos e impressões da personagem: “Ariela alisa sobre a escrivadinha o telegrama que havia embolado, dobra-o em quatro e deixa-o cair na bolsa: tem a impressão de que ele desce feito uma pedra ao fundo da bolsa [...] (2004a, p. 148)”. Ou seja,

a notícia pesou como uma pedra, simbolizando a dor, o pesar que Ariela sentiu com a revelação da morte de sua mãe.

A história se passa em sete semanas, conforme Chico Buarque afirmou em entrevista concedida a Augusto Massi, em 02 de dezembro de 1995, da *Folha de São Paulo*: “O tempo da narrativa pode ser calculado pelo intervalo entre os sete capítulos, todos correspondem ao espaço de uma semana”. Então, a partir da cena inicial do fuzilamento, o narrador remonta para sete semanas, no dia em que Benjamim Zambraia conhece Ariela, porém essa remissão não é linear, pois em vários momentos ocorre alternância entre o passado e o presente. “Na sua rede de vôlei Benjamim Zambraia era herói. Esse mesmo Benjamim, por quem hoje ninguém dá nada, naquela época era o príncipe da praia [...]” (2004a, p. 86).

A alternância entre o presente da narrativa e o passado não se dá de forma nítida, mas a narração é tão bem encadeada que o leitor tem a impressão de participar da história, sem se dar conta de que aquilo que está sendo narrado fez parte do passado do protagonista. Na cena do fuzilamento, por exemplo, o narrador descreve a ação com tanta proximidade que realidade e ficção se confundem.

Nessa variação de tempos, destaca-se a dúvida quanto à maternidade de Ariela, pois não se sabe se a personagem é realmente filha de Castana Beatriz, ou se é fruto da imaginação de Benjamim. Após o encontro com ela no bar-restaurant e a suposição da boca dela ser parecida com a de Castana, o narrador, ao longo do enredo, vai construindo pistas e lançando dúvidas, como se nem ele mesmo soubesse da verdadeira relação entre as duas.

Desde o momento em que Benjamim vê Ariela no Bar Restaurante Vasconcelos e associa seu sorriso ao da amada do passado, o narrador vai construindo e desconstruindo hipóteses de real parentesco entre as duas. A princípio, ele supõe que talvez Benjamim tenha se enganado com a comparação: “Passada a comoção da descoberta, Benjamim admite que as feições da moça hoje avistada não remetem de imediato a Castana Beatriz” (2004a, p. 23-24). Porém, após olhar novamente as fotos de Castana, ele se contradiz e “pode jurar que a moça é filha de Castana Beatriz” (2004a, p. 24-25). A partir daí, quando a cena volta-se para o protagonista, o narrador faz referência à Ariela como filha de Castana, deixando o leitor convicto de tratar-se de uma verdade: “Persuadiu-se de que a filha de Castana Beatriz prefere aparecer-lhe por acaso” (2004a, p. 35). “Benjamim conclui que Ariela foge dele ao estilo da mãe” (2004a, p. 45). Mas, encaminhando-se para o final da narrativa, volta a se contradizer:

Nada garante que Ariela seja filha de Castana Beatriz. [...] Que Castana Beatriz engravidou é certo, mas ele nunca ouviu falar que ela tivesse parido uma menina. Quem sabe perdeu a criança, pois não devia ser benéfico para uma gestante viver aos sobressaltos, a reboque de um ativista político (2004a, p. 132).

A revelação desse enigma acontece quando Ariela recebe um telegrama informando a morte de sua mãe de criação. O narrador passa a narrar em forma de sumário; volta ao passado e revela características da infância de Ariela e sobre a morte dos pais dela, o que possibilita aproximar essa história com a imaginada por Benjamim.

Segundo o narrador, os pais biológicos de Ariela foram mortos em uma emboscada, e como o pai dela era casado com outra mulher, Ariela foi entregue, aos dois anos de idade, por essa mulher, à empregada da casa. As duas, a mando da viúva, foram morar no interior, onde residiam os outros parentes da empregada, os quais eram indígenas. Na adolescência, Ariela interroga a mãe adotiva sobre os verdadeiros pais e, apesar de ela resistir, acaba entregando-lhe uma foto e revela que seu pai morreu aos trinta anos numa emboscada: “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” (2004a, p. 147). Já em relação a sua mãe biológica, Castana Beatriz, Ariela sabe pouco: “Quanto à verdadeira mãe de Ariela, na casa dos patrões jamais se proferiu seu nome. A índia sabia apenas que tal mulher fora um sacrilégio do homem da foto, e uma demônia e fora a causa de toda a desgraça” (2004a, p. 148). Ou seja, a viúva traída falou à empregada que se o professor não tivesse se envolvido com Castana, talvez não tivesse ocorrido a desgraça, ou seja, os assassinatos.

Em seguida, o narrador lança na trama mais algumas pistas sobre o assunto: “Mal desceu na rodoviária foi conhecer o mar, que, sem dúvida, já avistara na primeira infância” (2004a, p. 148). Neste trecho, subentende-se que, possivelmente, Ariela tenha conhecido o mar antes de ser levada ao interior pela mãe adotiva. Posteriormente, o narrador elucida o caso com a declaração de que os pais de Ariela foram mortos a tiro: “para que pai e mãe morressem a tiros, outra explicação não haveria, aos olhos de Jeovan e de seus colegas, senão que fossem dois bandidos” (2004a, p. 149). Jeovan era policial, não iria gostar de saber que Ariela era filha de comunistas, mortos pela polícia, por isso ela omite a ele a origem de seus pais.

Em suma, a narração de *Benjamim*, pode ser lida sob o signo da multiplicidade, tanto por apresentar o ponto de vista das personagens quanto por agregar múltiplos elementos em

sua estrutura, cujas técnicas de apresentação dos fatos são semelhantes a outro gênero: o cinematográfico. Além disso, o narrador de *Benjamim* joga o leitor na complexidade de dois tempos. Passado e presente se fundem e o narrador busca em parceria com o leitor encontrar um caminho para a problemática da vida de um indivíduo perdido na própria imaginação.

3.2 A pedra personificada

E garantiu que ela logo seria íntima do quarto, do mesmo modo que as pessoas têm um nome que lhes antecede, depois ganham a cara do nome que têm (2004a, p. 116).

