

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

JANIO DAVILA DE OLIVEIRA

**CHICO BUARQUE E ALAIN ROBBE-GRILLET: POSSÍVEIS
DIÁLOGOS ENTRE A PROSA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E O
*NOUVEAU ROMAN***

**Santa Maria, RS, Brasil
2019**

Janio Davila de Oliveira

**CHICO BUARQUE E ALAIN ROBBE-GRILLET:
POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE A PROSA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E O
*NOUVEAU ROMAN***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras.**

Orientador: Professor Dr. André Soares Vieira

**Santa Maria, RS, Brasil
2019**

Oliveira, Janio

Chico Buarque e Alain Robbe-Grillet: Possíveis diálogos entre a prosa contemporânea brasileira e o Nouveau Roman / Janio Oliveira.- 2019.

110 p.; 30 cm

Orientador: André Soares Vieira

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2019

1. Literatura Contemporânea Brasileira 2. Nouveau Roman 3. Chico Buarque 4. Alain Robbe-Grillet I. Soares Vieira, André II. Título.

Janio Davila de Oliveira

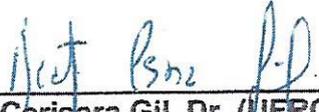
**CHICO BUARQUE E ALAIN ROBBE-GRILLET:
POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE A PROSA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E O
NOUVEAU ROMAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

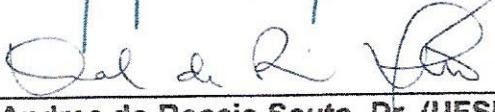
Aprovado em 25 de março de 2019:



Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)
(Presidente/Co-orientador)



Beatriz Cerisara Gil, Dr. (UFRGS) - Parecer



Andrea do Roccio Souto, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradecimentos

À minha mãe, Rita de Cássia Martini Davila, por estar sempre presente em todos os momentos.

Ao meu orientador e amigo, André Soares Vieira, por todo suporte e amizade oferecidos nestes dois últimos anos.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudo, sem a qual esta dissertação não teria sido realizada.

RESUMO

AUTOR: Janio Davila de Oliveira
ORIENTADOR: André Soares Vieira

CHICO BUARQUE E ALAIN ROBBE-GRILLET: POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE A PROSA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E O NOUVEAU ROMAN

Este trabalho apresenta uma análise dos romances *Estorvo* (1991), *Benjamim* (2004) e *Budapeste* (2003), do escritor e compositor brasileiro Chico Buarque de Hollanda, com o objetivo de verificar similitudes e diferenças entre tais obras e a estética proposta pelo autor francês Alain Robbe-Grillet em seu livro de ensaios *Pour un nouveau roman* (Por um novo romance, 1969). A pesquisa visa a analisar algumas categorias que haviam sido objeto de reflexão por parte de Robbe-Grillet, principal expoente do movimento francês *Nouveau Roman*, e percebidas nas obras de Chico Buarque. Como fundamentação teórica, além da já citada obra de Robbe-Grillet, utilizaa-se, principalmente, as obras de Roland Barthes (2004), Marc Augé (1994), Leyla Perrone-Moisés (1966), Robert Stam (1981), entre outros. O trabalho divide-se em quatro partes: na primeira, apresenta-se um panorama do *Nouveau Roman* e da prosa contemporânea brasileira para fins de contextualização. Em seguida, busca-se entender a representação do indivíduo na obra dos autores estudados. Logo, no capítulo seguinte analisam-se, as semelhanças entre os autores no que tange ao caráter visual de suas narrativas. Finalmente, verificam-se as aproximações referentes ao aspecto autorreferencial que são possíveis de serem percebidas no autor brasileiro e no autor francês. A partir dos resultados obtidos, entende-se que a obra de Chico Buarque faz uma resignificação de elementos já encontrados na obra de Robbe-Grillet, de modo a estabelecer diálogos intertextuais, atualizando-os para um outro contexto de produção. Tais elementos podem ser observados na representação do indivíduo num mundo em que o homem perdeu as certezas, diferenciando-se da representação do romance burguês praticado durante o século XIX. Apresenta-se agora um sujeito à deriva, incapaz de construir uma narrativa una e linear como antes. Por outro lado, a narrativa passa a adquirir um maior caráter visual, influência direta dos novos meios de comunicação. No caso do autor francês, verifica-se a influência do cinema e da pintura, enquanto no caso do brasileiro, há uma intensificação dessas trocas semióticas, existindo, além do diálogo com o cinema, uma troca com novos meios de comunicação imagéticos que impregnaram a contemporaneidade. Por fim, é possível encontrar nos dois autores uma ideia de literatura que já não tem a pretensão de firmar o pacto realista que dominou o romance burguês. As obras passam a exercer um caráter antiilusionista e autorreflexivo, discutindo a sua própria natureza, bem como os mecanismos de escritura.

Palavras-chave: Chico Buarque; Nouveau Roman; Alain Robbe-Grillet.

ABSTRACT

AUTHOR: Janio Davila de Oliveira

ADVISOR: André Soares Vieira

CHICO BUARQUE AND ALAIN ROBBE-GRILLET: POSSIBLE DIALOGUES BETWEEN THE CONTEMPORARY BRAZILIAN PROSE AND THE *NOUVEAU ROMAN*

This research presents a analysis of the novels *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1995) and *Budapeste* (2002), from brazilian writer and composer Chico Buarque de Hollanda, with the objective of verifying similarities and differences between these workd and the aesthetic proposed by Alain Robbe-Grillet in his book of essays *Pour un nouveau roman* (For a new novel, 1969). In this sense, the research intends to analyse some categories that have been object of reflection by Robbe-Grillet, main exponent of the french movement, and perceived in the works of Chico Buarque. As a theoretical basis, besides the already mentioned one by Robbe-Grillet, we will use, mainly, the works of Roland Barthes (2014), Marc Augé (1994), Leyla Perrone-Moisés (1966), Robert Stam (1981), among others. The research consists of four parts: in the first one, we'll create a panorama of the *Nouveau Roman* and of the contemporary brazilian prose for contextualization purposes. Then we will try to understand the representation of the individual the works of both authors. In the next chapter we will analyse the similarities between the two authors regarding the visual aspect of their narratives. Finnaly,the aproximations regarding the self-referential will be verified. From the results obtained, we understand that the work of Chico Buarque creates a redetermination of the elements already found in the workd of Robbe-Grillet, in a way to stabilish intertextual dialogues, updating them for a new contexto of production. This elements can be observed in the representation of the individual in a world where men lost all his certainties, differentiating itself from the bourgeois novel of the nineteenth century. Now, there is a individual adrift, incapable of constructing a linear and unified narrative like before. In other way, the narrative now receives a bigger visual determinant, a direct inffluence of the new means of communication. In the case of the french author, there is na influence of cinema and paintings, while in the case of the brazilian author there is na intensification of this semiotic exchanges, existing, beyond the dialogue with cinema, a exchange with new visual means of communication that impregnate contemporary society. In the end, it is possible to find in both authors na idea of literature that doesn't have the pretention of firming the realist pact that dominated the bourgeois novel. The works start to exercise a anti-illusionist and anti-reflexive character, discussing their own nature, as well as their mecanisms of writing.

Keywords: Chico Buarque; Nouveau Roman; Alain Robbe-Grillet.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O NOUVEAU ROMAN E A PROSA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: CONTEXTOS	16
1.1 O NOVO ROMANCE FRANCÊS	16
1.2 A PROSA BRASILEIRA DO FINAL DO SÉCULO XX	21
2 REPRESENTAÇÕES DO INDIVÍDUO	33
2.1 O INDIVÍDUO EM ROBBE-GRILLET	33
2.2 O INDIVÍDUO EM BUARQUE	39
3 AS NARRATIVAS VISUAIS DE CHICO BUARQUE E ALAIN ROBBE-GRILLET	57
3.1 A ESCOLA DO OLHAR.....	57
3.2 <i>ESTORVO</i> : O MUNDO VISTO PELO OLHO MÁGICO.....	66
3.3 <i>BENJAMIM</i> : A EXISTÊNCIA PROJETADA EM IMAGENS.....	73
4 A LITERATURA EM FRENTE AO ESPELHO	81
4.1 UMA LITERATURA ANTIILUSIONISTA.....	81
4.2 <i>BUDAPESTE</i> : O ROMANCE DO ROMANCE	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

INTRODUÇÃO

Embora Chico Buarque de Hollanda seja conhecido, tanto nacional, quanto internacionalmente, como um dos maiores cantores e compositores brasileiros, o artista sempre se manteve muito próximo do meio literário. As letras das suas canções sempre possuíram uma relação íntima com a poesia, sendo que, em 1965, chegou a musicar o poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*. No entanto, a sua entrada definitiva na literatura se deu em 1967, quando escreveu o texto teatral *Roda Viva*, que seria dirigido por José Celso Martinez Corrêa. A peça, que enfrentou a truculência da polícia durante a sua exibição, se tornou uma obra emblemática das adversidades enfrentadas pelos artistas brasileiros durante o período ditatorial. Após *Roda vida*, seguiram-se *Calabar: o elogio da traição* (1973), escrita em parceria com Ruy Guerra, *Gota D'água* (1975), escrita em parceria com Paulo Pontes, e *Ópera do malandro* (1978), uma adaptação para as clássicas *Ópera dos mendigos*, de John Gay, e *Ópera dos três vinténs*, do dramaturgo alemão Bertold Brecht. Já na década seguinte, em 1983, escreveu sua última peça, *O grande circo místico*, encerrando sua carreira como dramaturgo.

Concomitante à sua carreira musical e teatral, Chico Buarque já havia, em 1974, se aventurado pela primeira vez na prosa, com a novela *Fazenda Modelo: uma novela pecuária*, e em 1979 com o texto infantil *Chapeuzinho Amarelo*. Apesar do relativo sucesso de sua carreira como dramaturgo, seu trabalho com a prosa passou despercebido por público e crítica. Foi em 1991, com o lançamento do romance *Estorvo*, que Chico Buarque também passou a chamar a atenção como escritor de narrativas.

O lançamento surpreendeu grande parte do público, este acostumado ora com a lírica amorosa do músico carioca, ora com a canção de protesto, ou ainda, com a beleza das suas canções-crônicas; fugindo aos moldes pressupostos, este público se deparou com um texto denso, desconfortável, difícil de classificar. Em *Estorvo*, as possibilidades interpretativas se multiplicavam, com um sujeito da enunciação que em nada se parecia com o sujeito lírico das canções.

O segundo romance de Buarque, *Benjamim*, de 1995, apesar de ainda dividir a crítica, mostrou que havia um projeto romanesco em andamento. Não se tratava

de um músico brincando de fazer literatura, mas de um artista com uma pesquisa formal concreta.

O reconhecimento e a afirmação de Chico Buarque como romancista ocorrem em 2003, com o lançamento de *Budapeste*. O romance venceu o prêmio Jabuti daquele ano e teve uma recepção muito positiva por parte da crítica especializada. O livro, ironicamente, tem como personagem um *ghost-writer*, isto é, alguém que escreve um texto para outra pessoa assumir a autoria.

Em 2009, Buarque publica *Leite Derramado*, mais uma vez conquistando o Jabuti e se consolidando como um dos grandes romancistas em atividade no país. A última obra do autor, *O irmão Alemão*, publicado em 2014, tem sua história inspirada na própria biografia do autor, que já adulto descobre ter um meio irmão na Alemanha, fruto de um relacionamento de seu pai quando este estudou no país europeu.

A literatura de Chico Buarque, desde o lançamento de *Estorvo*, dividiu as opiniões da crítica especializada. Enquanto críticos como Roberto Schwarz, por exemplo, chegaram a afirmar que “*Estorvo* é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante de uma forma consistente”¹, críticos como Caio Túlio Costa fizeram um juízo negativo da obra. Costa vai além ao criticar os próprios colegas críticos que haviam recebido bem *Estorvo*.

"Estorvo" veio mostrar, também, o quanto a crítica cabocla, medalhões incluídos, está distante da realidade literária internacional. Ninguém notou, por exemplo, que o livro se insere na tentativa francesa de recuperar o Nouveau Roman que conseguiu sucesso "cult" em meados dos anos 80. "Estorvo" é decalque de estilo de novelas como "La Salle de Bain" (já traduzida no Brasil), do belga Jean-Philippe Toussaint, radicado na França.²

Costa relaciona de modo depreciativo Chico Buarque e autores do *Nouveau Roman*, chegando a classificar o estilo de Buarque como decalcado. Crítica semelhante foi feita por Wilson Martins, ao comentar o romance *Benjamim*, no jornal O Globo:

¹ Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_schwartz1.htm. Acesso em 20/12/2018.

² Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_caio.htm. Acesso em 20/12/2018.

Por deliberação ou reminiscência involuntária, Chico Buarque escreveu pelo modelo já arcaico do "novo romance" francês (que era "novo" da década de 1950). É a "literatura do olhar", como a chamaram Robbe-Grillet e outros tratadistas, clara transposição das técnicas cinematográficas para o texto literário.³

É possível perceber na crítica dos dois autores a acusação de que Chico Buarque, em termos estilísticos, apenas imita autores do movimento francês. Tanto Costa quanto Martins deixam entrever em suas palavras um tom depreciativo em relação ao *Nouveau Roman* e, em consequência, à obra de Chico Buarque, que julgam ser apenas uma imitação.

O presente trabalho busca desconstruir tal visão. Partindo do conceito de intertextualidade, trata de mostrar que a obra de Buarque dialoga diretamente com o *Nouveau Roman*, entretanto, ressignifica e atualiza determinados aspectos. A hipótese da presente pesquisa é a de que, apesar do citado diálogo, a obra de Buarque se constitui como um projeto romanesco singular e original.

De forma ora mais explícita, ora menos, todo texto carrega consigo o eco de textos anteriores. Nenhum texto pode ser totalmente inédito e original. Segundo Philippe Sollers, todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade. Ou seja, a literatura constitui-se deste eterno diálogo entre os textos.

Deste modo, buscar-se-á mostrar que o que pode ser percebido na obra de Buarque são ressonâncias de aspectos presentes no Novo Romance Francês e que tais ressonâncias não são fruto do acaso. Se o *Nouveau Roman* atinge seu auge durante um período em que a literatura francesa tenta romper com o modelo romanesco consolidado no século XIX, Chico Buarque produz sua obra num contexto em que a literatura brasileira busca novos caminhos, após anos de predomínio do que Flora Süssekind (2004) chamou de literatura-verdade. Sendo assim, parte-se da ideia de que Chico Buarque pode ser inserido num grupo de escritores que busca novas formas de representação que vão além da tradicional tentativa de alcançar a precisão mimética.

Outro aspecto digno de nota é maneira a com que essas duas sociedades contemplavam as imagens, as representações pictóricas da realidade. Na França

³ Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_martins.htm. Acesso em 20/12/2018.

dos anos 50, o cinema encontra-se em ascensão, principalmente com a força da então recém surgida *Nouvelle vague*. Cinema e literatura passam a dialogar de forma mais direta, influenciando-se mutuamente, tanto que muitos autores do *Nouveau Roman* também atuam como cineastas. Por sua vez, o Brasil encontra-se em um momento de consolidação da imagem como constituinte do cotidiano nacional. As televisões crescem exponencialmente nos lares brasileiros, moldando o imaginário coletivo. As trocas semióticas entre literatura e os meios imagéticos se tornam evidentes conforme assinala Therezinha Barbieri (2003).

Outro aspecto explorado pelo *Nouveau Roman*, e que também terá papel importante na obra de Chico Buarque, é o que o crítico Robert Stam (1981) chamou de “antiilusionismo”. A arte antiilusionista é aquela em que o artista não tem a pretensão de firmar um pacto de realidade com o espectador, evidenciando que a obra não passa de artifício, de ficção; este aspecto ganha maior importância no terceiro romance de Chico Buarque. Leyla Perrone-Moisés (1966) já havia destacado tal caráter nas obras do Novo Romance ao caracterizá-lo como “o romance do romance”.

Para cumprir o objetivo deste trabalho será apresentada uma leitura dos três primeiros romances de Chico Buarque, *Estorvo* (1991), *Benjamim* (2004) e *Budapeste* (2003), relacionando-os com as ideias do autor francês Alain Robbe-Grillet expostas no seu livro de ensaios *Pour un nouveau roman* (“Por um Novo romance”, 1969). Como ferramentas crítico-teóricas, também serão usados os romances *Les Gommages* (“Entre dois tiros, S.d.”), *Le Voyeur* (“A espreita”, 1966), *La Jalousie* (“O ciúme”, 1999) e *La Reprise* (“A retomada”, 2001), obras em que os aspectos que tornaram a literatura de Robbe-Grillet emblemática se mostram mais evidentes.

A opção por Alain Robbe-Grillet dentre os autores do *Nouveau Roman* se deve ao fato de ser ele o mais emblemático e o único a assumir o rótulo de novo romancista. Apesar da pluralidade de estilos que podem ser encontrados no movimento, são às características da obra de Robbe-Grillet que grande parte dos críticos se referem ao falar sobre o Novo Romance Francês. Também entende-se que Robbe-Grillet é o romancista que dialoga mais diretamente com a produção aqui analisada de Chico Buarque,

Alain Robbe-Grillet começou a publicar sua obra num período em que as artes francesas passavam por um momento de subversão dos valores comerciais,

com o *Nouveau Roman*, a *Nouvelle Vague*, o Antiteatro e o Teatro do absurdo. O Novo Romance buscou, acima de tudo, uma ruptura com os modelos canonizados pela crítica francesa da época, modelos muito bem representados por Honoré de Balzac e Stendhal. A literatura praticada pelos novos romancistas foi bastante eclética, sendo problemático enquadrar suas obras dentro de uma escola. Muitos destes autores sequer aceitaram o rótulo de participantes do *Nouveau Roman*, o que não foi o caso de Alain Robbe-Grillet.

Desde suas primeiras obras, Robbe-Grillet prezou por um projeto literário que subvertesse o romance burguês e o homem como medida para todas as coisas. Entusiasta de sua obra, Roland Barthes (2007) logo a denominou de “literatura objetiva”, devido à busca por uma impessoalidade na apresentação do relato e na minúcia das descrições. Esta objetividade se deve, em parte, à carreira de Robbe-Grillet como cineasta. O artista é o roteirista de um dos mais expressivos clássicos da *Nouvelle Vague*, o filme *L'Année dernière à Marienbad* (“O ano passado em Marienbad”). Mais tarde, partiu para a carreira de diretor, assinando a direção de dez filmes.

Além da objetividade das descrições, traço mais emblemático de sua narrativa, Alain Robbe-Grillet também praticou uma literatura que questionou os valores tradicionais da convenção realista. O fazer romanesco se tornou o próprio tema de praticamente toda sua obra, tendo maior destaque nos romances *La Maison de rendez-vous* (“Encontro em Hong Kong”, 1968) *Djin* (“Djin: uma mancha vermelha no pavimento esburacado”, 1990) e *La reprise* (“A retomada”, 2001).

No primeiro capítulo, serão contextualizadas as produções de Chico Buarque e Alain Robbe-Grillet. Embora distante quase quatro décadas do período em que o *Nouveau Roman* teve seu auge, o autor brasileiro publica seu primeiro romance em um momento marcado pela apresentação de intensas trocas semióticas na prosa brasileira, principalmente com os meios de comunicação, além de ter reduzido o seu caráter de crítica social. Como aporte teórico para os estudos do Novo Romance, será usado o livro *O novo romance* (1966), da crítica literária Leyla Perrone-Moisés. Para contextualização do momento pelo qual passa a literatura brasileira durante a publicação dos três romances de Buarque, serão usadas, dentre outras, as obras *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários & retratos* (2004), de Flora Süssekind, *Nas malhas da letra: ensaios* (2002), de Silvano Santiago (1981), *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea* (1999), de Tânia Pellegrini (1991)

e *Ficção impura. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90* (2003), de Therezinha Barbieri.

No segundo capítulo, será apresentada a mudança nos paradigmas de representação do homem trazida pelo Novo Romance Francês e como ela se manifesta nas obras de Robbe-Grillet. A personagem passa a ser fragmentada e a narrativa já não tem a pretensão de apresentá-lo na sua totalidade, fato que resulta em personagens que se encontram constantemente na situação de estrangeiros. Este aspecto será exemplificado com base nos três primeiros romances do autor francês. Na sequência, serão analisados os romances *Estorvo* (1991) e *Budapeste* (2003), de Chico Buarque que, de forma semelhante às obras do autor francês, apresentam personagens desajustados e fragmentados, frente a uma realidade incompressível. Para a análise dos romances de Buarque serão fundamentais os conceitos de “não lugar”, do teórico Marc Augé (1994) e de “fragmentação da identidade cultural”, de Stuart Hall (2006).

O terceiro capítulo tratará do caráter visual das narrativas dos dois autores. Podem ser percebidas tanto nas obras de Buarque quanto nas de Robbe-Grillet trocas semióticas com o cinema e com a pintura. O foco da problemática nas obras do romancista francês será evidenciado com a exposição dos elementos visuais do romance *O ciúme*. Para comparar o papel da imagem nos dois momentos históricos será usado como aporte teórico o pensamento de Fredric Jameson (1994). Serão analisados os romances de Chico Buarque, *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (2004).

Por fim, o quarto capítulo tratará do aspecto autorreferencial presente nas obras dos autores postos em comparação. A partir do conceito de “antiilusionismo”, serão analisados os mecanismos presentes nos romances de Alain Robbe-Grillet e de Chico Buarque que fazem com que o romance seja uma reflexão sobre o próprio fazer artístico. Para expor os aspectos que aproximam os dois autores, serão destacados alguns pontos importantes do romance, *A retomada* (2001), de Robbe-Grillet e analisado o romance *Budapeste* (2003), de Chico Buarque. As duas obras apresentam grande proximidade temática e de recursos, como a presença da *mise en abyme*, o tema da duplicidade e da autoria, além do já citado antiilusionismo.

1. O *NOUVEAU ROMAN* E A PROSA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: CONTEXTOS

1.1 O NOVO ROMANCE FRANCÊS

Muitas vezes, ao falar-se sobre o Novo Romance Francês, confunde-se *Nouveau Roman*, exclusivamente, com a estética proposta por Alain Robbe-Grillet e sua 'literatura objetiva'. Embora a obra de Robbe-Grillet seja uma das mais ilustrativas do movimento, tal como o autor tenha sido um dos nomes que mais defendeu a prática de uma nova forma romanesca, o Novo Romance foi um movimento esteticamente plural. Menos que designar uma escola literária, *Nouveau Roman* foi um termo utilizado pela imprensa e crítica especializadas da época para se referir ao grupo composto por autores como Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Mauriac, entre outros.

Não constituindo propriamente um movimento unificado, é possível encontrar dentre as publicações destes autores romances como *La Jalousie* ("O ciúme", 1986), de Robbe-Grillet, em que o olhar obsessivamente descritivo e pretensamente objetivo do narrador se destaca e o enredo se dilui, e outras como *La Modification* ("A modificação", 1958), de Michel Butor, em que é possível encontrar toda subjetividade de quem descreve, assim como um enredo, que embora exposto de forma não linear, tem uma sequência lógica.

O tradicional modelo romanesco valorizado pela crítica francesa até então privilegiava elementos como a linearidade temporal e a análise psicológica das personagens, com alguns autores buscando construir uma narrativa com preceitos de cientificidade. Tal modelo foi colocado em xeque pelos novos romancistas.

Embora o começo do século XX tenha visto o surgimento de autores como Franz Kafka, James Joyce, William Faulkner e, no caso mais específico da França, Marcel Proust, a crítica francesa ainda estava presa às concepções tradicionais, na visão dos novos romancistas. Em seu livro de ensaios *Por um novo romance*, Alain Robbe-Grillet (1969, p. 8–9), ao responder aos críticos do Novo Romance, afirma:

Esses sabem que a repetição sistemática de formas do passado é não apenas absurda e vã como pode mesmo tornar-se prejudicial: fechando-nos os olhos sobre nossa situação real do mundo atual, essa atitude nos impede afinal de contas, de constituir o mundo e o homem de amanhã.

As representações produzidas por Victor Hugo, Balzac, e outros mestres do século XIX, na visão de Robbe-Grillet, não davam mais conta do homem daquele momento. Este sistema de superação deveria ser o caminho da história da literatura. Para o autor, Flaubert escreveu o novo romance de sua época, assim como ele próprio então fazia, e assim como outros deveriam fazer no futuro, quando tal modelo já estivesse esgotado. É nesse ponto que residem muitas das críticas recebidas pelas ideias de Alain Robbe-Grillet. Seus críticos logo o acusaram de conceber o romance de modo evolucionista.

O modelo contra o qual se insurge Robbe-Grillet se consolidou no século XIX. Até então a literatura se reservou aos temas ditos elevados, grande parte das vezes marcados por tons mitológicos ou cristãos. As personagens representadas se resumiam a nobres, quase sempre caricatos, que não enfrentavam grandes problemas existenciais ou morais. A linguagem deveria ser elevada e se distinguir de qualquer linguagem cotidiana, a ponto de a literatura ser sinônimo de belas artes. A visão da obra era a das classes dominantes, sendo que o povo era apenas personagem nas comédias ou em obras satíricas.

No entanto, com a chegada do século XIX e as mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial, o novo gênero começa a dominar. Ian Watt, no clássico *A ascensão do romance* (2010), afirma que o modelo que permitiu ao romance tornar-se o gênero mais popular da modernidade foi o *realismo formal*, modelo que rompe com os moldes da literatura ocidental praticada até o início do século XVIII, literatura que deixou de lado as particularidades do indivíduo. A partir da ascensão do romance realista, as histórias passam a tratar de temas considerados então “menos elevados”, a personagem passa a receber um nome próprio que o diferencia dos outros e, mais do que isso, passa a ter uma psicologia. O tempo e o espaço também ganham importância. As histórias perdem seu caráter universal e passam a acontecer em locais específicos e em um tempo histórico definido. O termo *réalisme* enquanto conceito estético foi utilizado pela primeira vez na França, em 1835, para opor a *vérité humaine* de Rembrandt à *idéalité poétique* da pintura neoclássica. Mais tarde, o termo foi utilizado pejorativamente pelos opositores de Flaubert para falar de seus temas “vulgares” e de suas “tendências imorais” (WATT, 2010).

A busca dos autores pelo realismo e pela precisão mimética chega aos extremos quando desta busca surge uma nova escola literária: o naturalismo. A busca pelo real agora passa a ter pretensões científicas. O romancista deve não

apenas ser um criador, mas também um cientista. Claramente influenciado pelo positivismo do francês Auguste Comte, é justamente na França que o naturalismo surge com mais força. Um dos seus maiores nomes é Émile Zola, que argumenta:

Com o romance naturalista, o romance de observação e de análise, as condições mudam imediatamente. O romancista inventa ainda mais; inventa um plano, um drama; apenas, é uma ponta de drama, a primeira história surgida, e que a vida cotidiana sempre fornece. Em seguida, na estruturação da obra, isso tem bem pouca importância. Os fatos só estão lá como desenvolvimentos lógicos das personagens. O grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real. (ZOLA, 1995, p. 24).

Com a entrada do século XX e seus muitos eventos transformadores, a visão que o homem tem de si mesmo começa a se modificar e a se tornar mais complexa; o antigo modelo romanesco é incapaz de comportar essa nova percepção de humanidade. Segundo Leyla Perrone-Moisés (1966), o Novo Romance disse não à superficialidade e à simplificação falseadora do homem. Negou-se a uma linearidade temporal que revelava uma cegueira diante das novas concepções de tempo psicológico. O velho estilo se tornava cada vez mais sobrecarregado e mentiroso. Os novos romancistas reconheceram que o real é constituído por várias camadas distintas. O homem não só é mais do que aparenta ser, mas também é tudo o que poderia ser, o que faz com que o novo romance faça do possível um campo de exploração. A clareza superficial e o divertimento fácil também são negados por eles, tal como é negado o romance como mera forma de entretenimento. Em seu lugar, o desejo de elevar o gênero a uma função mais alta de indagação do homem moderno.

Alfredo Margarido (1962), romancista e ensaísta português, afirma que o leitor não pode adotar diante das obras do Novo Romance os mesmos esquemas de leitura utilizados para o romance tradicional. O que importa no romance não é mais o seu condicionamento aos valores aceitos, mas sim a violência que o romance deve exercer sobre esses valores; os modelos essencialistas do romance burguês devem ser violentados pelas obras. Usando uma terminologia da estética da recepção, o romance deve quebrar o horizonte de expectativa do leitor.

Um dos primeiros pilares do romance tradicional derrubados pelos novos romancistas foi o modelo linear do discurso. A clássica narração que começava com o início da história e terminava com o seu fim, fazendo alguns movimentos de

adiantamento ou atraso do enredo, foi substituída por uma narração que, em muitas obras, nem sequer permite ao leitor pensar em uma história ao término da leitura. A narrativa pode ser agora apenas repetições de um mesmo fato, narrados por perspectivas diferentes. Pode ser uma narrativa contraditória de um narrador febril que se contradiz, ou ainda, uma narrativa que apenas olha-se ao espelho, refletindo sobre si mesma.

A personagem que tinha suas aventuras contadas do nascimento até a morte, como nos casos de *Moll Flanders* e *Brás Cubas*, por exemplo, perde a sua história com os novos modelos. A sua existência começa na primeira página do livro e termina na última. Ela só tem vida enquanto dura a leitura. Mas não só a história pessoal é perdida pela personagem, muitas vezes perde também o nome, a família, suas referências. O leitor acessa agora a história através de fragmentos de personalidade.