A caracterização do espaço no romance moderno, especificamente na obra *Benjamim*, expõe a precariedade da posição do indivíduo no mundo contemporâneo. O protagonista, assim como as demais personagens, é um indivíduo que se fragmenta e se decompõe diante de um tempo de constante mudança de valores e de um espaço que denota o redemoinho da vida metropolitana.

A narrativa possui um caráter urbano, caracterizada por ruas movimentadas e barulhentas, como a Rua da Cabala, com vendedores ambulantes, turistas e trabalhadores, que seguem sua luta diária pela sobrevivência. Esse é o caso de Ariela Masé, corretora de imóveis na Imobiliária Cantagalo Ltda., que, em meio às suas atividades profissionais, acaba se envolvendo sexualmente com alguns clientes. Os encontros acontecem em apartamentos, cujo valor e vista contrastam com a moradia simples que ela divide com o marido Jeovan, paraplégico em consequência de uma troca de tiros ocorrida durante o trabalho de policial.

Ariela sente-se atraída por uma vida diferente da que leva, por isso os homens com quem ela se envolve ocupam cargos prestigiados na sociedade da época; Zorza é gerente em uma concessionária; Alyandro Sgaratti é um afamado político; e Benjamim, na visão de Ariela, é ator de teatro e dono de uma casa grande. Ariela relaciona-se com eles sem envolvimento emocional, somente pelo fato deles representarem a possibilidade de sua mudança de classe social. Quando, ocasionalmente, Ariela conhece o apartamento de Benjamim e percebe que nem o ambiente e nem o proprietário correspondem ao que ela imaginava, ela decepciona-se e foge apressadamente:

Assim que vira as costas, Ariela ouve ranger a maçaneta: quem entreabre a porta é um senhor curvo, a camisa para fora da calça surrada, os cabelos brancos em desordem e a barba por fazer há uns sete dias. [...] Ato contínuo declina a vista, e no chão vê uma pilha de jornais intatos, latas de cerveja, um telefone emborcado, uma caixa redonda de papelão com uma fatia de pizza, o queijo rígido e engorovinhado, e sobre cada coisa como uma camada de cinzas, pousa a sombra da Pedra. [...] E Ariela recua um passo, dois, gira na ponta do pé, corre, martela o botão do elevador, esmurra a porta do elevador e lança-se pelas escadas (2004a, p. 158).

Os ambientes de trabalho da narrativa refletem relações vazias de ética, marcadas por trocas de favores, competição, inveja. Ariela trabalha na imobiliária do amigo do seu marido, cuja função é informá-lo sobre os homens com quem ela se envolve. A recepcionista a vigia e a trata com desdém e inveja, por vê-la como uma possível protegida do dono, o doutor Cantagalo. Benjamim, por sua vez, somente recebe uma nova proposta de trabalho, embora insignificante e desonesta, porque seu amigo de infância o reencontra no luxuoso restaurante Le Magnifique, jantando com uma moça jovem e bonita – Ariela – e supõe que sua posição de prestígio social ainda se mantenha como na época em que trabalhava como modelo fotográfico, atraindo o interesse das mulheres. O romance é, assim, perpassado por relações estabelecidas sem laços de verdade, sentimento ou profundidade. Ariela, Benjamim e todas as personagens da trama têm suas vidas desgraçadas por um tempo e espaço em que a aparência, o dinheiro e o poder constituem-se fontes fundamentais de glória.

O personagem Aliandro Esgarate configura-se como uma vítima do espaço em que vive. Nascera contrariando a natureza, pois, sendo filho de mulatos, veio ao mundo com a cor branca e os olhos azuis, logo depois fora abandonado pelo pai; a mãe tornara-se prostituta e ele passou a roubar para ter o que comer. Trinta anos mais tarde, vê no meio político oportunidade de mudança:

Ele convenceu-se de que, se acatasse as estatísticas, moraria até hoje nas palafitas, estaria tuberculoso, seria semianalfabeto, ou quem sabe trabalharia na construção civil, frequentaria o culto, pagaria o dízimo [...]. Se valesse a justiça dos homens, ele sabe que não estaria hoje ao volante de um carro hidramático, que pode pilotar manipulando amuletos (2004a, p. 31).

Alyandro, cujo nome no momento atual da ficção é escrito com Y, é lançado no meio político pela agência do amigo de juventude de Benjamim, G. Gâmbolo Publicidade e Marketing, que o transforma no “companheiro xifópago do cidadão”, cujo lema intenciona

fazer crer num cidadão culto que fala palavras difíceis e é exemplo de honestidade. O meio da política e do marketing aceita até mesmo o passado de um cidadão como Aliandro Esgarate.

A campanha política de Alyandro caracteriza, com muita propriedade, a camada da população que não se interessa por qualquer ideal político ou ideológico. Prefere, de forma alienada e acrítica, assistir a um show musical do que atentar para o que o candidato tem a dizer. Na cena, Alyandro, enquanto é maquiado, decora o texto do seu discurso e pensa: “Será um discurso breve, para não aborrecer o público que está na expectativa da grande atração da noite, o cantor Robledo (2004a, p. 67)”. O personagem tira proveito próprio de uma sociedade deslumbrada e disposta a usufruir somente do espetáculo que lhe é oferecido. O público, apático, representa à submissão às propostas de políticos descaradamente corruptos e fascinados por uma classe artística que compactua com o sistema.

Em contrapartida, no passado da narrativa, a sociedade vivia o período da ditadura, em que milhares de pessoas buscavam um país melhor para toda a população, mas foram reprimidos por uma guerra civil não declarada. Castana Beatriz e o seu amante representam essa parte do povo que pagou com a própria vida o preço de reivindicar melhores condições de vida. No presente da ação, a violência é praticada por forças paramilitares, que buscam fazer justiça por conta própria, como é o caso dos policiais amigos do marido de Ariela; representando a individualização de uma população que não se preocupa com o outro e o conformismo diante das dificuldades.

De volta à participação social das personagens, Castana Beatriz é uma personagem que renuncia à classe social a que pertence (a burguesia) e ao governo vigente. A jovem era integrante de uma família rica, a quem o trabalho como modelo fotográfico expressava rebeldia e afronta à reputação da família. No entanto, Castana não deixou de exercer a profissão “mal vista” e, durante o relacionamento com Benjamim, envolve-se com um professor esquerdista, casado, e passa a lutar junto com ele contra a ditadura, passando a viver clandestinamente, abandonando Benjamim.