Outro aspecto apresentado por muitas obras do *Nouveau Roman* em oposição ao modelo tradicional é a importância dada ao caráter extremamente visual das descrições. O narrador apresenta o olhar de uma câmera, tentando apreender visualmente ao máximo possível os objetos, resultando dessa característica o rótulo de “escola do olhar”. Não é mera coincidência o fato de que alguns desses autores também tenham transitado pelo cinema.

As descrições buscam o máximo de objetividade, às vezes descrevendo exaustivamente cada objeto, sem hierarquia entre eles. Inclusive sem hierarquia entre homens e objetos. Os novos romancistas que tentaram praticar este tipo de narrativa buscaram romper com as descrições psicológicas, em que as coisas eram descritas conforme o estado de ânimo de quem as descrevia. Tanto os homens, como os objetos apenas estão no mundo, e as coisas têm suas características próprias independentemente do olhar que o sujeito lhes lança.

Em *O ciúme* (1986), de Robbe-Grillet, o narrador não apenas descreve minuciosamente o espaço e o que nele está presente, mas o faz, por diversas vezes, com sutis variações entre cada descrição. A posição do sol na sala, a disposição dos pratos na mesa, o desenho formado por uma centopeia esmagada na parede, tudo é descrito com uma pretensa objetividade que acaba por revelar a obsessão de quem narra. Só se conhece o narrador de *O ciúme* pelo olhar. Ele é uma personagem da história, mas em momento algum usa a primeira pessoa. São pequenos detalhes, como um diálogo a que só se acessa parcialmente, ou o prato

que sobra na mesa, que permite concluir que o narrador está presente nas cenas. Não sabe-se nada sobre ele, pois há um apagamento quase total; só é possível acesso ao que ele enxerga e ouve. Os movimentos das persianas⁴ permitem entender que muitos dos fatos são observados de forma secreta.

A narrativa divide-se em nove seções, cada uma narrando os fatos e descrevendo os objetos de uma forma diferente das outras, buscando explorar as diversas possibilidades narrativas.

A conversa voltou à história do caminhão quebrado: Franck não comprará mais, no futuro, material militar usado. As últimas aquisições causaram-lhe aborrecimentos demais; quando tiver de substituir um de seus veículos será por um novo. Mas ele está errado em querer confiar caminhões modernos aos motoristas negros, que os destruirão com a mesma rapidez, ou ainda mais depressa (ROBBE-GRILLET, 1986, p. 16).

O fato é descrito novamente algumas páginas depois, com uma leve variação.

Sua intenção é agora adquirir um veículo novo. Ele vai pessoalmente ao porto na primeira oportunidade conversar com os concessionários das principais marcas, para reconhecer exatamente, os preços, as vantagens diversas, os prazos de entrega, etc. Se ele tivesse um pouco mais de experiência, saberia que não se entregam máquinas modernas a motoristas negros, que as destroem com a mesma rapidez, ou mais ainda (ROBBE-GRILLET, 1986, p.36).

O que pretendia ser uma narração objetiva vai deixando entrever o ciúme do narrador em pequenos detalhes, como a irritação que vai demonstrando ao narrar as ações de Franck. Mesmo que o olhar tente a objetividade da câmera, é preciso lembrar que mesmo esta é manipulada de modo que os seus movimentos sejam uma sucessão de escolhas. Ao focalizar determinado objeto, a câmera deixa outros tantos fora do alcance de sua lente. Assim, o olhar do narrador parece dedicar maior atenção para cenas que sugerem um suposto envolvimento entre A... e Franck. “As quatro mãos estão alinhadas, imóveis. O espaço entre a mão esquerda de A... e a mão direita de Franck é de dez centímetros, aproximadamente” (ROBBE-GRILLET, 1986, p. 18-19). Tal precisão, que se revela na descrição da distância em centímetros, acaba por transformar-se em obsessão.

Esta exploração de possibilidades é uma constante em muitas obras do Novo Romance, de modo que as narrativas passam a apresentar um aspecto autorreflexivo. Mais do que refletir sobre temas relativos ao ser humano, a literatura

⁴ O título original do romance é *La Jalousie*. Em francês *jalousie* significa tanto gelosia/persiana, quanto ciúme. Na impossibilidade de manter a ambiguidade, optou-se por traduzir o título como *O ciúme* na edição brasileira.

praticada pelos novos romancistas passa a refletir também sobre a própria natureza da escrita. Perrone-Moisés (1966, p. 29). assinala que a mais importante característica do Novo Romance é o fato de tratar-se do “romance do romance”, isto é, uma narrativa que é ao mesmo tempo romance e meditação acerca do romance, de suas possibilidades como forma literária

Esse aspecto autorreflexivo se manifestara de diversas formas: seja na exploração das possibilidades narrativas para uma mesma história, como em *O ciúme* (1986), seja na aventura da escrita de um romance, como em *Inventário do tempo* (1958), de Michel Butor, ou ainda, com a presença constante da *mise en abyme*, como no já citado romance de Butor e em muitas obras do próprio Robbe-Grillet.

Além das questões de teoria literária suscitadas pelo estruturalismo francês e as interpretações dadas pelos seus teóricos ao *Curso de linguística geral* de Saussure, também é possível associar esta literatura que problematiza a sua própria natureza ao que Antoine Compagnon chamou de crise da mimesis. Segundo Compagnon (2014), os romancistas clássicos pensaram a linguagem apenas como meio para representar uma realidade anterior, pré-existente. O realismo pode ser considerado, também, a tentativa de atingir a máxima transparência da representação, logo, o Novo Romance não está desassociado do surgimento de novas concepções de mimesis. O teórico assinala um deslocamento na noção de mimesis ocorrida entre o período clássico e o século XX, lembrando que, enquanto para Platão a mimesis era subversiva, para Roland Barthes, ela era repressiva, não mais uma convenção ultrapassada. É sobre a destruição desta “convenção ultrapassada” que se trata ao falar de *Nouveau Roman*.

1.2 PROSA BRASILEIRA DO FINAL DO SÉCULO XX

A abertura do regime militar, além das mudanças sociais que acontecem no decorrer da década de 80 – com destaque para a aceleração da globalização e o avanço das tecnologias –, aliados a um maior desenvolvimento do mercado editorial, faz surgir novos projetos estéticos, pluralizando o cenário literário brasileiro nas últimas décadas do século XX. A literatura brasileira do final da década de 70 e principalmente das décadas de 80 e 90 apresenta a consolidação de novas vertentes convivendo com modelos já consagrados no cenário nacional.

O período vê chegar ao ápice o movimento de transformação do livro em mercadoria. Se antes escrever ficção era uma atividade secundária, praticada por profissionais liberais e funcionários públicos, o novo sistema permite o advento do escritor profissional. O nome de Jorge Amado, símbolo de autor bem-sucedido na época, ainda divide espaço com outros numa sintomática invenção do período: as listas de mais vendidos. O editor já não é apenas parte do processo, mas também quem dita os rumos da literatura. Cada vez mais, autor e editor sabem que o sucesso de um escritor não depende unicamente da crítica especializada, mas do número de exemplares vendidos.

O conflito de interesses entre editor e autor é tematizado por Sérgio Sant'Anna (1989) no conto *O duelo*. O autor, personagem do conto, tem a intenção de publicar um livro de cunho autobiográfico, mas é barrado pelo editor por este achar que a obra não despertará o gosto do público. Como prêmio de consolação, o editor oferece ao autor uma oportunidade de trabalhar como tradutor, algo considerado humilhante pela personagem que tem pretensões literárias. O mercado também volta a ser objeto de crítica de Sant'Anna no romance *Simulacros* (1992). As referências a Jorge Amado se repetem na história, na maioria das vezes de modo irônico, associando o autor à categoria de *best-seller* para pessoas pouco exigentes intelectualmente. “Vedetinha é dessas pessoas que leem um livro brasileiro por ano: o livro do Jorge Amado” (SANT'ANNA, 1992, p. 14). O comentário é feito pela personagem Jovem promissor, após ele e Vedetinha entrarem em uma livraria. Vedetinha é caracterizada a maior parte do tempo com o estereótipo da mulher bonita e supérflua. Suas perguntas e comentários são sempre superficiais e tolos. Em outro momento, a crítica ao autor baiano parte da personagem Dr. PhD., ao divagar sobre os gostos literários.

Mas se você, por outro lado, escolhe, por exemplo, um livro da última fase do Jorge Amado. A fase mais folclórica do que política. Então talvez você esteja em busca do mero entretenimento, como Vedetinha (SANT'ANNA, 1992, p. 40).

A literatura encarada como produto intensifica as discussões entre valor comercial e valor artístico. Se o autor se torna um produtor de mercadorias, ele não pode deixar de pensar nos consumidores. As editoras priorizam publicações com potencial de retorno financeiro. Deste modo, as obras devem seguir os moldes do

mercado, caso contrário, dificilmente conseguirão abandonar a gaveta do escritor. No entanto, o jogo dialético entre vontade comercial do editor e vontade artística do autor não permite à literatura se transformar sempre em mera mercadoria produzida em série.

Além dos textos de Sérgio Sant’Anna citados, uma leva de obras produzidas a partir do final do século tematizou a produção literária nacional. Muitas vezes, entretanto, elas foram além disso, tematizando também questões como autoria, crítica e a natureza literária. O teórico americano Robert Stam (1981) denominou estas obras de “antiilusionistas”. Obras que mostram ao leitor que a narrativa é o próprio referente.

Outros autores optaram por chamar este caráter da literatura de metaficção. Segundo Gustavo Bernardo, a metaficção é “um fenômeno autorreferente em que a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma (2010, p. 9). Ou seja, a literatura faz de si um tema, aquele paradigma realista de arte em que o autor faz o possível para convencer o leitor de que este está diante da verdade é rompido por estas obras.

Sérgio Santa’Anna, Rubem Fonseca, Osman Lins e Silviano Santiago são apenas alguns dos autores que usaram a literatura como forma de discutir a própria literatura. Uma obra do período que se valerá de aspectos antiilusionistas é o romance *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago, classificado por Flora Sussekind (2004) como romance-ensaio. Publicado em 1981, *Em Liberdade* é uma tentativa de Santiago de imaginar, não sem pesquisa histórica, o que teria feito Graciliano Ramos após sair da prisão em 1936. A obra não deixa de ser uma resposta ao grande número de relatos de torturas e prisões que tomou conta da literatura no período pós-64.

Flora Sússekind, no ensaio *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários & retratos* (2004) aponta para o domínio do que ela chama de literatura-verdade, durante o período militar. Essa literatura era composta por relatos biográficos e testemunhos, além de obras que se propõem ficção, mas contendo um forte caráter de denúncia, a maioria delas ligadas à questão da tortura. As marcas de relatos, experiências carcerárias e interrogatórios da polícia, segundo a autora, cumpriram uma espécie de “função compensatória” para uma grande parcela de um público que tentava expurgar sua culpa pelo apoio dado ao golpe de estado. Sússekind aponta nessas obras a presença do que ela chama de neonaturalismo, devido à descrição

de cenas brutais e à tentativa de entender a própria história através da literatura. Enquanto o naturalismo do século XIX aproximava-se das ciências naturais, esse novo naturalismo aproxima-se das ciências da comunicação. Através de uma linguagem simples e direta, busca-se alcançar a precisão mimética do realismo. “Para exercer tais funções a literatura opta por negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade. O naturalismo torna-se todo poderoso (SÜSSEKIND, 2004, p.99).

Silviano Santiago (2002), no ensaio escrito em 1984 intitulado *A prosa atual*, também aponta para a predominância da literatura do ‘eu’. Parte desta produção dizia respeito às publicações dos relatos das vítimas do regime militar, grande parte dela escrita por exilados que retornavam ao Brasil. Tais obras dividiram espaço com outro tipo de memórias, as escritas pelos modernistas, agora já senhores de idade. No entanto, segundo Santiago, enquanto os relatos dos que sofreram com a opressão do regime tinham um caráter mais autobiográfico, preocupados em denunciar aquilo que a história oficial escondia, o relato dos modernistas assumiu um tom mais memorialista, sem a obsessão pela correspondência entre verdade e relato.

Logo, a literatura antiilusionista dialoga diretamente com este momento histórico. Algumas das obras que optaram por este modelo autorreferente se constituíram como resposta à literatura-verdade.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1986), Osman Lins dedica as duzentas páginas de seu último livro à produção de uma crítica a um romance, escrito por uma amiga já falecida. Porém, há algumas particularidades que afastam o texto do narrador de uma mera emulação de um ensaio crítico. Em primeiro lugar, pelo fato de o suposto livro nunca ter sido publicado. Tudo que há dele são algumas cópias mimeografadas distribuídas a alguns poucos amigos da autora. Outro aspecto que diferencia *A rainha dos cárceres da Grécia* (1986) de um livro de crítica tradicional é o fato de o narrador ter optado por escrever na forma de diário. Logo, o que pretendia ser um ensaio crítico passa também a abarcar relatos e reflexões do narrador sobre sua própria vida, a realidade social brasileira, o que vai acabar gerando uma metacrítica. O elemento dessa metacrítica é a paixão que o narrador nutria pela autora do romance. Seria sua crítica possível, na medida em que há tanta proximidade entre o crítico e seu objeto?

O romance de Lins se constitui de uma mescla de discursos. O discurso confessional, o discurso crítico-literário, chegando a citar Todorov e Barthes, o

discurso literário, citando obras clássicas como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, além do uso abusivo de manchetes e notícias de jornal, formando um jogo de simulacros. Sendo assim, como em toda grande obra, se torna problemático afirmar qual o tema central de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1986). É um romance sobre um romance, mas também sobre injustiça social, solidão e amor.

Nessa vertente se enquadra o terceiro romance de Chico Buarque, *Budapeste* (2003). O protagonista da narrativa é um *ghost-writer* que vive entre duas cidades, duas línguas, duas mulheres e, conseqüentemente, duas identidades. Questões que ainda hoje geram muito debate no campo da teoria literária, principalmente no que diz respeito à autoria, são tratadas no livro. Mas Chico Buarque vai além, retrata o mundo dos escritores e seus egos, o mercado editorial e os seus esquemas publicitários. O protagonista escreve uma autobiografia para um alemão radicado no Brasil, *O Ginógrafo*. A publicação faz sucesso e o alemão passa a frequentar eventos, dar autógrafos. Ironicamente, autografa até o exemplar do protagonista, o verdadeiro escritor do livro. Após um período em Budapeste, José Costa, narrador e protagonista do romance, retorna ao Brasil e procura pela autobiografia que assinou, em uma livraria. Mas para o mercado não existe memória literária. O espaço de destaque, antes ocupado por *O ginógrafo*, agora expõe outro livro.

Mas quando cheguei à livraria, o livro era azul-marinho e se chamava *O Naufrágio*. Entrei, espiei variados volumes expostos nas mesas, só por curiosidade rondei as estantes, dei com o livreiro: *O Ginógrafo*. me faça o favor. Como disse? *O Ginógrafo*. O senhor deve estar equivocado, aqui temos *O Naufrágio*, que já vendeu mais de cem mil exemplares. Insisti: *O Ginógrafo*. Perguntou se era algum livro técnico, nunca ouvira mencionar semelhante nome. Mentira dele, eu me lembrava da sua figura, ele ganhara uma fortuna às custas do meu romance. Aceceu em consultar um computador, indagou se a palavra se escrevia com gê, falou: guia de Gênova... manual de ginástica..., as girafas...- ginógrafo não consta. O senhor por acaso tem o nome do autor? Kaspar Krabbe? Cá, erre, a, bê, bê, é? Krabbe... Krabbe... Kaspar Kaspar Krabbe também não consta. A editora, por acaso? (BUARQUE, 2003, p.160)

Pode-se perceber nesta passagem a ironia do romance ao tratar sobre o mercado editorial e seus *best-sellers*. A livraria, em *Budapeste* (2003), nas passagens do romance em que aparece, é menos espaço da literatura como arte do que da literatura como produto. Em nenhum dos momentos em que o protagonista dialoga com o livreiro este último fala em mérito artístico, qualidade ou conteúdo das obras. Tudo se reduz à quantidade de exemplares vendidos.

Budapeste (2003), publicado em 2003, já no século XXI, mostra uma nova fase do mercado de livros. Já não basta ao autor escrever suas obras e agradar à crítica. Agora é necessário que o autor tenha uma imagem pública, frequente eventos, leia seus textos para as plateias. O escritor se transformou em uma marca, logo, quanto mais exposição, melhor. Tania Pellegrini (1999, p. 173) assinala que:

Nunca a imagem do escritor foi tão importante: vinculada pela imprensa e em menor escala pela mídia, chega a substituir a importância da própria obra. Proliferam as entrevistas literárias que versam sobre política nacional, pratos preferidos, manias secretas, concepções artísticas e opiniões sobre o próprio trabalho, sempre ilustradas com fotografias. Vai muito longe o tempo em que a discreta colaboração nos jornais rendia alguns poucos e assíduos admiradores... É a literatura em tempo de espetáculo.

E em tempos de espetáculo, a forma literária não poderia passar incólume. As trocas semióticas, sempre presentes na história da literatura, se intensificam. A prosa dialoga com cinema, televisão, fotografia, jornal, panfleto e cartazes. Therezinha Barbieri no seu livro de ensaios *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90* (2003) chama a atenção para o hibridismo presente na literatura do período e vê no termo *simulacro* uma síntese para a produção da época.

Afirmando que a palavra da ficção contemporânea é uma palavra impura, acredito estar na direção para onde sopram os ventos. Isto, porém, não é suficiente. Devo precisar mais o hibridismo que percebo. *Simulacro* é o termo que agora me convém, porque, além de acenar para uma saliência muito visível no cenário da cultura de nosso tempo, promete cercar com mais precisão aspectos recorrentes na ficção dos anos 80 e 90 (BARBIERI, 2003, p. 21).

Em menor ou maior grau, os romances passam a utilizar técnicas de outras mídias na luta para não perder espaço para as novas formas de entretenimento. Em *Hotel Atlântico* (1989), João Gilberto Noll emula uma câmera cinematográfica em um romance formado pela montagem e justaposição de imagens. Já em *Nove Noites* (2008), Bernardo Carvalho insere fotografias das personagens em meio ao texto, recurso semelhante ao usado por Osman Lins em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1986), com a diferença de que Lins se vale de notícias de jornais e revistas se mesclando à sua escrita romanesca.

É significativo, portanto, que em 1977 Sérgio Sant'Ana lance o já citado romance *Simulacros* (1992), captando de forma sagaz o que se tornaria comum na prosa brasileira a partir de então. Na obra, as personagens são duplamente representações. Primeiro como personagens da obra de Sant'Ana, segundo,

representando papéis conforme as ordens da personagem Dr. PhD., Jovem Promissor, Vedetinha, Prima Dona e Velho Canastrão são os nomes dos simulacros, ou seja, o próprio nome já evidencia o papel representado. No entanto, obrigados pelo contrato que assinaram, passam a representar outros papéis como o padre, a namorada do padre, personagens da história da Chapeuzinho Vermelho, entre outros. As personagens do romance ora agem como personagens do cinema, ora como de uma peça teatral, de uma fábula infantil, ou, ironicamente, personagens de literatura. Na história de Sant'Anna, o leitor sabe que a verdade é uma categoria inatingível.

Jean Baudrillard (1991), para definir o papel do simulacro na cultura contemporânea, usa o exemplo borgeano dos cartógrafos que, ao desenhar o mapa do Império tão detalhado, fazem com que a representação tenha a mesma extensão do território representado. Como resultado, a representação toma o lugar do real. Nesse ponto reside a diferença entre o simulacro e o falso, visto que o simulacro suprime o lugar do seu referente, tornando-se o que o teórico francês denomina hiper-real. O hiper-real não disputa lugar com a realidade, ele simplesmente a elimina, fazendo com que esta deixe de existir. É o caso do romance de Santa'Anna, em que as personagens já não têm um modelo de realidade a seguir. O leitor acredita que eles representam por serem obrigados pelo contrato. No entanto, após o assassinato daquele que dá as ordens, o Dr. PhD., eles, para espanto do leitor, continuam representando. Não retomam suas identidades originais. Apenas optam por trocar seus nomes e mudar seus papéis.

As câmeras cada vez evoluindo mais tecnologicamente, captando uma imagem mais nítida, cristalina, prometendo o realismo que até então nenhum escritor atingiu, mostram muito bem o fascínio que a ideia de avanço tecnológico exerceu na época. Um exemplo deste fascínio é a proliferação dos filmes futuristas no período, estes tentando imaginar até onde o homem poderia chegar com suas invenções.

Embora robôs domésticos, carros voadores, viagens intergalácticas já fizessem parte do imaginário brasileiro, o avanço tecnológico ainda não se comparava com o dos ditos países de primeiro mundo. O aparelho que mais se popularizava na época era a televisão e, se antes a televisão era um bem de consumo, só adquirido por algumas poucas famílias privilegiadas, o período em questão viu uma proliferação desses aparelhos nos lares brasileiros. Tania Pellegrini

assinala o nascimento de uma nova sensibilidade, em que as imagens já não mais apenas representam o real, mas o criam, visando uma espetacularização da vida (1999).

As representações imagéticas agora não estão restritas à sala escura do cinema, com uma periodicidade variável entre os indivíduos; agora as imagens bombardeiam diariamente os lares e as atrações que pertenciam a outras mídias agora migram para a televisão: o jornal impresso passa a dividir espaço com o telejornal, o folhetim e a fotonovela dividem espaço com a telenovela, os programas de auditório agora tem um apresentador que não é apenas uma voz e um público que não se reduz às suas salvas de palmas. Os anos 80 trazem também o videocassete. Acaba-se a necessidade de sair de casa para assistir a um filme e a própria experiência cinematográfica em si é modificada: a imagem pode ser vista no claro ou no escuro, pode ser avançada e retrocedida conforme a vontade do espectador.

Chico Buarque compôs em 1979 a música *Bye bye Brasil* para o filme homônimo de Cacá Diegues. O filme conta a história de uma trupe mambembe que roda os interiores do Brasil levando entretenimento para as camadas que ainda não tinham acesso à televisão. O grupo passa a perder espaço conforme o aparelho começa a se popularizar. Na história, é tematizada a modernização do Brasil e do sertão brasileiro com a proliferação das antenas “espinhas de peixe” de televisão e a construção da rodovia transamazônica. O sujeito da enunciação da canção de Chico é um homem que fala ao orelhão com a namorada contando os progressos que tem visto pelo mundo. A letra apresenta uma linguagem repleta de imagens ligadas à globalização que vão se sobrepondo como um filme rodando. “No Tocantins/ O chefe dos parintintins/ Vidrou na minha calça Lee/ Eu vi uns patins pra você/ Eu vi um Brasil na tevê.”

Tânia Pellegrini (1999) lembra que, nos romances de vanguarda do século XX, elementos como rompimento da cronologia, fusão dos tempos narrativos e planos da consciência alteram as estruturas narrativas e a organização da própria frase e de seus nexos lógicos. A câmera representou a retirada do homem do centro focal. Antes dela, a perspectiva se organizava a partir do olho humano, depois dela, esse centro deixou de existir.

Porém, a força da câmera na contemporaneidade é mais presente e marcante, impregnando a literatura como nunca.

As máquinas de hoje são de outro tipo, porém não produzem e nem reproduzem apenas – como fizeram a fotografia e o cinematógrafo - reproduzem *ad infinitum*. O fascínio que exercem é diverso do de suas antecessoras; resulta de que elas parecem oferecer uma imensa rede de poder e controle sobre o mundo, que elimina qualquer incerteza, hesitação ou desconforto. [...] Se impregnam a forma literária, o fazem como nunca foi feito antes. (PELLEGRINI, 1999, p. 218)

No romance *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll, o protagonista conta, no melhor estilo *road movie*, o que encontra pelo seu percurso que começa no Rio de Janeiro, passa por Florianópolis, por pequenas cidades no norte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, e, por fim, pela cidade litorânea de Pinhal, onde localiza-se o Hotel Atlântico. A narrativa se constitui de imagens que vão se sobrepondo como os planos de um filme. A linguagem é direta e rápida, com períodos curtos, como um roteiro de cinema.

Poucas vezes o narrador expõe suas impressões pessoais sobre as pessoas com quem convive. As informações são na maioria das vezes imagéticas. A recepcionista do primeiro hotel em que se hospeda “tinha uma franja espessa, os cabelos vinham até logo abaixo das orelhas” (NOLL, 1989, p. 6), a arqueóloga com quem viaja de ônibus era “uma ruiva muito bonita.” Ele nota “As sardas costumeiras de uma ruiva debaixo dos olhos” (NOLL, 1989, p. 17-18), o médico que o socorre era “um homem gordo e careca” (NOLL, 1989, p. 65). As relações que estabelece com as pessoas também só podem ser interpretadas pelos leitores através das imagens fornecidas pelo narrador. Deste modo, a cumplicidade que estabelece com sua companheira de viagem não é entregue ao leitor de forma direta pelo narrador, mas está contida na descrição do ato de os dois pegarem no sono de mãos dadas. Assim como o uso com fins eleitoreiros que o médico faz do protagonista após salvá-lo da morte, pois é com a descrição da cena em que ele é levado à sacada durante a passeata política, que começamos a inferir que as intenções do médico com o protagonista não são tão altruístas como podiam parecer.

Hotel Atlântico apresenta um tipo de personagem que passará a povoar a literatura brasileira a partir dos anos 80: o sujeito advindo das camadas médias ou altas da sociedade, vivendo numa situação de marginalidade e vagando sem sentido pelos mais diversos ambientes. Esse indivíduo se distingue do sertanejo que cresceu em meio à miséria e à seca e que tem como maior objetivo conseguir alimentar-se, ou dos marginalizados habitantes dos cortiços, excluídos pelos

projetos higienistas e convivendo com a desigualdade social e exploração pelo capital.

A personagem apresentada por Noll é um indivíduo que, em termos de história, não tem um passado que interesse. Sua saga começa na primeira página e termina na última. Assim como em *Hotel Atlântico* (1989), não importa seu nome, sua aparência ou de onde veio. O leitor apenas sabe que é alguém que não aspira aos mesmos valores da sociedade em que vive, que não se enquadra dentro das regras do sistema. Em crise existencial, já não acreditando nos discursos de instituições como família, igreja ou estado, é obrigado a viver com a falta de sentido nas relações que estabelece (quando consegue estabelecer alguma), nas escolhas que faz e nos caminhos que segue.

Muito semelhante ao protagonista de *Hotel Atlântico* (1989) é o protagonista de *Estorvo* (1991), primeiro romance de Chico Buarque. A atmosfera onírica, a falta de sentido nas ações do protagonista, tal como sua inércia diante de um mundo que parece o carregar como a correnteza faz com um entulho, tornam *Estorvo* (1991) um romance em que o leitor dificilmente tem alguma certeza sobre os fatos.

Do protagonista sabe-se muito pouco: tem uma irmã, uma mãe e uma ex-mulher. É possível que venha de uma família abastada, mas diferente da irmã, moradora de uma luxuosa casa na forma de uma pirâmide de vidro, ele vive em situação de pobreza, sobrevivendo com o dinheiro das doações dela. Vaga por um mundo onde ele não passa de um estorvo, causando incômodos e atrapalhando as pessoas com que estabelece algum tipo de contato. Narrado em primeira pessoa, o desajuste e a incompreensão do protagonista diante do mundo oferece ao leitor uma visão fragmentada do mundo habitado pelo narrador.

Assim como o protagonista de *Hotel Atlântico* (1989), o protagonista de *Estorvo* (1991) também transita pelos mais diversos ambientes. As grandes metrópoles e o meio rural, a delinquência dos criminosos e as convenções da alta sociedade. Tanto um quanto o outro não conseguem se enquadrar em nenhum desses meios. A morte é outra constante nas duas obras: os dois encontram corpos sendo retirados após sofrerem assassinatos, para uma personagem do Brasil contemporâneo, como na música dos Titãs, “a morte não causa mais espanto”. A morte não apenas deixa de causar espanto, mas passa a andar lado a lado com esses sujeitos. Enquanto o protagonista de João Gilberto Noll descobre que a mulher sentada ao seu lado no ônibus se suicidou durante a madrugada, a

personagem de Chico Buarque esteve durante toda uma viagem de ônibus ao lado de um cadáver.

Numa curva intensa para a direita, sinto o ombro do meu vizinho de banco pressionando o meu, e rio por dentro. 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" (BUARQUE, 1991, p. 65)

Mas Chico Buarque se vale da ironia e de certo humor negro para dizer que um encontro com a inocência e a harmonia da infância só pode significar uma incompreensão

Não estou mais a fim daquilo, começo a achar chato. Mais uns duzentos metros, e lá vem ele outra vez. Vou reclamar, vou cutucar seu braço, mas quando olho as mãos do indivíduo, as mãos do indivíduo são de cera. Juro que parecem de cera aquelas mãos, eu nunca havia visto mãos daquela cor, a não ser as mãos cruzadas do meu pai no caixão. Olho para o rosto dele, e é feito da mesma cera, da mesma ausência de cor cinza-oliva, e tem uma expressão que é de quem não vai mais para lugar nenhum (BUARQUE, 1991, p. 66)

Ao cadáver que viaja sozinho no ônibus, quase como em uma cena de algum filme do gênero terror, soma-se a morte por assassinato do professor de ginástica, a dos gêmeos mortos pela polícia e, por fim, possivelmente, a do protagonista, que em um final deixado em aberto pelo autor, acaba a narrativa agonizando após receber uma facada de outro homem que julgara conhecer e que ele tenta abraçar. No mundo ficcional de *Estorvo* (1991), uma tentativa de um gesto de afeto não é mais compreendida pelos indivíduos; retribui-se o abraço com um golpe de faca. Ou ainda, é permitido ler que, nesse mesmo mundo sem sentido, após perambular sem rumo, não resta mais nada ao protagonista senão ir de abraço em direção à morte. Menos desalentador é o final de *Hotel Atlântico* (1989), em que o indivíduo consegue, ao menos na hora derradeira, fechar os olhos, de mãos dadas a uma outra pessoa.