A diferença entre Castana Beatriz e Ariela vai além dos tempos em que elas pertenciam na trama: passado e presente, respectivamente. O desnível socioeconômico e cultural fica evidente quando se comparam o agir e a origem familiar das duas. Castana pertencia à classe alta, era sofisticada, tinha elegância ao se vestir, era inteligente e decidida. Ariela, suburbana, não tinha muitas informações sobre quem eram seus pais; vestia-se de maneira comum, com certa vulgaridade, não tinha pudor ou noção de adequação de vestimenta ao local frequentado. Quando foi com Benjamim ao restaurante Le Magnifique, o mais luxuoso da cidade, não apresentou nenhuma etiqueta:

Ela, de short e camiseta, deixa claro que nunca se acanhou com restaurantes de luxo; a um maître exótico, terá autoridade para ordenar um filé com fritas. [...] Talvez temesse que Benjamim alisasse a penugem de suas pernas, que ela cruza sobre o banco como um iogue, tendo largado as sandálias no chão do carro (2004a, p. 82).

A falta de adequação comportamental de Ariela é devido à precariedade de sua educação e a inexistência de referências socioculturais básicas, já que viveu isolada com sua mãe adotiva no interior até a adolescência. Quando chegou à cidade, passou a pertencer à camada da população que consome, de forma acrítica, todos os produtos da massificação. Além disso, Ariela inveja a condição social superior a sua, pois, como já foi dito anteriormente, aproxima-se de Benjamim por acreditar que ele era um artista famoso e com posses. Chega até a imaginar como seria a vida dele:

Ariela imagina que Benjamim Zambraia 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 (2004a, p. 60).

De um modo geral, as personagens de *Benjamim*, assemelham-se pela condição de empobrecimento e transgressão aos valores e regras da sociedade, na qual se inserem (ou não se inserem). Benjamim é um homem decadente, que vive de lembranças do período em que fora celebridade e da culpa por ter contribuído para a morte de sua amada. Castana Beatriz era amante de um professor que se opunha à estrutura política vigente. Ariela é cúmplice nos assassinatos praticados pelo marido Jeovan. Alyandro Sgaratti, filho de mãe prostituta, roubava na infância e na juventude, mas no presente na ação, torna-se um afamado político e iminente deputado federal. Estas personagens traçam o perfil de uma sociedade marginalizada, com a utilização da corrupção e da violência para solucionar os problemas e obter vantagens sobre o outro. Enfim, as personagens partilham as suas histórias em conjunto com a história da sociedade em que vivem.

Focando-se na ambientação do protagonista Benjamim, destaca-se que ele vive sozinho em um apartamento com sala e dois quartos no décimo andar de um prédio situado no

largo do Elefante. Ao escolher o apartamento, optara justamente por aquele que tivesse vista para a Pedra do Elefante – montanha rochosa que lembra a imagem do animal:

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 (2004a, p. 52).

A enorme Pedra, que se localiza atrás do apartamento de Benjamim, é nomeada no romance com letra maiúscula em razão de sua representatividade na vida do personagem. Ele sabe que poderá contar com a sua companhia pelo resto de seus dias, sem traições, brigas e abandono:

Embora tivesse esgotado suas economias e contraído dívidas na aquisição do imóvel, Benjamim sempre optaria pela Pedra, mesmo que lhe custasse o dobro. Do décimo andar, frontal ao centro do abdome da Pedra, ele sabia que a iria encarar diariamente até o fim da vida. [...]. Benjamim estava certo de que, por mais que vivesse, jamais detectaria a mínima transformação na Pedra, pois nos relógios das pedras a longevidade humana não conta um segundo (2004a, p. 52-53).

A presença da Pedra é tão relevante para a narrativa que, em certo momento, o narrador afirma: “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 (2004a, p. 158)”. Logo, é como se o personagem adquirisse as propriedades da pedra (ele fica “empedernido”), delineando uma forte imagem de imobilidade e morte do indivíduo. Além disso, Benjamim projeta na Pedra o desejo por uma identidade e um amor intactos, imóveis, que perduram no tempo, visto que possui certo saudosismo pelo seu passado de sucesso como modelo fotográfico. Assim, luta para que não haja transformação em seu interior, muito menos à sua volta. Frustrando um dos desejos do protagonista, Castana Beatriz recusa o apartamento, a Pedra e o amor que ele lhe oferece:

[...] quando Castana Beatriz entrou pela primeira vez no apartamento, olhou a Pedra a poucos metros da janela e achou aquilo horroroso; disse que a sala era escura, abafada, úmida, disse que o quarto dele era bolorento, disse que não ficaria ali por

nada neste mundo e, por falar essas coisas em tom esganiçado, ainda se irritou com a própria voz, que a Pedra reverberava (2004a, p. 54).

Apesar disso, Benjamim continuou a morar no apartamento na esperança que ela se cansasse de viver se escondendo do pai, da ditadura, da vida dupla que mantinha com o professor e, sem muitas alternativas, procurasse-o, pedindo abrigo com um bebê no colo. Benjamim a acolheria e aceitaria também o bebê, tratando-o como se fosse seu, abrigando-o no quarto reservado para a criança. Com isso, ao conhecer Ariela, ele transfere seu amor de pai e de amante para aquela que, supostamente, pode ser a filha de sua amada. Mais uma vez, Benjamim vê uma possibilidade de encontrar o amor renegado:

Reservara aquele espaço, porém, antes mesmo que ela existisse, para que ela o fosse preenchendo com sua respiração. E garantiu que ela logo seria íntima do quarto, do mesmo modo que as pessoas têm um nome que lhes antecede, depois ganham a cara do nome que têm (2004a, p. 116).

Na expectativa da concretização de um amor e na esperança de que Ariela aja de modo diferente do de sua suposta mãe, ele cogita lhe apresentar a Pedra:

Mas amanhã ou depois ela há de se estabelecer com seus pertences no quarto de Ariela: de madrugada experimentará abrir uma fresta na persiana, e na madrugada seguinte outro tanto, e outro tanto, e jamais se decepcionará com a Pedra, porque terá aprendido a admirá-la pouco a pouco (2004a, p. 160).

Outro espaço relevante para a análise consiste no sobrado verde-musgo, na Rua 88, onde se desenvolvem as cenas mais marcantes do enredo, a do fuzilamento de Benjamim e a de Castana Beatriz e seu amante. Nesta, Benjamim participa como espectador, naquela, como vítima. Castana fora o grande amor de Benjamim, mas este não era tolerado pelo pai da moça, que, ao vê-la usando maiô de duas peças em um anúncio de revista, manda-a para a Europa. Ao voltar de viagem, com o Brasil ainda em regime de ditadura, Castana mostra-se apaixonada por seu professor, militante procurado pelas autoridades, que está no Brasil em situação ilegal. Benjamim passa a procurá-la, segue-a algumas vezes. Em uma delas, sem imaginar que está sendo vigiado, acaba por conduzir os militares até o esconderijo de Castana e de seu professor. Não consegue falar com a moça e, ao retornar ao táxi, é abordado por um

sujeito que o manda embora do local. Já dentro do carro, fecha a janela para não escutar os tiros:

Bateu em retirada, chegando à duna viu assomarem do outro lado duas cabeças, a do Barretinho e a de um indivíduo com a barba cortada rente, que no primeiro instante tomou por um mecânico. A seguir atentou para sua camisa polo, sua barriga inchada, seu cinturão de couro, sua calça de brim e a metralhadora que trazia pendurada na mão direita. No topo da duna, o indivíduo requisitou os documentos de Benjamim, sem lhe apontar a metralhadora. [...]. Virou-se para o Barretinho a quem chamou de Zilé, e ordenou-lhe que deixasse Benjamim em casa. Pelo canto do olho, Benjamim relanceou os homens que convergiam de postos esparsos para o sobrado verde-musgo. Antecipou-se ao Zilé em direção ao táxi, sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio. (2004a, p. 138-139).

Trinta anos depois, Benjamim segue com a mesma perseguição, agora à Ariela, que o leva, intencionalmente, a deparar-se com a cena mortal:

Benjamim avança quatro quadras, olha à esquerda e não avista Ariela. Gira no centro da encruzilhada, e a placa “Rua 88” só contribui para desorientá-lo. No entanto ele poderia apostar que é esta a mesma rua, quase deserta há vinte e cinco anos, onde viu Castana Beatriz correndo com as sandálias na mão e os pés meio embicados para dentro. [...]. Assim como o objeto da memória apaga aos poucos seus contornos, a Rua 88 reduz-se ao que dela recordava Benjamim: o sobrado verde-musgo onde Castana Beatriz sumiu para sempre (2004a, p. 47).

Os dois acontecimentos são apresentados como cíclicos e encerram em si vidas marcadas por um tempo e espaço de opressão e repressão. Benjamim é um sujeito sem perspectiva, repete atos e atitudes sem questionamento e, como um projeto abandonado, resigna-se a uma existência de lembranças e culpas.

3.3 A pasta lilás

[...] toda vez que vai pensar nela, é tarde: ela já se encontra instalada no seu pensamento (2004a, p. 58-59).

A memória é apoiada nas experiências, a lembrança nada mais é do que uma reconstrução do passado a partir de experiências já vivenciadas, que acabam contribuindo para alterar a imagem do indivíduo. Em *Benjamim*, a memória tem papel decisivo para ligar os acontecimentos do passado do protagonista com o presente da narrativa. Através do recurso do *flashback*, o romance inicia com a morte do personagem Benjamim, mas, mesmo assim, para o leitor não é suprimida a expectativa e a curiosidade de saber o que aconteceu antes desse desfecho trágico. Para isso, o romance utiliza-se de recursos mnêmicos do protagonista para que os fatos tenham encadeamento e coerência.

O protagonista sente-se perseguido por uma câmera, mas é ele quem vê a sua vida passar como um filme em sua memória. A ativação das lembranças ocorre por meio de elementos exteriores, como lugares já visitados, depoimentos de outras pessoas, fotografias. Segundo Halbwachs (2003, p. 26), o indivíduo reconhece sua lembrança como legítima a partir de uma memória individual,

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.

Para Benjamim, foi necessário apenas um sorriso de Ariela para que sua memória fosse ativada. Ariela “Passa rente à mesa de Benjamim e chega a fitá-lo sorrindo, (...) quando ela acaba de passar, o sorriso não é mais dela, é de outra mulher que Benjamim fica aflito, para recordar (...) (2004a, p. 15)”. A partir dessa cena, Benjamim recorre à pasta lilás com o ano de 1963 sobrescrito a nanquim, como forma de recuperar, no embaralhado da sua memória, a imagem da dona daquele sorriso. O arquivo composto por recortes de jornais e revistas mantém viva a memória do tempo em que Benjamim trabalhava como modelo fotográfico, época em que tinha uma identidade, possuía uma representação na sociedade.

A imagem de Castana Beatriz volta-lhe à mente com tanta força que ele consegue lembrar-se dos mínimos detalhes da modelo: “Com olhos trinta anos mais velhos, Benjamim reproduz a ouro e fio a Castana Beatriz que um dia conheceu numa sessão de fotos” (2004a, p. 24). A presença de Castana está impregnada na memória do personagem de tal modo que ele a percebe envelhecer juntamente com ele. Seu amor por ela é tanto que ele não conseguiu se livrar de sua imagem, seguindo com ele por todos os anos subsequentes a sua suposta morte:

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. 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 (2004a, p. 24).

Castana Beatriz representa tanto para o protagonista que sua imagem continua viva em sua memória. Ele tem dificuldade de separar a realidade do que acontece em sua imaginação. Durante muito tempo ele imaginou que Castana ligasse para ele, com o intuito de aceitar seu pedido para morarem juntos. No entanto, esperou em vão, nem Castana, nem Ariela, anos mais tarde, aceitaram seu pedido. Benjamim avalia no presente essa atitude e percebe que seu amor por Castana Beatriz não fora correspondido:

Quando Castana entrou pela primeira vez no apartamento, olhou a Pedra a poucos metros da janela e achou aquilo horroroso; disse que a sala era escura, abafada, úmida, disse que não ficaria ali por nada neste mundo [...] Pois agora Benjamim deixará de ter convidado Castana Beatriz ao apartamento. Terá dormido com ela apenas na cama fofa dela, no apartamento do pai dela à beira-mar (2004a, p. 54). [...] levou Castana Beatriz para um restaurante bolorento e propôs-lhe que se casasse com ele. Agora é claro que ele retira a proposta. Mas não é capaz de cancelar a reação de Castana Beatriz, que soltou uma gargalhada [...] (2004a, p. 56).