Segundo Karl Eric Schollhammer (2009), é uma característica da prosa do período a perda de determinação e de rumo das personagens. Essa característica que ganha força na década de 80 terá continuidade na década posterior. Estas narrativas apresentam um indivíduo fantoche, que flerta constantemente com o inumano, e que participa de jogos complexos em que o destino opera além do seu

controle. As personagens não têm subjetividade, são levadas pela fatalidade, coincidência e um profundo questionamento existencial. Como exemplos, Schollhammer cita as obras dos próprios João Gilberto Noll, Chico Buarque, além dos romances de Antônio Torres.

Não foi o objetivo dessa seção dar conta de toda a produção da prosa brasileira do final século XX, nem se pretende aqui afirmar que a produção do período rompeu com toda a história literária brasileira. Além das discutidas no texto, novas e importantes vertentes surgem, como a metaficção historiográfica, ou a literatura carcerária, por exemplo. Alguns modelos já canonizados continuam a fazer sucesso, como as obras formadoras da identidade nacional, e pode-se pensar aqui em Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro. Porém, procurou-se discutir os modelos que dialogam mais diretamente com o *corpus* proposto pelo presente estudo.

2 REPRESENTAÇÕES DO INDIVÍDUO

2.1 O INDIVÍDUO EM ROBBE-GRILLET

Se em autores clássicos como Balzac, Flaubert, Dostoievski, entre outros, existe um esforço evidente em tornar as suas personagens críveis, apresentando o máximo possível de suas características, como aspecto físico, psicologia, biografia e parentesco, o sujeito no Novo Romance é esvaziado desses atributos. O homem do século XIX, crente na evolução da história e nas promessas da ciência, modifica-se após o advento das ideias de Freud, os horrores das duas grandes guerras, o Holocausto e os desastres da bomba nuclear. As ideias de progresso são abaladas, assim como as certezas em relação ao mundo. Torna-se ingênuo por parte do romancista tentar apreender a totalidade deste mundo e, principalmente, desse novo homem.

Alfredo Margarido (1962) aponta no Novo Romance um modelo que diminui a importância do herói romanesco, rompendo com a ingênua “pretensão metafísica” do romance burguês de representar o homem como capaz de decidir o destino do mundo. O homem do Novo Romance é o da *práxis* social, está inserido no processo histórico e dele não pode ficar de fora. Margarido retoma Sartre e a ideia do filósofo francês de que a época vivenciada só permitiria ao romancista escrever romances de “situação”, sem narradores internos e testemunhas que tudo sabem. Segundo Sartre, a técnica romanesca precisa passar da mecânica newtoniana para a relatividade generalizada.

Embora abarque distintas formas de escrita, um ponto comum entre os novos romancistas é o de que o homem não pode ser apresentado na sua totalidade. Não é mais possível uma narrativa com a pretensão de dar conta de todos os aspectos da personagem, assim como relatar inteiramente a sua biografia. Enquanto a maior parte dos romances clássicos se ocupou de buscar a totalidade das personagens, procurando caracterizar tanto aspectos físicos, quanto psicológicos, no *Nouveau Roman*, a personagem é apresentada de forma fragmentada. Sua vida tem início com a primeira página da narrativa e termina na última; é uma personagem sem passado. Enquanto Daniel Defoe, no século XVIII, narrou as vidas de Robinson Crusóe e Moll Flanders do início ao fim, Michel Butor apresentou os acontecimentos de um ano na vida do jovem Jacques Revel em *Inventário do Tempo* (1988), sem

que o leitor tomasse conhecimento de qualquer fato anterior à chegada do protagonista na interiorana cidade de Bleston, na Inglaterra. Os romances de Alain Robbe-Grillet não apenas apresentam fábulas com durações temporais pequenas, mas mesmo os acontecimentos são fragmentados, não possuem uma totalidade. Em *A espreita* (1966), um caixeiro viajante passa um dia em um pequeno vilarejo vendendo relógios. Um crime acontece. Uma menina é brutalmente estuprada e assassinada. O narrador relata a tentativa do vendedor em reconstituir os acontecimentos daquele dia, de modo que sua versão o inocente do crime. O relato das ações do protagonista Matias já apresenta a pretensa objetividade que se tornará a marca dos romances de Robbe-Grillet. No entanto, os acontecimentos não se desenvolvem como numa história tradicional, alguns se repetem, outros estão ausentes, como o principal deles, o verdadeiro contato de Matias com a vítima. O leitor possui todas as pistas para acusar o protagonista de criminoso, entretanto, a fragmentação do texto faz com que faltem peças ao *puzzle*.

As primeiras décadas do século XX veem o nascer de novos projetos romanescos: Proust, por exemplo, revoluciona as noções de cronologia através das memórias do narrador e sua busca do tempo perdido; o autor francês mostra a independência do tempo psicológico e o filtro pelo qual a memória submete os acontecimentos. James Joyce prova que as aventuras do inconsciente são infinitas. Se *As aventuras de Moll Flanders* tem a pretensão de dar conta da vida da protagonista, do seu nascimento à sua morte, *Ulysses*, em mais de 1200 páginas, busca representar meras dezoito horas na vida do casal Leopold e Molly Bloom. Franz Kafka e Samuel Beckett propõem uma literatura do absurdo, subvertendo a logicidade da vida como foi apresentada no romance tradicional. Kafka e Beckett também são responsáveis por importantes modificações nas identidades das personagens, representando o indivíduo por uma simples letra como é o caso em Kafka, ou atribuindo mais de uma identidade ao mesmo sujeito. Todavia, o que está em jogo não são apenas as possibilidades de representação, mas a emergência de um novo homem, um indivíduo que deixa de ser senhor de si e do espaço pelo qual circula e que, desorientado, passa ser apenas mais um na “era do número de matrícula” (ROBBE-GRILLET, 1969, p.22).

Anatol Rosenfeld (1996) assinala que a fragmentação da personagem no romance moderno representa uma radicalização do romance psicológico e realista

que se produziu no século XIX. No entanto, este excesso gerou consequências que invertem a forma tradicional.

A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente do microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma se desfez a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Devido a focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu caráter que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência casual, através de um tempo de cronologia coerente (ROSENFELD, 1996, p. 85).

A literatura de Robbe-Grillet tem a intenção de não fazer menos que subverter. Talvez o caráter de manifesto que os textos teóricos do autor adquiriram, menos por sua vontade do que pela necessidade da crítica de criar rótulos, tenha feito com que outros autores, com projetos semelhantes ao seu no que diz respeito ao ataque às bases do romance burguês, tenham procurado se manter afastados do movimento. Alain Robbe-Grillet sabe que não foi o primeiro com a pretensão de quebrar os galhos sob os quais estão assentados os valores tradicionais do romance burguês:

Bastaria a todos aqueles que se agarram a esse galho levantar os olhos uma única vez para o cume da árvore para constatar que novos galhos, verdes, vigorosos, bem vivos, estão crescendo já faz tempo. *Ulisses* e *O Castelo* já passaram dos trinta anos. *Le Bruit et la Fureur* apareceu em francês há mais de vinte anos. Seguiram-se muitos outros. Para não os ver, nossos bons críticos, a cada vez pronunciaram algumas de suas palavras mágicas: “vanguarda”, “laboratório”, “anti-romance”... isto é “fechamos os olhos e voltamos aos valores sadios da tradição francesa” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 21).

A passagem mostra a plena consciência do autor sobre a modificação pela qual vinha passando o romance na primeira metade do século XX. O que parece incomodá-lo é a crítica francesa fechar os olhos para essas novas pesquisas, insistindo em considerar apenas os modelos clássicos como válidos.

No entanto, mesmo sem ser um pioneiro, Alain Robbe-Grillet leva aos extremos algumas subversões já realizadas por alguns antecessores seus. Segundo ele, “o romance de personagens pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 22). O alvo das críticas do autor é claramente o romance burguês. O mundo deixa de se identificar com o destino de alguns homens e suas quedas e ascensões.

Um nome e sobrenome foi importante na época de Balzac, na qual a identidade representava a segurança do sujeito, mas no mundo do novo homem, a segurança do indivíduo em si e nas instituições foi perdida. “O culto exclusivo do “humano” cedeu lugar a uma tomada de consciência mais ampla, menos antropocentrista” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 23). Logo, o romance tem diminuído a importância do elemento que até então havia sido considerado a base da obra: o herói.

Dando continuidade à despersonalização do sujeito, iniciada por Kafka e Beckett, Robbe-Grillet reduz a personagem ao pronome pessoal “eu”, chegando ao extremo de eliminar este dêitico, no caso de *O ciúme*, em que o leitor só percebe que o narrador participa da história através de alguns traços presentes nas suas descrições. Em alguns casos, como *Projet pour une révolution à New York* (Projeto para uma revolução em Nova York), a referência se multiplica. A personagem em um momento é “o homem”, para depois transformar-se em “eu”, e logo em seguida em “ele”. O processo de multiplicação da referência acaba por resultar em seu oposto, a negação de qualquer referência. A impossibilidade de conhecimento desse novo homem torna incoerente a presença de um narrador onisciente, que pode narrar sob diferentes pontos de vista e descrever os estados interiores das personagens.

A tentativa de apreensão de uma nova realidade resultou muitas vezes em obras que exploram as mais diversas possibilidades narrativas. Se, na já citada *O Ciúme* (1986), o protagonista tenta reconstituir os fatos narrando-os mais de uma vez, reconstruindo as versões com sutis variações entre elas, no primeiro romance de Robbe-Grillet, *Entre dois tiros*, um detetive chega a uma cidade para desvendar um crime cometido por um grupo em uma conspiração. O que aparentemente é um romance policial tradicional revela-se mais complexo na medida em que o investigador designado para o caso não encontra o corpo da vítima, nem possui qualquer evidência sobre a existência do suposto grupo de assassinos ou conspiração em andamento. Resta ao protagonista fabular, explorar as possibilidades do que aconteceu.

Não é de forma ingênua que a obra de Robbe-Grillet, assim como muitos autores do Novo Romance Francês, dialoga com o romance policial. Afinal, a relação do novo homem com a realidade se assemelha muito à de um detetive diante das pistas para a resolução de algum mistério. A diferença do romance policial tradicional é que, no Novo Romance, o protagonista-detetive muitas vezes não sabe sequer se realmente há algum crime para ser desvendado.

Claude Ollier, um dos autores cuja obra apresenta mais similitudes com a de Alain Robbe-Grillet, publica em 1958 o romance *La Mise en Scène* (A Encenação, 1988). O ferimento de uma mulher por dois golpes de faca do qual inicialmente todos negam ter conhecimento, um homem que parece ter sua ira despertada pelo protagonista, um estojo encontrado com o cartão de visita de um outro europeu são apenas algumas das pistas que parecem apontar que algo está sendo ocultado em *A encenação* (1988). Na narrativa de Ollier, nada é entregue de modo evidente ao leitor, tudo é sugerido de forma sutil, com pequenas ambiguidades, como a dificuldade de movimentação do protagonista sobre a topografia da região, pedregosa e com relevo irregular, revelando sua dificuldade em transitar por aquele mundo. Lessale, um engenheiro francês, escorrega e tropeça a todo instante, se fere, entende que deve tomar cuidado com seus passos e com as suas ações. Assim como em *Entre Dois Tiros*, de Robbe-Grillet, e *Inventário do Tempo* (1988), de Michel Butor, o protagonista e o leitor empreendem uma busca para desvendar um crime do qual não têm materialidade o suficiente para afirmar sua existência.

O protagonista estrangeiro é um recurso presente em muitas obras do Novo Romance: são recorrentes as obras em que o sujeito se encontra fora do seu espaço habitual, o que aumenta ainda mais a sensação de desorientação, desajuste e solidão. Alfredo Margarido, ao comentar sobre os protagonistas do Novo Romance e suas relações com os lugares onde se encontram, assinala que: “o homem para ser surpreendido na sua totalidade significativa deve ser arrancado aos elementos deformadores do hábito” (MARGARIDO, 1962, p. 26).

O protagonista de *A encenação* (1988) é incumbido de realizar um estudo sobre a possibilidade da construção de uma estrada de ferro em meio a uma região desértica e montanhosa no sul do Marrocos. Convivendo com uma cultura desconhecida e sem falar a língua local, o engenheiro experimenta os extremos do que é ser um estrangeiro. Sem o conhecimento necessário para interpretar os códigos culturais e sem falar a língua local, só resta a Lessale tentar entender aquilo que vê. *A encenação* (1988) enquadra-se no conjunto de obras que deram ao *Nouveau Roman* o nome de “escola do olhar”. Narrado em terceira pessoa, pela perspectiva do protagonista, o relato é entremeado por algumas poucas incursões pelo pensamento do engenheiro francês e muitas descrições do que está diante do seu campo de visão. A minúcia das descrições de Ollier em algumas ocasiões

remete diretamente a Robbe-Grillet e seu romance *O ciúme* (1986), como na passagem em que a posição do sol define a geometria da paisagem:

Os raios de sol já alcançam a base do celeiro e, mais à esquerda, a folhagem escura da noqueira. Dentro de alguns minutos descerão até a fonte e pouco depois até as torres das mais altas casbás de Asguine: a do xeique no centro da aldeia, entre a ruela e o rio, duas outras quase tão majestosas, entre a ruela e o morro do celeiro, as três últimas, menos vistosas, mais discretas, agrupadas na pracinha no cruzamento do gueto com a picada da mula (OLLIER, 1988. p. 138).

O jogo intertextual estabelecido não é ingênuo. Assim como em *O ciúme* (1986), o protagonista de *A Encenação* (1988) é um europeu que se aventura na África. O fato de estar fora do seu local impede que o estrangeiro tenha a quem recorrer. Frente a um mundo desconhecido, resta à personagem seguir as pistas que lhe são oferecidas. São muitos os exemplos de personagens fazendo uma incursão por um local estrangeiro na obra de Robbe-Grillet. Em *Entre Dois Tiros*, o detetive Wallas chega a uma cidade para investigar um estranho crime, cujo cadáver desapareceu. Wallas se orienta com as instruções que recebe dos habitantes locais, não apenas geograficamente, pelas ruas da cidade, mas incluindo suas ações na busca de solução do crime. O romance também estabelece um diálogo evidente com a peça de Sófocles *Édipo Rei*: estão presentes na narrativa uma rua com o nome de Rua do Corinto, as gravuras de Tebas em cartões postais, o bêbado que lança os enigmas semelhantes ao da esfinge, o investigador que se torna assassino (do próprio pai?), entre outros elementos presentes na peça grega. Ironicamente, Édipo é justamente o homem que conhece a ruína por ser forasteiro em uma cidade. *Entre Dois Tiros* é um experimento de Robbe-Grillet sobre o tempo no romance. A história se passa em um eterno presente. Um tempo que permite que o detetive se torne assassino.