Castana Beatriz é a grande marca de passado na existência do protagonista, período que, eventualmente, volta à sua memória, permitindo ao texto mostrar a trajetória do protagonista em dois tempos: o presente e o passado. Esse passado, no entanto, funciona apenas como fator de descentramento de Benjamim. Quando o narrador o focaliza no presente, a imagem que se percebe dele é a de uma pessoa desorientada, decadente e

atormentada pela presença de Castana, mesmo que seja por lembranças, recordações. A personagem retorna à mente de Benjamim depois que ele conhece Ariela Masé, suposta filha de sua amada com o professor Douglas Saavedra Ribajó.

Situado entre a ditadura e a contemporaneidade, o tempo cronológico de *Benjamim* é a via pela qual se percebe o tempo psicológico do romance. Nesse sentido, o uso de *flashbacks* de alguns fatos ajuda a construir a identidade das personagens, contribuindo para compor a atmosfera ambígua entre sonho e realidade, pois, em várias cenas, tem-se a impressão de que os fatos narrados pertencem ao sonho de Benjamim.

A primeira cena do romance destaca o personagem principal frente a um pelotão de fuzilamento, sendo alvejado por projéteis de doze armas. A obra fora organizada de tal modo que essa cena inicial retorna no seu desfecho, atuando as tramas que se passam nesse intervalo como recordações que o personagem tem de sua vida, segundos antes de sua morte.

Na cena inicial, não se tem informação acerca do local ou do motivo da ação, somente se sabe o que se passa no interior do personagem, o que ele sente naquele instante. Também se percebe que ele começa, como num filme, a projetar sua existência do início ao fim, demonstrando arrependimento e o desejo de reviver, de forma diferente, certos momentos de sua vida:

O prazo se esgotaria e sobreviria um ultimato [...] e se deteria mais um pouco em momentos que lhe pertenciam, e que antes não soubera apreciar. Aprenderia também a penetrar em espaços que não conhecera, em tempos que não eram o seu, com o senso de outras pessoas (2004a, p. 6).

Ao sair do trecho inicial, o narrador corta a linearidade temporal e abandona o personagem na cena do fuzilamento, levando o leitor a repassar, junto com ele, o que Benjamim Zambraia consegue lembrar de sua vida. É o tempo necessário para as balas atingirem o protagonista até a sua morte. Na cena seguinte, Benjamim encontra a mulher que o conduzirá, literalmente, até o episódio fatal, Ariela Masé.

Ariela é a ponte que une Benjamim ao seu próprio passado. Devido à semelhança que vê entre a moça e Castana Beatriz, somada à possibilidade de ambas serem mãe e filha, ele passa a segui-la, assim como fazia no passado. Essa sua atitude acaba despertando a ira do marido de Ariela, que arma uma emboscada para pôr fim à vida do protagonista.

Assim como Benjamim, Ariela configura-se no presente como personagem descentrada, não mais por conta da ditadura, mas por uma contemporaneidade excludente e

marginalizante. Trabalha como corretora de imóveis na Imobiliária Cantagalo e, em muitos casos, envolve-se sexualmente com os clientes. Ariela demonstra insatisfação com a vida que leva, mas não busca alternativas para a mudança. Não tem perspectiva de subir de cargo, e nem se esforça para fazer um bom trabalho. É vigiada pelo marido, um ex-policia paralítico que assassina os homens que dela se aproximam – quando ela deles reclama – e que com ela se envolvem:

No final daquela tarde Ariela subiu com o cliente a um apartamento de segundo andar numa rua silenciosa. Passados cinco minutos, ouviu os motores e as pancadas de portas de automóveis em frente ao prédio. E passados outros cinco, aprendeu que, para os amigos de Jeovan, homem que se deitasse com Ariela era bandido (2004a, p. 152-153).

Depois de ver Ariela pela primeira vez no bar-restaurant Vasconcelos, Benjamim sente necessidade de descobrir com quem ela se parece, pois o seu sorriso lhe é familiar. Por isso, recorre a recortes de revistas e fotos, guardados em pastas coloridas e datadas. Esses arquivos representam um personagem apegado ao passado, a tudo que configurou uma época de sucesso em sua vida. Tão apegado ao passado que abandonou o presente para viver o tempo de outrora em sua memória, acabando por se esquecer da sua imagem atual, sendo caracterizado pelo narrador com certo desleixo. Benjamim é descrito na história como:

[...] 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. (2004a, p. 6)

A busca pela ligação entre Ariela e Castana denota que Benjamim precisa reviver o que ficou inacabado no passado, precisa encontrar-se consigo mesmo, pois, além da foto de sua amada, passa a observar suas próprias fotos e admirar-se como quem admira a uma outra pessoa. O tempo é o veículo de transformação das personagens. Benjamim, apesar de relutar em sair do passado, vestindo-se como outrora e abrigando recordações e arquivos daquela época, sente que precisa construir sua identidade. Já Ariela arrepende-se por ter tomado certas

decisões, como a de se casar com Jeovan ou a de abandonar o time de basquete, quando adolescente.

Benjamim caracteriza-se como um indivíduo degradado emocionalmente. Atormentado, fragmentado, isolado, perdido no tempo e no espaço, não rompe o casulo que o aprisiona, segue sempre com a sensação de perseguição e culpa. É um personagem confuso, sem perspectivas, pois não desenvolve qualquer planejamento, qualquer projeto para o futuro, vivendo das economias feitas no período em que trabalhava como modelo fotográfico:

Há quinze anos, quando admitiu que findavam seus tempos de glória, Benjamim aplicou em ouro o capital acumulado até então como modelo fotográfico. Estipulou que morreria aos oitenta e repartiu o lingote de vida restante em lâminas mensais, correspondentes ao que consumiria com luz e gás, condomínio, alimentação, um chope, um cinema, suas necessidades. As oscilações do mercado e tarefas esporádicas lhe proporcionariam, ou não, um mês mais folgado, a dedetização do apartamento, um tratamento dentário. Raras vezes proporcionaram, e a conjuntura econômico-financeira foi levando Benjamim a reduzir paulatinamente a sua expectativa vida [...] (2004a, p. 77).

As identidades do protagonista, o que ele foi no passado em contraposição ao que ele é no presente, revelam um homem sem família, amigos, mulher, nem emprego. No entanto, no passado em que fora modelo fotográfico, Benjamim possuía prestígio perante os amigos:

Na sua rede de vôlei Benjamim Zambraia era herói. Esse mesmo Benjamim, por quem hoje ninguém dá nada, naquela época era o príncipe da praia, e G. Gâmbolo gabava-se de frequentar a sua roda. (...). Depois do jogo (...) espreguiçava-se nas toalhas das meninas. Às vezes apontava para uma delas, perguntava “qual é o seu nome?” e, se gostasse da voz, levava a menina para a cama (2004a, p. 86).

De acordo com Stuart Hall, “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 1992, p. 13), por isso Benjamim e as demais personagens assumem identidades diversas de acordo com o ambiente que frequentam. Depois que o protagonista conhece Ariela, ele tenta aproximar-se da moça, tentando passar-se por um cliente da Imobiliária Cantagalo interessado em comprar uma casa. Benjamim tenta passar a imagem de um homem bem de vida e disponível: “sou solteiro, sem filhos, moro numa casa que me dá muito trabalho, com um quintal cheio de coelhos” (2004a, p. 76). O protagonista tenta representar uma identidade que não condiz com sua vida atual. O personagem leva

Ariela para jantar no restaurante mais luxuoso da cidade, fazendo-a acreditar que possuía posses e omitindo sua vida miserável e solitária.

No tempo em que Benjamim exercia a profissão de modelo fotográfico e desfrutava de certo sucesso, ele alimentava-se da imagem de um jovem bonito e saudável para favorecimento próprio, já que a sociedade conferia importância a quem pertencesse ao mundo da mídia. Por isso, o tempo da ação na narrativa é responsável por mostrar a instabilidade do mundo midiático, no qual a imagem é supervalorizada e as pessoas que trabalham nesse meio atuam padronizadamente, objetivando criar demandas e orientar os costumes e hábitos da sociedade, de acordo com sua conveniência. O sucesso ou a aceitação do produto passa a depender, no mundo moderno, com exclusividade, da imagem. Benjamim fez parte desse mundo enquanto respondeu ao estereótipo do rapaz alto, forte e bonito. Porém, com o avançar da idade, foi perdendo essas características, sendo, por fim, descartado pela mídia:

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. [...], a partir daí sua vida tomou outro rumo. Benjamim passou a usar topete [...]. Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa (2004a, p. 7).

[...]

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. Também estava prevista uma campanha publicitária na televisão, que foi sendo protelada, protelada, mas Benjamim não é ator, é modelo fotográfico e nunca se entusiasmou com televisão. [...]. 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 (2004a, p. 34).

Já no passado, a narrativa remete ao período da ditadura militar, no qual o governo buscava controlar a vida das pessoas e criava “olhos” na população para ver a rotina da sociedade. Isso provoca no protagonista a insistente sensação de estar sendo seguido, filmado, observado. Assim, tempo e espaço tornam-se cúmplices e acabam contribuindo para a sua paranoia. Em inúmeros momentos, Benjamim tem a sensação que algo ou alguém o persegue: “Mas quando entra enfim no Bar-Restaurante Vasconcelos, ainda o incomoda a suspeita de uma câmera, talvez acoplada ao bico do ventilador de longas pás que gira no teto” (2004a, p. 8).

A opressão sentida durante esse período é tanta que se torna visível até mesmo na hora da sua morte, pois Benjamim chega a colocar a camisa no rosto e ainda assim continua a ver seus atiradores:

Atrás deste, um outro, e são doze homens que ingressam no sobrado, dispondo-se em semicírculo. Benjamim fecha os olhos, cobre o rosto com a camisa, porém continua a vê-los. Como que através de um olho que girasse no teto, vê doze homens à sua roda, e vê a si próprio em corrupio. “Fogo!”, grita um, e a fuzilaria produz um único estrondo. [...]. Tudo se extinguiu com a velocidade de uma bala [...], e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava (2004a, p. 162).

A câmera que persegue Benjamim retoma a temática da vigilância social. Nessa perspectiva, os espaços descentralizam o personagem, que procura se exilar dentro de seu apartamento e se desvincular da vida social, refugiando-se em suas recordações, em suas memórias.

A caracterização temporal na narrativa apresenta uma sequência não linear, ou seja, o passado é relembrado, constantemente, por meio da memória do personagem Benjamim Zambraia, que vive o presente perturbado por uma sombra de certo sucesso profissional e por um amor não correspondido por Castana Beatriz. Como forma de contribuir na configuração da atmosfera heterogênea e inconstante do enredo, o tempo e o espaço contribuem para explicar o clima de opressão e repressão vivido por Benjamim na década de 60, quando o país vivia sob a tensão da ditadura militar.

Aprisionado pelo passado, Benjamim não tem a noção do tempo presente, muito menos se interessa pelo que acontece em seu país. Alheio a tudo, o protagonista não faz associações das cenas que ele vê repetirem-se em sua memória. O motorista de táxi que o conduz até a cena do fuzilamento é o mesmo que o levava anos atrás até o esconderijo de sua amada Castana Beatriz, na casa verde-musgo, rua 88. Nesse mesmo local Ariela conduz Benjamim para que seja executado. Se Benjamim tivesse discernimento da semelhança de certas circunstâncias, talvez percebesse que estava em situação de perigo. As recordações surgem, mas ele não estabelece relação entre elas, tamanho é o seu alheamento. Chega até a confundir as lembranças de Castana Beatriz com as de Ariela:

Benjamim já conseguira esquecer aquela reação de Castana Beatriz, que durante anos havia repassado na mente, mas hoje leva um choque renovado. Preciso

examiná-la outra vez, com calma, por isso fecha os olhos e repete: “Quer casar comigo?”. E pode vê-la saltar uma gargalhada, jogar para trás a cabeça cheia de cachos castanhos, em seguida sondar a bolsa que é quase uma mochila exibir-lhe de longe uma carteira de identidade (a foto assustada, a data de nascimento, a caligrafia redonda). Não é mais Castana Beatriz, é Ariela, como Benjamim a viu pela primeira vez [...] (200a, p. 56).