2.2 O INDIVÍDUO EM CHICO BUARQUE

Em *Estorvo* (1991), a separação entre a imaginação do narrador e a realidade é mais problemática do que nos romances posteriores de Chico Buarque. Se nas narrativas seguintes de Buarque o leitor desconfia por conta própria dos relatos do narrador, em *Estorvo* (1991) *quem* narra deixa evidente no seu discurso a dificuldade de discernimento sobre o que está vivenciando. Seu relato dilui as fronteiras entre sonho, paranoia e realidade.

O romance tem início com o despertar do protagonista, ouvindo “a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta, e pelo menos três dentro do sonho” (BUARQUE, 1991, p. 11). Ao olhar pelo olho mágico, descobre um homem parado e que ele não sabe se conhece. O fato é suficiente para desencadear uma fuga, que se estenderá pelo restante da história, com o protagonista se envolvendo em situações adversas, vagando sem rumo por diferentes paisagens geográficas e sociais, se deslocando sem nenhum sentido pela cidade.

A falta de sentido e atmosfera onírica são pontos que aproximam o autor francês e o autor brasileiro. Em sua obra *Alain Robbe-Grillet, e a pintura: jogos especulares* (2013), Marcia Arbex lembra que as obras do autor francês, inicialmente, se destacaram pela pretensa objetividade das narrações e pelo forte caráter visual apresentado. Todavia, após o lançamento do filme *L'année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*), de 1961, dirigido por Alain Resnais e com roteiro assinado por Robbe-Grillet, suas narrativas também passaram a ser associadas ao sonho e à alucinação. Nessas novas leituras, sobressaíram o aspecto do imaginário e da subjetividade. Conforme a autora:

Se de um lado a abordagem objetivista da obra de Robbe-Grillet sustenta-se em inúmeros exemplos (inclusive pelas considerações teóricas do autor), de outra não se pode desconsiderar que o seu universo é, ao mesmo tempo, o da lembrança, da imaginação, do fantasma e do sonho (ARBEX, 2013, p. 30).

Esse caráter onírico e de imaginação, misturado a uma narrativa que privilegia o aspecto visual, dá a tônica de *Estorvo* (1991). Ao fugir do sujeito do olho mágico, o protagonista dirige-se para a casa da sua irmã, moradora de um condomínio de luxo. A sua casa é uma mansão no formato de uma pirâmide de vidro, nos moldes de um estilo pós-moderno. Na portaria do condomínio, homens armados que o revistam e só o deixam passar após falarem com sua irmã pelo interfone. A cena que encontra na casa da irmã é a de um café da manhã. A

peculiaridade na relação dele com a irmã fica evidente logo na sua chegada: indiferença e erotismo parecem dar o tom da cena.

Eis minha irmã de peignoir, tomando o café da manhã numa mesa oval. Ela me acena com as sobrancelhas e volta a abaixar a cabeça, os cabelos cobrindo-lhe o rosto, entretida com umas fotos que folheia e organiza em pequenas pilhas (BUARQUE 1991, p. 16).

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 (BUARQUE, 1991, p. 18-19).

O narrador permanece no espaço como um objeto, apenas observando os movimentos da irmã que age como se o irmão não estivesse presente, ou pelo menos tenta dissimular tal indiferença. O sutil erotismo da cena se guarda para o momento em que ela se retira do ambiente. Ainda como uma máquina filmadora registrando tudo, o protagonista observa a sua retirada.

Ela se levanta e diz que está atrasada, diz "fica à vontade", não sabe se sorri, molha os lábios com a língua, leva os cabelos para trás da orelha e vai. Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, e por baixo do peignoir de seda há apenas movimento. Um movimento que realiza as formas de um corpo, por baixo do peignoir de seda. E eu me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento.[...] 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 (BUARQUE, 1991, p. 19).

Nesse ponto, é possível perceber que a relação entre o protagonista e sua irmã esconde algo por trás da superfície, o que vai ficar ainda mais evidente numa das últimas passagens do livro em que o protagonista se lembra do cheiro dos cabelos da irmã na infância. O fato de a personagem receber dinheiro de sua irmã ofusca ainda mais a imagem que o leitor tenta construir dele. Afinal, do que se ocupa alguém que vive das mesadas da irmã? Isto é uma constante no romance.

À medida que a narrativa progride, menos ela revela sobre esse anti-herói. Suas únicas relações que parecem manter alguma frequência são as com a sua irmã, sua mãe e sua ex-mulher, enquanto as demais personagens com quem se envolve são encontrados ao acaso, pelo caminho. Alguns deles membros do submundo, como os plantadores de maconha que invadiram a fazenda de sua

família, outros pertencentes à elite, como a mulher que o narrador denomina “a magrinha” e que aparece constantemente sob efeito do uso de cocaína.

Como assinala Roberto Schwarz (1999), dependendo do ponto de vista, o narrador pode ser um João Ninguém ou um filho-família desgarrado. Inicialmente a narrativa o apresenta como morador de um pequeno apartamento quarto e sala, onde anda de jeans, camiseta branca e tênis, bebe água na pia de mictórios de lugares sórdidos e malcheirosos. Anda pela cidade arrastando uma mala e, em seguida, é revelado que o seu falecido pai tinha naturalidade para gritar com os empregados, que a sua mãe não diz alô ao telefone, pois acha impróprio para uma senhora. A sua irmã mora num condomínio de luxo, numa mansão de blindex, mas o sítio da família já não passa de um refúgio de bandidos e plantadores de maconha.

Ao contrário de uma narrativa tradicional, em que o leitor lê o texto e juntando as informações e padrões de comportamento vai formando a imagem do herói, *Estorvo* executa o movimento inverso. Quanto mais o leitor adentra a narrativa, menos consegue entender que herói é este que protagoniza a história. O próprio marido da irmã parece não saber ao certo a ocupação do cunhado.

Meu cunhado me alcança com o amigo grisalho, a quem me apresenta dizendo "é esse". O grisalho diz que é sempre assim, que em toda família que se preze existe um porra-louca. Meu cunhado quer me defender e diz que sou meio artista, dá-me um soco nas vértebras e diz "não é mesmo?" (BUARQUE, 1991, p. 57).

Como assinalou Antônio Candido (2014), a visão que os seres têm uns dos outros é sempre incompleta, fragmentada. Na vida, o sujeito tenta dar alguma interpretação aos outros, a fim de lhes conferir unidade a uma diversidade que é essencial ao indivíduo. No entanto, é sempre uma interpretação, dada a impossibilidade de conhecimento total de um ser. No romance, o autor cria uma linha de coerência para que a personagem seja verossímil. Segundo Cândido:

o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (CÂNDIDO, 2014, p. 58).

Logo, a coerência das personagens é construída por pequenos fragmentos oferecidos pelo autor, que ao serem repetidos e evocados nos mais diversos contextos, permitem que seja formada uma ideia da personagem. No entanto, em *Estorvo* (1991), a única característica criada pelo romancista que dá essência ao protagonista é a falta de sentido das suas ações e a sua desorientação frente ao mundo. Ele perambula pelos mais diversificados espaços se deixando levar pelas situações. A sua lógica é, justamente, a falta de lógica.

Considerável parte do romance se desenvolve a partir do movimento de ida e vinda do protagonista entre a cidade e a fazenda da família, lugar que ficou sob sua responsabilidade, mas que, como a própria personagem confessa, não visita há mais de cinco anos, permitindo que mendigos, traficantes e plantadores de maconha se apoderem do local. Após receber a mesada da irmã no café da manhã, toma um ônibus na rodoviária e se dirige ao local. Na primeira visita, constata que a porteira está emperrada no barro. Está do mesmo jeito há cinco anos, quando ele saiu da propriedade pela última vez. Entra no sítio e percebe uma estranha movimentação. Encontra o caseiro, uma figura que se aproxima do grotesco. Um velho de cabelos longos, pintados e com a raiz branca visível. A pele do rosto é pálida e murcha. O caseiro relata sobre os indivíduos que aos poucos foram invadindo o lugar. Em nenhum momento o narrador aparenta estar incomodado com a situação. Apenas observa tudo que aparece no seu campo visual, sem que o leitor tenha acesso ao que ele pensa da situação encontrada.

Dentro da propriedade, que pertence a sua família, ele é tratado como um estranho. Apesar de o velho caseiro o receber cordialmente, ainda o trata como uma visita inesperada. Mesmo sendo o dono do local, continua agindo como um mero estorvo. Recusa a cortesia quando o velho cogita tirar as crianças que jogam vídeo game no quarto, para que ele possa dormir. Age como uma visita que não quer incomodar. Não quer estorvar.

Apenas se deixando levar pela situação, ele deita e tenta dormir. As crianças continuam no quarto, jogando vídeo game, numa cena híbrida, em que a modernidade do jogo eletrônico se mistura com o ambiente arcaico e marginalizado da propriedade rural. Ao deitar, acessa mais uma vez aquele estado entre o sonho e

a realidade. Vê a menina roubá-lo, mas não tem força para impedir. Apenas deixa que o fato se consume como algo natural.

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. Quero reagir e não posso, meu corpo está dormente, meu cérebro, minha boca não consegue pronunciar "ei". A menina da cabeleira cutuca o irmão e os dois escapam (BUARQUE, 1991, p. 30).

Desta relação entre alucinação e realidade em que vive o protagonista, resulta uma espécie de incapacidade de agir. Após roubar as joias da sua irmã, troca-as com os mesmos delinquentes que invadiram o sítio por uma mala carregada de um conteúdo que não sabe o que é. Ele não tem certeza do conteúdo da mala, mas retorna à cidade carregando-a e caminha um bom tempo com ela sem saber o que fazer.

O movimento entre o rural e o urbano marca o destino do protagonista, se é que se pode falar em destino quando se trata de uma personagem tão errante. Sempre vagando sem rumo pelo espaço, perambula sem um sentido certo, deixando-se levar pelas situações, sem um planejamento prévio.

Ao voltar à casa da irmã, encontra uma festa acontecendo: há um contraste entre o estorvo maltrapilho e os figurões da alta sociedade, todos bem vestidos e bebendo *champagne*. Aproveita a movimentação da festa para entrar no quarto da irmã e espiar: no *closet*, encontra joias; não entrou para roubá-las, mas o faz mesmo assim. Após o roubo, se desloca mais uma vez para a fazenda da família, que está tomada por delinquentes, e tenta vender as joias. O próximo passo nunca é decidido pela sua vontade, mas sim pelo desfecho das situações de que ele participa. As escolhas feitas por ele nem sempre se mostram lógicas, muitas vezes causando ao leitor incerteza em relação à veracidade da ação, se ela realmente ocorre, ou apenas o protagonista está a imaginar coisas. Na sua *resenha* de Estorvo, Schwarz (1999, p. 178) afirma que no romance de Chico Buarque “alucinações e realidade recebem tratamento literário igual, e têm o mesmo grau de evidência. Como a força motivadora das primeiras é maior, o clima se torna onírico e fatalizado”.

O indivíduo apenas se deixa levar pelas situações, como um objeto, como o “estorvo” exposto na epígrafe do livro. O protagonista é o próprio estorvo: é um estorvo na vida da ex-mulher, da irmã que o sustenta, chega a ser até mesmo um

estorvo para os criminosos, visto que termina por atrapalhar as atividades dos delinquentes, quando leva as joias roubadas até eles, objeto esses com que os traficantes não costumavam trabalhar. Ao final do livro é ele quem leva a polícia até a propriedade invadida, resultando na execução daqueles que praticavam ações ilícitas.

Assim como nas obras de Robbe-Grillet, em Buarque há a constante exploração das possibilidades de acontecimentos, com os narradores divagando sobre o que “pode ter sido” ou sobre “o que será”. Diante da ignorância sobre a realidade, só resta ao indivíduo elaborar possíveis hipóteses para os fatos. Deste modo, as narrativas se desenvolvem basicamente em dois planos: o primeiro é o plano em que o narrador relata aquilo que vê, enquanto que o segundo é o plano em que o narrador imagina os fatos. O primeiro serve de base para o segundo, visto que diante da impossibilidade de entender o que está acontecendo, o protagonista cria histórias que possam justificar ou explicar a situação vivida. No exemplo citado a seguir, o narrador liga para a sua mãe e imagina os seus movimentos enquanto o telefone chama.

Torno a ligar, e mamãe deve estar sentada na bergère, folheando uma revista de modas que não são mais para ela, e talvez por isso se irrite com o telefone. Acho que só se levanta no terceiro toque, e arrasta-se até o aparelho que tem fio curto e fica no corredor. Entre o quinto e o sexto toque ela deve parar para tossir, pois gente velha não sabe tossir andando. Só no oitavo toque mamãe põe a mão no fone, mas algum impulso me faz desligar um segundo antes (BUARQUE 19991, p. 35).

É possível perceber que a movimentação da mãe só existe na imaginação do narrador; ele imagina ter desligado o telefone um segundo antes da mãe atender, fato que não pode ser comprovado. Excluindo as palavras “torno a ligar” e “algum impulso me faz desligar”, o resto da passagem resulta da imaginação do protagonista.

Em outro momento, a exploração das possibilidades vai além, com o protagonista imaginando o próprio sonho da sua mãe. Sendo assim, a narrativa acaba explorando possibilidades dentro das possibilidades.

É capaz de mamãe ter dormido com a revista no colo, desinteressada das novas coleções. Pode estar sonhando de novo com o homem de luvas no teatro suspenso, que é o papai porque tem um metro e noventa e anda inclinado para trás, mas não é o papai porque fala com sotaque e tem cara de carneiro. Depois de certa idade, acho que o acervo de sonhos se esgota,

e eles começam a reprisar. Mas como nada é totalmente péssimo, a memória de um velho também enfraquece, e ele já não tem certeza se sonhou aquele sonho ou não. Vai reconhecendo as passagens mais marcantes e diz "é mesmo", mas não sabe direito o que vem pela frente. E se pela frente vier um precipício, um incêndio, um desastre de avião, a morte de todos os parentes, uma perseguição no labirinto, um cataclismo que a gente acorda sobressaltado e com falta de ar, e solta um grito, senta-se na cama e perde o sono, o velho diz "eu sabia", ou "eu não avisei?" (BUARQUE, 1991, p. 93).

Na passagem acima, ao voltar da fazenda com a mala de maconha recebida em troca das joias, o protagonista toca a campainha do apartamento da mãe na tentativa de ver-se livre da mala. Assim como não atendeu ao telefone, ela também não atende à campainha. Mais uma vez, a personagem passa a fabular, criar uma narrativa para a possível ocupação de sua mãe. Imagina que ela está sonhando. No entanto, vai além disso e imagina também o conteúdo do sonho da mãe: "Pode estar sonhando de novo com o homem de luvas no teatro suspenso, que é o papai porque tem um metro e noventa e anda inclinado para trás". Continuando seu exercício, imagina o desfecho do sonho, criando outra narrativa dentro da narrativa que já estava imaginando, "mas não é o papai porque fala com sotaque e tem cara de carneiro".

Apesar de o relato do protagonista não revelar detalhes maiores sobre os outros indivíduos com quem se relaciona, é possível perceber que esses sujeitos formam tipos que se fazem presentes em qualquer grande cidade brasileira, a partir dos anos 90. O empresário, o traficante, o repórter, as crianças delinquentes, a multidão de curiosos. O mesmo acontece com o espaço: o condomínio de luxo e o condomínio de classe média, o shopping center, o bar, a rua movimentada. O espaço pelo qual transita o protagonista é o mesmo de qualquer grande metrópole brasileira.

Beatriz Resende (2002), no ensaio intitulado *Súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90*, aponta para uma modificação no espaço na criação ficcional do período. O localismo e o espaço de origem são substituídos por uma maior liberdade na criação literária, de modo que a cidade apresentada perde sua especificidade, podendo ser qualquer cidade. É estabelecida uma relação de mão dupla entre o espaço brasileiro e outros espaços do mundo. Segundo a autora, obras representativas do período como as de Silviano Santiago, João Gilberto Noll e Bernardo de Carvalho apresentam um descompromisso com o local geográfico de origem, gerando, conseqüentemente, o desaparecimento mesmo da cidade.

Um exemplo interessante dessa universalidade do espaço em *Estorvo* pode ser observado na leitura que o cineasta Ruy Guerra fez do romance para adaptá-lo cinematograficamente: o diretor utilizou locações no Rio de Janeiro, Havana e Lisboa, para tornar impossível ao espectador apontar o local onde ocorre a história. Os atores utilizados também falam diferentes línguas, alguns falam o português brasileiro, outros o português de Portugal ou o espanhol, o que aumenta a sensação de estranhamento e caos.

O antropólogo francês Marc Augé (1994) cunhou o termo “não-lugares” para designar os espaços de passagem que caracterizam a supermodernidade⁵. Segundo ele, a superabundância espacial gerou a situação paradoxal do encolhimento do mundo. A organização populacional modificou-se gerando novas formas de concentração das sociedades, influenciando diretamente nas migrações e deslocamentos. Deste movimento surgem os “não-lugares”, que se caracterizam pela incapacidade de dar forma ou levar em conta a identidade do indivíduo. No caso, Augé refere-se à identidade no sentido antropológico, como conjunto de valores com o qual o sujeito se identifica, e não identidade como o simples número de matrícula ao qual Robbe-Grillet se referiu. É justamente o contrário o que ocorre no não-lugar. A única identidade válida é aquela que está presente no documento de identificação ou no cartão de crédito. Os não-lugares constituem-se de aeroportos, vias expressas, estações de metrô, salas de espera, centros comerciais, etc.

Em comparação com a supermodernidade, Augé cita a modernidade baudeleriana, na qual o passado coexistia com o presente em elementos do espaço que não deixavam que o passado se apagasse por completo. Os exemplos trazidos pelo autor vêm da própria literatura: a Combray de *Em Busca do tempo perdido*, de Proust, as lembranças da escola religiosa em *Histoire*, de Claude Simon, além dos versos de Baudelaire, em que as chaminés das fábricas convivem com a oficina do artesão.

Evidentemente, a constituição do lugar depende das relações do indivíduo com aquele espaço. São relações que estão ligadas à memória e à identidade. Antropologicamente, o termo espaço é uma abstração, é o acontecimento que faz dele um lugar. É em contraposição a esses lugares que Marc Augé se refere ao

⁵ Augé recusa o termo modernidade devido ao sentido de ruptura presente, em troca opta pelo termo supermodernidade. Na concepção do antropólogo francês, a supermodernidade seria caracterizada pelas transformações na forma de pensar o tempo (aceleração da história), na superabundância espacial e na individualização das referências.

cunhar o termo não-lugar: “Se um lugar pode se constituir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73).

O autor não considera esses lugares como antropológicos em si, visto que não são lugares da memória; são lugares do provisório e do efêmero. Conforme Marc Augé (1994, p.75), os não-lugares são a medida da época: medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer e as superfícies da distribuição, a medida complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo.

O protagonista de *Estorvo* (1991) circula a maior parte do tempo por esses não-lugares. As ruas da cidade, o shopping center onde trabalha sua ex-mulher, a rodoviária e o bar são alguns dos lugares onde ele transita, sendo apenas mais um no aglomerado de pessoas. A imagem da multidão uniforme fica evidente na cena em que está com a ex-esposa no shopping center.

Peço pizza de mozzarella, mesmo achando que nós dois não combinamos mais com pizza, com essa lanchonete, com esse shopping. Invejo um pouco as cabeças que despontam no vão, que sobem curiosas uma atrás da outra na escada rolante, cabeças que esticam o pescoço, e vão criando corpo, e criam pés que saltam na sobreloja, e viram pessoas que agitam cabeças que falam, piscam, riem e mastigam triângulos de pizza por ali (BUARQUE, 1991, p. 37).

O único espaço da narrativa que marca alguma personalidade é o apartamento e a vizinhança onde morava com sua ex-mulher. Sem trabalhar e sozinho no local, acostumou-se a passar os dias no ócio até tornar-se um estorvo e levar a mulher a pedir o divórcio.

Habituei-me sem ela em casa, andava nu, cantava. Mudava a arrumação da sala, planejava empapelar as paredes. Já gostava mais da casa sem minha mulher. Sozinho em casa eu tinha mais espaço para pensar na minha mulher, e era nela fora de casa que eu mais pensava.[...]. Um dia ela propôs a separação. Eu entendi e disse que ia continuar pensando nela do mesmo jeito, a vida inteira. Já deixar a casa foi mais difícil. Eu não saberia como me

lembrar da casa. Era dentro da casa que eu gostava da casa, sem pensar (BUARQUE, 1991, p. 39-40).

Percebe-se na passagem que o único ponto de referência em que o indivíduo se mostrou ajustado a determinado espaço foi quando esteve em uma situação de inércia em sua vida, passando os dias sem fazer nada e sem precisar procurar sentidos à existência. O capítulo em que o protagonista relata suas memórias de casado é uma das raras passagens em que há alguma referência ao seu passado.

Outros dois locais que poderiam constituir lugares antropológicos, para usar a terminologia de Augé, mas que acabam por tornarem-se lugares de passagem, são o condomínio de luxo onde reside sua irmã e o sítio da família. O primeiro constituiu-se de um moderno projeto arquitetônico cujo acesso é impossível sem apresentar-se aos guardas armados que, por interfone, contatarão os donos, permitindo ou não que o portão se abra e o visitante entre. Há um sistema de câmeras vigiando as ações que ali ocorrem.

O vigia na guarita fortificada é novo no serviço, e tem a obrigação de me barrar no condomínio. Pergunta meu nome e destino, observando os meus sapatos. Interfona para a casa 16 e diz que há um cidadão dizendo que é irmão da dona da casa. A casa 16 responde alguma coisa que o vigia não gosta e faz "hum". O portão de grades de ferro verde e argolões dourados abre-se aos pequenos trancos, como que relutando em me dar passagem. [...] A casa 16, no final do condomínio, tem outro interfone, outro portão eletrônico e dois seguranças armados (BUARQUE, 1991, p. 14).

Pode-se perceber na passagem a burocratização e impessoalidade das relações e das comunicações. Ao sujeito são pedidos nome e destino, como um caixa eletrônico ou um computador pede senha e *login* para liberar o acesso do usuário. A comunicação é feita toda de forma indireta, por interfones. A impessoalidade na comunicação é intensificada com a oração “A casa 16 responde”, dando a entender que dentro da residência há um duplo daquele que chamou a partir do lado de fora.

Augé assinala que no não-lugar o indivíduo deve provar constantemente sua inocência; está sempre a provar que não é culpado para poder circular por esse espaço. Apresentando seus cartões de *check-in* nas salas de embarque ou seus cartões magnéticos nas agências bancárias, aceita o contrato de anonimato, declina de sua identidade pessoal e singular para ser mais um misturado ao grupo.

O segundo local referido, o sítio da família, é o lugar que deveria representar as lembranças da infância e um refúgio ao caos da cidade, mas que se revela uma espécie de submundo. Um não-lugar da contravenção. No local residem traficantes, ladrões, mendigos e até mesmo autoridades locais corrompidas. Até um trailer é possível encontrar dentro da propriedade, sendo usado como balcão de negócios; um substituto do escritório cosmopolita. O controle de quem entra e sai é feito por dois irmãos gêmeos, que possuem cachorros pastores alemães e ditam as regras do local. Mesmo o aparente contraste entre legalidade e ilegalidade que parece haver entre o sítio e o condomínio é abolido quando sabemos que também participam dos negócios agentes da lei da região.

Neste ponto, reside uma importante diferença importante entre a literatura de Buarque e a de Alain Robbe-Grillet. Enquanto na obra do autor francês, os indivíduos sentem-se estrangeiros ao afastarem-se das suas culturas, no autor brasileiro, a falta de local de origem específico do protagonista gera a situação paradoxal do sujeito estrangeiro em seu próprio espaço cultural. Ele não é de lugar algum, mas ao mesmo tempo é de todos os lugares; apesar de ser um habitante da cidade, é sempre um estranho por onde transita. Inclusive, pode-se afirmar que estar em trânsito é condição desta personagem. Após espiar o homem pelo olho mágico e tomar a decisão de fugir, o protagonista não se fixa mais em lugar algum. Perambula pelas mais diferentes partes da cidade sempre despertando o olhar de estranheza em quem o vê. O olhar dos outros, carregando sempre a curiosidade em relação a ele, não parece incomodá-lo. Como assinala Julia Kristeva em sua obra *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), o estrangeiro não se divide entre aqui e alhures, entre o agora e o antes. Nada fixa o estrangeiro. Ele não é de parte alguma.

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais (KRISTEVA, 1994, p. 15)

Esta situação de não pertencimento acompanha o protagonista do início ao fim da história. Na casa da irmã é recebido pelos guardas como um intruso, no shopping center onde trabalha a sua ex-esposa é olhado por todos com desconfiança e mesmo no sítio da família – que pertence a ele – é espancado pelos novos habitantes. Mas não apenas é olhado com estranhamento pelos outros, ele

também dá mostras de não se sentir à vontade em espaço algum, sempre partindo rapidamente dos lugares onde esteve.

No romance *Budapeste* (2003), o protagonista criado por Buarque, José Costa, é um *ghost-writer*, um escritor que ganha a vida redigindo textos, como discursos políticos, monografias e dissertações acadêmicas, provas de medicina, petições de advogados, cartas de amor e todo gênero de texto para que outros assinem a autoria. Após retornar de uma convenção de autores anônimos, realizada em Melbourne, Costa é obrigado a um pouso forçado na capital húngara, Budapeste, cidade que passa a exercer um fascínio na personagem.

Quando retorna ao Brasil, escreve o livro *O Ginógrafo*, uma “autobiografia” de um alemão radicado no Rio de Janeiro, que se torna sucesso editorial. Os ciúmes que sente da esposa, após perceber a admiração dela pelo falso autor, fazem com que ele decida retornar à capital húngara, onde passa a construir uma nova vida. O romance, dividido em sete capítulos, aborda as idas e vindas do protagonista entre o Rio de Janeiro e Budapeste, culminando em um final ambíguo em que se torna impossível ao leitor saber se a história contada pelo narrador realmente ocorreu, ou se ele apenas é uma personagem de uma narrativa que está contida dentro do romance de Chico Buarque.

Se em *Estorvo* (1991) a condição de estrangeiro é apenas sugerida, em *Budapeste* ela constitui-se como elemento fundamental na narrativa. José Costa reside no Rio de Janeiro, e sua situação de deslocamento ao adentrar a cidade húngara é evidenciada desde as primeiras páginas. Sua impossibilidade de entender a língua e os hábitos locais marcam a primeira estada do protagonista na cidade, que acaba exercendo nele um misto de estranheza e fascínio. No capítulo inicial, Budapeste é descrita pelo narrador como um lugar onírico e ele passa, como consequência dessa primeira impressão, a sonhar com a cidade. Ao retornar ao Brasil, após a primeira e rápida passagem por Budapeste, Costa pronuncia palavras em húngaro enquanto dorme. O idioma, assim como outros elementos de Budapeste, é descrito pelo narrador como parte importante de uma cidade, pertencente ao reino da imaginação, como as cidades de Borges ou de Calvino.

Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro

poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro (BUARQUE, 2003, p. 8).

Ao jornal sucedeu uma mesa-redonda cujos participantes pareciam não se entender, depois um documentário sobre o fundo do mar, com peixes transparentes, e às duas em ponto retornou minha amiga maquilada, que envelhecia de hora em hora (BUARQUE, 2003, p. 8-9).

Com a progressão da narrativa, a sua relação com a capital húngara vai se estreitando, ao contrário da relação com a sua cidade natal, onde se torna cada vez mais estrangeiro. Ao voltar ao Rio, após a segunda e duradoura estada em Budapeste, ele é quase agredido por seu filho, agora já um adolescente, que não o reconhece. A agência da qual era sócio foi fechada, e seus cartões de crédito foram bloqueados. Assim, ele passa a ser um estrangeiro na sua cidade de origem. No capítulo final, José é recebido em Budapeste como o grande autor do livro *Budapest*, narrativa que acaba revelando conter a mesma história que o leitor está lendo naquele momento. *Budapest* é um romance que apresenta um forte caráter metaficcional, que vai abranger até mesmo os elementos paratextuais.

Assim como a obra de Robbe-Grillet refletiu as transformações pelas quais passava o homem e sua noção de si, o romance de Chico Buarque atualiza essas questões para a sua época. O jogo das identidades, tão cara à obra do escritor francês, é chave de leitura fundamental para *Budapest* (2003).

A problemática da identidade do protagonista, por exemplo, é uma constante no romance de Chico Buarque. A questão é colocada desde a sua profissão: José Costa é uma personagem que assume todo o tempo o lugar de enunciação de outros sujeitos. É um indivíduo que se transforma em outros, assume novas identidades. Pode-se perceber esse deslocamento da identidade do narrador na própria narração do processo criativo da autobiografia da personagem alemã, quando a voz de José Costa se mistura com a voz de Kaspar Krabbe, o suposto autor da autobiografia.

Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, erreí pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa. Ao ouvir cantar Teresa caí de amores pelo seu idioma, e após três meses embatucado, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos. A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa. No princípio ela até gostou, ficou lisonjeada quando lhe disse que estava escrevendo um livro nela. Depois deu pra ter ciúmes, deu pra me recusar seu corpo, disse que eu só a procurava a fim de escrever nela, e o livro já ia pelo sétimo capítulo quando ela me abandonou (BUARQUE, 2003, p. 38-39).

É possível perceber na passagem acima que até a palavra “idioma” identifica-se a voz do narrador da autobiografia, para, a partir da quarta oração, haver uma mudança e a voz de José Costa ser retomada. Porém, já na primeira oração do período seguinte, é impossível distinguir quem está falando, “a escrita me ‘saía espontânea, num ritmo que não era o meu”. Não se sabe se quem fala aqui é José Costa se referindo a sua história, ou o alemão, esse sujeito que precisa de mulheres para escrever em seus corpos. As identidades se misturam.