Em suma, a memória em *Benjamim* é a responsável por dar acesso ao passado e conhecer as informações sobre a vida de Benjamim Zambraia. Sem ela, não se poderia construir uma representação, uma imagem de como foi a juventude do personagem, das marcas e fatos que marcaram sua vida, já que a memória ajuda no processo de reconhecimento de si.

Em *Benjamim*, o personagem central revive toda a sua história no momento de sua morte e percebe-se um ser fragmentado, com várias possibilidades de si mesmo encontradas pelo caminho. Através das experiências tidas no passado, ele conseguiu reconstruir a realidade que ele não havia conhecido, ou se dado conta, por tê-la negado várias vezes, porém, nos últimos segundos de vida, ela ganha um significado que ele não havia percebido ou dado importância. Na atualidade da ação, sua vida estava vazia, restava-lhe apenas esperar o tempo passar, sem perspectivas futuras. A identidade pessoal de Benjamim precisou ser construída a partir de sua consciência, por meio da viagem ao seu passado, graças a sua memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traçar linhas comparativas entre *Estorvo* e *Benjamim* é uma tarefa de descobrimento. Em vários pontos da trama, essas linhas se entrelaçam e perpassam o campo estrutural para se interligar no plano do sentido. Nos dois romances estudados, a técnica e o conteúdo formam uma teia que propicia a coerência interna. Os narradores das obras, por exemplo, ganham destaque por oferecer dados importantes para a análise da totalidade da narrativa. Apesar de assumirem um ponto de vista um tanto diferente, narrando em primeira pessoa, como é o caso de *Estorvo*, e em terceira pessoa, como em *Benjamim*, eles possibilitam ao leitor entrar na vida das personagens principais e conhecer a interioridade delas.

Estorvo e *Benjamim* aproximam-se pela falta de linearidade temporal e pelo embaralhamento dos fatos e sentidos. A dissolução na ordem cronológica causa um estranhamento quanto à causalidade, sugerindo a fragmentação dos indivíduos, representados por personagens descentralizadas e vazias existencialmente. Além disso, as narrativas se movem em sucessão ininterrupta e descontínua, remetendo seus discursos aos modos representativos do fluxo televisivo.

A técnica narrativa dos romances tende à sensação de irrealidade, com constantes oscilações entre o real e imaginário. A visão dos personagens centrais, em alguns momentos, é turva e imprecisa. Em várias cenas de *Estorvo*, não se consegue definir se o que está sendo narrado faz parte da realidade da trama ou se pertence somente ao sonho do protagonista. No momento, em que ele não reconhece o homem que bate a sua porta, nem reage ao roubo efetuado pela neta do caseiro do sítio, o próprio personagem revela estar semiadormecido, gerando incerteza quanto à veracidade do fato. À semelhança do que ocorre em *Estorvo*, *Benjamim* também apresenta uma narrativa com cenas confusas e desordenadas. Quando Benjamim é conduzido ao sobrado verde-musgo, por exemplo, onde será assassinado, a imagem que vê do local é nebulosa, obscura. A poeira assentada no local, vista por uma réstia de luz, e a presença de um homem que aparece na porta em contraluz, cria uma espécie de cenário fictício, contribuindo para a sensação de tensão e suspense. Em suma, essa sensação de incerteza percebida nos dois romances suscita a ideia de impenetrabilidade do mundo, que se torna difícil de entender, assim como um sonho confuso.

Os romances trazem um diálogo com as artes, principalmente, com a linguagem cinematográfica, recurso muito utilizado no início do século XX. Nessa literatura hiperfotográfica há uma preponderância das imagens da fotografia e do cinema, elemento

presente nos dois primeiros romances de Chico Buarque. Em *Estorvo*, as cenas são mostradas pelo olhar côncavo do narrador-protagonista, que se sente perseguido por um homem visto pelo olho mágico e por uma vida opressiva. Em *Benjamim*, o protagonista imagina que está sendo filmado por uma câmera, que o segue por onde ele anda. A impressão da presença do objeto desperta no personagem a necessidade de estar sempre “representando”, como um ator, uma determinada identidade.

As imagens mostradas nos dois romances são fortemente marcadas pela impressão de heterogeneidade, de inconstância narrativa, refletindo a desestabilização da sociedade, cuja população vive imitando os exemplos dados pelo mundo midiático. Os enquadramentos dados às cenas representam o olhar de uma câmera, que se aproxima ou se afasta de acordo com o significado desejado. A linguagem visual molda as descrições, propiciando ao leitor experiências sensíveis e inteligíveis mesmo que, em muitas cenas, a carga imagética impregnada não seja suficiente para possibilitar o sentido, devido sua disposição ser feita de modo enfileirado e desconexo.

Outro aspecto a ser observado e que se liga diretamente à linguagem cinematográfica dos romances é o apreço que as personagens conferem ao espetáculo. Todo evento é retratado nas obras como momentos para parar e apreciar o show. Em *Estorvo*, quando o protagonista visita o sítio, os netos do caseiro estão “vidrados” no *videogame* e na TV, justamente num lugar que é tido como um espaço propiciador de uma vida mais simples, longe do uso tecnológico. Em *Benjamim*, quando ocorre a gincana promovida pela Concessionária Owa, uma das tarefas consiste em encontrar um artista famoso. Benjamim, mesmo vivendo no ostracismo, na decadência, é levado até o local para participar, sendo tomado pelo que não é: “artista famoso”. O espetáculo expõe figuras incomuns: cinco moças gêmeas, um chipanzé vestido de humano, uma menina roxa e barriguda e outra de nove anos, grávida. Esses seres são apreciados como se fossem estranhos, mas, na verdade, são representações dessa sociedade excludente e anômala.

A sociedade representada nos dois romances de Chico Buarque, *Estorvo* e *Benjamim*, apresenta semelhanças com a brasileira. No entanto, as experiências de seus narradores expandem as fronteiras nacionais para todo o mundo contemporâneo, uma vez que as narrativas apresentam problemas sociais comuns, como a luta contra o desemprego, a violência, a criminalidade, entre outros. Os romances retratam de um modo geral, uma constante preocupação com os conflitos humanos internos e externos e a condição do ser humano como sujeito social. Essencialmente, os dois romances mostram a solidão de personagens perdidas na labiríntica vida moderna.

A partir do século XIX, a urbanização e a globalização transformaram o ritmo da sociedade, e as linguagens midiáticas alteraram a maneira de pensar e de consumir a vida atual. Adquirir uma imagem através da compra de signos, como roupas e carros, virou norma. Os sentimentos tornaram-se provisórios, substituíveis. Dessa forma, as personagens de *Estorvo* e *Benjamim*, retratam de forma incisiva essa sociedade doente, acostumada com a mediocridade e com a supervalorização das aparências. O deslumbramento pela imagem alheia faz as pessoas criarem a identidade de si imitando a do outro, o que acaba não sendo sua.

Os romances revelam-se repletos de duplicações e máscaras. *Estorvo* é marcado pela representação de personagens que assumem determinada postura de acordo com a condição social em que se encontram. O protagonista é vítima dessa sociedade que valoriza mais a aparência e a situação econômica do que o ser individual. No caso de *Benjamim*, o passado atua como um guarda-roupa, onde todas as máscaras estão guardadas. Benjamim guarda nas roupas as lembranças de identidades assumidas no passado, mas que não são diferentes da atual, melancólica, frágil.

O mundo interior dos protagonistas é marcado por indeterminação e vazio, em consonância com o tempo moderno retratado nos romances. Tanto *Estorvo* quanto *Benjamim* narram a peregrinação de sujeitos perdidos em sua frustração e no espaço. Nessa busca de reencontro com si, os protagonistas tentam reviver, por meio da tessitura dos fios da memória, seu drama e seu renascimento. No entanto, o que encontram são lembranças de momentos que não podem ser resgatados, nem tomados de volta. Resta-lhes somente o reconhecimento que as imagens guardadas em suas memórias são mais intensas que a própria vida. Mais do que um simples recordar ou lembrar, a memória é a revelação de uma das formas fundamentais de existência do ser humano, a constatação de viver no tempo.

As personagens no romance moderno são postas em cena por si mesmas, adotando todo e qualquer ponto de vista, ao contrário das personagens pertencentes às epopeias e contos de fadas, que eram vistas somente a partir de suas aventuras e pelo relato de suas ações. Com isso, o estudo dos *corpora* deste trabalho foi significativo por mostrar personagens modernos vivendo realidades e tempos históricos diferentes, mas semelhantes quanto à situação precária do indivíduo em face do mundo. Personagens desfeitas e decompostas diante do vazio existencial e da conseqüente angústia causada pelas relações diluídas e sem profundidade.

Em suma, este estudo não se revela conclusivo, devido a sua riqueza semântica e linguística e por não dar conta de abordar todos os aspectos que as obras apresentam e todas as discussões que delas surgem. Mas, acredita-se que os romances revelem alguns dos dilemas

modernos, como o descentramento do sujeito que já não possui uma identidade; a falta de interação com o outro; a fragilidade das relações construídas numa sociedade em que tudo muda muito rápido e se substitui as coisas igualmente de forma muito rápida. Dessa forma, a memória e a identidade estão intrinsecamente ligadas à vida dos indivíduos, sem memória o sujeito sente-se angustiado e vazio, busca viver unicamente o momento presente e deixa de exercer suas capacidades conceituais e cognitivas. Sendo assim, perde a sua identidade.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Ana C. O “Eu” em ruínas: identidade e feminino nos romances *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste* de Chico Buarque. *Revista ContraPonto*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 187-203, jul. 2011.
- BARROS, Leila Cristina. *Urdidura fílmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamim*. 2008. 165f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a, 2ª edição, 6ª reimpressão.
- _____. *Entrevista*. São Paulo: Revista Versus, 08/09/1977. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_09_77.htm. Acesso em: 20-03-2013.
- _____. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b, 2ª edição, 6ª reimpressão.
- _____. *Semana Chico Buarque*. São Paulo, Rádio Eldorado, 27/09/89. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm. Acesso em: 20-03-2013.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000.

_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONCEIÇÃO, Mirela Gonçalves. *Os múltiplos narradores no romance Benjamin*. Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura São Cristóvão/SE: GELIC/UFS, V. 4, 3 e 4 de maio de 2012. ISSN: 2175-4128.

COUTO, José Geraldo. Crítica do livro *Benjamim*. *Jornal Folha de São Paulo*, 02 de dez. 1995. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_couto.htm>. Acesso em: 01 de fev. 2014.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. E-book digitalizado por Coletivo Periferia e eBooks Brasil, 2003.

FARIA, Alexandre. O tempo da pedra. In: *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro, Papel Virtual, 1999. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_faria.htm>. Acesso em: 01 fev. 2014.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. São Paulo: Revista USP, 2002.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo; Centauro, 2003.

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

IZQUIERDO, Iván. *Questões sobre memória*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

JOBIM, José Luís. *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J. L. J. S. Fonseca, 1999.

LITERATURA COMENTADA/Chico Buarque de Hollanda. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Adélia Bezerra de Meneses Bolle. São Paulo: Abril Educação, 1980.

LOPEZ, Nayse. Crítica do livro *Benjamim*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 02 dez. 1995. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_nayse.htm>. Acesso em: 01 fev. 2014.

MARTINS, Christan A. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. *Revista Fênix*. Uberlândia, v. 2, abril/maio/junho 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf>>. Acesso em: 15-04-2013.

MELLO, Heitor F. Alegorias do vazio: a obra de Chico Buarque. *Revista Cult*. São Paulo. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dossie-chico-buarque/>>. Acesso em: 13-04-2013.

NUNES, Benedito. Crítica de Estorvo. *Folha de São Paulo*: 03-08-1991. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_nunes.htm> Acesso em: 25-05-2013.

_____. *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

OUTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

REBELLO, Ilma da Silva. *O eu estilizado e o nós interdito: a crise das identidades em Estorvo, Benjamim e Budapeste*, de Chico Buarque. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

ROCHA, Riviane Medino da. *A máscara irônica da personagem de Estorvo de Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

ROSSATTO, Bianca Deon. *A manifestação da memória nas obras Os Ratos e O Louco do Cati*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In. _____. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. *Revista Veja*: 07 ago. 1991. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_schwartz1.htm>. Acesso em: 20 mar. 2013.

SOARES, Luiz Felipe Guimarães. *Estorvo e outros estorvos*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, 1996.

TEDESCO, João Carlos. *Passado e presente em interfaces: introdução a uma análise sócio-histórica da memória*. Passo Fundo: UPF, 2011.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.