Anthony Giddens (2002) assinala que a auto-identidade como fenômeno coerente exige uma narrativa. A redação de diários e autobiografias, mais que um relato de acontecimentos, é uma forma de o indivíduo dar unidade a sua história e a sua identidade. A autobiografia, no sentido amplo de auto-história interpretada e produzida pelo indivíduo, está no centro da auto-identidade na vida social moderna. Assim como em outras narrativas, ela é algo que demanda esforço criativo.

Logo, é de fundamental importância na história de *Budapeste* (2003) que seja justamente uma autobiografia o texto mais importante escrito pelo protagonista. A autobiografia intitulada *O Ginógrafo* obriga o narrador não apenas a assumir a posição do outro, mas a dar unidade e coerência a outra história e a outra identidade.

O sucesso comercial do livro gera consequências na vida do *ghost-writer*. Sua esposa, Vanda, passa a nutrir grande admiração pelo falso-autor de *O Ginógrafo*. A situação causa conflitos na relação entre o protagonista e sua mulher e, ironicamente, faz José Costa assumir de vez uma identidade semelhante à do alemão: Costa compra uma passagem e viaja para Budapeste, onde assume uma nova vida, assim como o alemão ao chegar ao Rio de Janeiro, José Costa agora é o estrangeiro.

Apesar de haver um estranhamento inicial, o protagonista consegue deslocar-se entre os dois mundos com facilidade. Ele se adapta a sua nova vida em Budapeste sem problemas, conseguindo inserir-se na vida da capital húngara e assumir certa identidade de húngaro, a ponto de escrever um livro de poemas para um poeta local. Sua identidade criada em torno da cultura daquele lugar é tão forte que a sua origem estrangeira só consegue ser percebida por Kriska, que ao ler os versos escritos pelo protagonista, mesmo sem saber do fato de ser ele próprio o autor, identifica um sotaque estrangeiro.

Stuart Hall (2006), em sua obra, já clássica para os Estudos Culturais, *A identidade cultural na pós-modernidade*, traça um breve histórico do descentramento da noção de sujeito ocorrido nos últimos séculos. Segundo Hall, o sujeito unificado e centrado do iluminismo sucumbe à noção do sujeito sociológico, surgida no final do século XIX e início do século XX. A identidade passa a ser entendida como resultado da relação do indivíduo com outros componentes do seu meio cultural. No entanto, as últimas décadas do século XX produzem o que o teórico conceitua como sujeito pós-moderno, caracterizado por não ter uma identidade essencial, fixa ou permanente. Sendo assim, a identidade adquire uma mobilidade e passa a ter um caráter contextual. “O sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 2006, p. 13).

Se, anteriormente, o sujeito acreditava ter uma identidade una e essencial, na modernidade tardia, como Hall denomina a contemporaneidade, a identidade está ligada a fatores como classe social, etnia, gênero, nacionalidade, entre outros. A identidade é móvel e depende do que, politicamente, está em jogo. Se resta no sujeito pós-moderno alguma impressão de ter uma identidade unificada, é porque ele cria narrativas sobre si mesmo, ou seja, a identidade unificada é uma fantasia.

A própria ideia de identidade nacional é questionada por Hall. Segundo ele, “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2006, p. 48). Uma série de elementos como as narrativas da nação, a ênfase nas origens, na continuidade e na intemporalidade, a invenção da tradição e os mitos fundadores são apontados por Hall como estratégias de formação identitária de uma nação.

Em *Budapeste* (2003) também há uma forte exploração das possibilidades narrativas por meio da multiplicação de ficções: existe uma série de livros dentro do livro, como será discutido no quarto capítulo do presente trabalho. *O Ginógrafo*, *Tercetos Secretos* e *O Naufrágio* são exemplos de ficções que, num primeiro momento, não apresentarão uma natureza problemática, mas que após a revelação da possibilidade de o narrador ser apenas um fantoche dentro de uma narrativa maior, farão com que elas rompam qualquer hierarquia, ganhando a mesma importância que a história principal. O capítulo final e a revelação do livro *Budapest*, cuja história seria constituída pelos fatos narrados nos capítulos anteriores,

permitem a leitura de que todos os acontecimentos ocorridos até então façam parte de um mesmo plano ficcional.

O emaranhado de ficções criadas pelo romance de Chico Buarque executa um movimento semelhante ao da obra de Alain-Robbe-Grillet. Tanto narrador, quanto leitor encontram-se impossibilitados de acessar uma verdade única. José Costa encontra-se na situação de não entender como alguém escreveu suas vivências e as transformou em livro. O leitor, por sua vez, não pode identificar o verdadeiro narrador da obra que leu. Seria José Costa o verdadeiro narrador ou apenas uma personagem?

Torna-se muito oportuno trazer aqui as palavras de Alain Robbe-Grillet a respeito do filme do qual foi roteirista, *O ano passado em Marienbad*. Robbe-Grillet, na película dirigida por Alain Resnais, critica as indagações feitas pelo público e pela crítica em relação ao que realmente acontece no enredo: teria ocorrido realmente uma história de amor entre o casal de protagonistas? As personagens teriam de fato se conhecido em outro momento ou as lembranças não passavam de uma alucinação do homem? O próprio roteirista responde:

É preciso dizer as coisas claramente: estas perguntas não têm sentido algum. O universo no qual se desenrola todo o filme é, de maneira característica, o de um presente eterno que torna impossível qualquer recurso à memória. É um mundo sem passado que se basta a si mesmo cada instante e que se apaga gradativamente. Esse homem e essa mulher apenas começam a existir quando aparecem na tela pela primeira vez; antes não eram nada; e uma vez terminada a projeção, não são mais nada novamente. A existência deles dura apenas o que dura o filme (ROBBE-GRILLET, 1968, p. 102).

Logo, para Robbe-Grillet, a obra ficcional não apresenta um passado ou um futuro, ela só existe enquanto dura a sua apreciação. A história das personagens começa com a projeção do filme e termina quando sobem os créditos. Na literatura, fenômeno similar acontece: a existência das personagens está condicionada ao tempo da enunciação; as personagens nascem na primeira página e deixam de existir na última.

A questão parece aplicar-se a *Budapeste* (2003) de forma semelhante a que se refere o autor francês. A verdade sobre o fato de José Costa/Zsozé Kosta ser um brasileiro que viajou para a Hungria, ou um húngaro que sonhou com essa ficcional Rio de Janeiro, parece perder a importância quando ao final do romance a revelação de *Budapest* vem para diluir as categorias narrativas de personagem, autor e

narrador. O romance parece dizer ao leitor que a única realidade existente é aquela instaurada pelo presente do texto, de modo que narrador e personagens são meras classificações arbitrárias do leitor. Todos os habitantes daquele mundo são seres de papel e, portanto, compartilham o estatuto de ficção.

Um dos momentos em que fica mais evidente o uso da imaginação na tentativa de preencher as lacunas do conhecimento é quando José Costa encontra um exemplar de *O Ginógrafo* com dedicatória de Kasper Krabbe para sua esposa Vanda. A partir disso, o narrador criará uma ficção com início, meio e fim e a que o leitor não poderá acusar de inverossímil. Como exemplo, tem-se a passagem a seguir.

Tomei um banho pelando, fiz a barba no chuveiro, aos poucos para mim ficava claro que o alemão me havia procurado na agência a fim de me contemplar com seu livro. [...] sucedeu, porém que, ao ser recebido por uma mulher de trinta anos, saia branca plissada e blusa sem mangas, cabelos castanhos, olhos negros, rosto, pernas e braços morenos, na sala varrida pelo sol poente, senti súbito desejo de se vingar do homem generoso. [...] A Vanda, com efeito, estava prestes a se entregar ao alemão, e eu teria preferido não continuar imaginando semelhante cena. [...] Então Kaspar Krabbe falou: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. E fechou o livro. E silenciou, ciente de que qualquer palavra a mais, oriunda de sua mente bruta, poderia gelar e endurecer a esposa de José, como talvez repugnasse a ela o contato de sua pele escorregadia. Possesso, Kaspar Krabbe saltou sobre a mulher sem se despir, deitou-a em L no sofá em L e dessa forma a possuiu. Ao consumir o ato gritou palavras góticas, depois perguntou como era mesmo o nome dela, apalpou o paletó atrás de uma caneta e assinou a dedicatória com letras enormes, como escrevem os cegos. E grafou Vanda com W, para atestar que por uma noite ela tinha sido Wanda, mulher de alemão; antes de bater a porta, teve a impressão de ouvir uma criança chorar no fundo do apartamento (BUARQUE, 2003, p. 84-87).

Apesar de longa, a citação selecionada é apenas um trecho da ficção criada por José Costa. No livro, ela se dá em cinco páginas, para logo em seguida se revelar inverídica: o livro foi parar nas mãos de Vanda após um encontro profissional com o alemão. Em outro momento, após acordar sonolento, Costa tem a impressão de estar cego, então passa a fantasiar como seria interessante levar uma vida de cego se fosse ao lado de Vanda:

Iria com ela à praia, ao hospital, à biblioteca, ao restaurante, a Londres, atrás da sua voz iria de bom grado a qualquer parte. Desembaraçado da visão, com maior tino perceberia se ela estava alegre, se estava mentindo, se tinha dó de mim, se cochichava ao telefone, se sentia vergonha de ter

marido cego. E ela me lia cada noite um novo livro, e me cobria as pálpebras com umas compressas que só me serviriam para gostar ainda mais dela. Às vezes as compressas estariam fervendo, ou embebidas em limão; às vezes a Vanda resolveria passar vários dias muda, para me ver andando às tontas; às vezes lia do livro só as páginas pares, mas eu jamais reclamaria de coisa alguma, nem de ela estar envelhecendo, adquirindo como que rugas na voz (BUARQUE, 2003, p. 97-98).

As ficções criadas por Costa remetem às ficções criadas pelos indivíduos no dia-a-dia. É como se lembrassem que a ficção não está presente apenas em romances, filmes e em outras obras de arte. O homem cria histórias o tempo todo, mesmo sem perceber, para dar conta das lacunas presentes no seu conhecimento. A própria ideia de 'eu' pode ser colocada em questão, afinal, quanto há de verdadeiro na imagem que o sujeito constrói para si mesmo e quanto há de ficção? Não será discutida aqui a questão histórica presente na filosofia do quanto é possível ter acesso à verdade, mas se faz necessária a ciência de que as linhas entre ficção e realidade não são tão bem delimitadas como muitas vezes imagina-se.

Gustavo Bernardo assinala que para confrontar ameaças, tanto externas, quanto internas, o ser humano reage fabulando, atribuindo sentido a tudo que surge em sua vida sem um sentido definido, e é essa reação fabuladora que constrói a civilização e as suas instituições. A ficção, antes de ser diversão, é um escudo contra as ameaças internas e externas, obrigando o sujeito a narrar a luta do drama que o constitui (BERNARDO, 2010, p.20).

3 AS NARRATIVAS VISUAIS DE CHICO BUARQUE E ALAIN ROBBE-GRILLET

3.1 A ESCOLA DO OLHAR

As descrições nas obras de alguns novos romancistas, mas principalmente nas de Alain Robbe-Grillet, logo motivaram a crítica a intitular o Novo Romance de “a escola do olhar”. Autores como o próprio Robbe-Grillet e Claude Ollier abrem mão da psicologia presente no romance burguês para dar ênfase a uma narrativa com forte caráter visual. O narrador onisciente que possuía a capacidade de invadir os pensamentos do herói e narrar o mundo pela sua perspectiva interior, agora tem como seu principal instrumento o olhar. A descrição, tão condenada por teóricos como George Lukács⁶, passa a ocupar um papel essencial nas obras do *Nouveau Roman*.

Entusiasta da literatura de Alain Robbe-Grillet, Roland Barthes (2007) afirma que no romance tradicional a descrição não está submetida a nenhuma técnica, de modo que o romancista, inocentemente, mistura o que vê e o que sabe com o que sua personagem vê e sabe. Logo, uma página de Stendhal implica muitas consciências narrativas, em um sistema de visão impura, pois a qualidade era absorvida por outros valores. Em contraposição, nas palavras de Barthes:

em *La Jalousie*, e em *La Modification*, em todas as outras obras do Novo Romance, acredito, a visão, uma vez inaugurada sobre um postulado preciso, é como que traçada em uma única linha, sem nenhuma intervenção daquelas consciências parasitas que permitiam à subjetividade do romancista intervir em sua obra [...] Por outras palavras, o mundo é falado de um só ponto de vista, o que modifica consideravelmente os respectivos “papéis” da personagem e do romancista (BARTHES, 2007, p. 77).

A minuciosa descrição dos objetos nas obras de Robbe-Grillet foi um dos principais choques causados pela sua literatura, logo acusada de desumanizar a personagem, ao colocar na mesma hierarquia homem e objeto. Robbe-Grillet se defende dessas acusações no artigo *Natureza, humanismo e tragédia*, publicado em 1953. O autor afirma que o “humanismo decide escolher o homem como justificativa

⁶ Em seu famoso ensaio *Narrar e descrever*, Lukács (1965) opõe autores como Flaubert e Zola a outros como Balzac e Dostoievski. Segundo o teórico húngaro, os primeiros privilegiaram muito a descrição, criando, desse modo, superficialidades desnecessárias à obra, pois apenas mostravam o mundo sem a pretensão de modificá-lo. Já os do segundo grupo, souberam privilegiar a ação, a única coisa realmente importante para uma literatura que pretende mudar o mundo, ou seja, uma literatura que de fato se encontra com a *práxis* marxista.

de tudo” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 38). A narrativa tradicional convencionou descrever os objetos antropomorfizados, de modo que o homem descreve as coisas de acordo com seu estado de ânimo. Logo, a metáfora não é inocente. Ao falar que a paisagem é triste, por exemplo, o narrador desloca a paisagem para um segundo plano, tirando a sua importância, e concentrando a atenção no seu sentimento. Quem está triste é o homem, a paisagem apenas encontra-se ali, apenas existe. É do citado artigo a emblemática passagem:

O homem olha o mundo, e o mundo não lhe devolve o olhar. O homem vê as coisas e percebe, agora, que pode escapar do pacto metafísico que outros concluíram por ele, outrora, e que com isso pode escapar também à sujeição e ao medo. Que ele pode... que poderá um dia pelo menos (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 42).

Nesta lógica, um utensílio não passa de matéria, forma e finalidade. O homem utiliza um martelo, ou qualquer outro objeto que possa lhe ser útil para determinada tarefa, e após o seu uso, esse objeto não passará de um dentre tantos outros. Lucien Goldman (1976) vê no tratamento dado por Alain Robbe-Grillet aos objetos a manifestação do conceito que Karl Marx denominou de *fetichismo da mercadoria* e que a crítica literária marxista pós-Lukács adotou sob o nome de *coisificação*. No processo de coisificação, o homem tem seus valores individuais reduzidos e transformados em propriedades de coisas, restando como realidade o indivíduo privado de sua ligação imediata, concreta e consciente com o mundo. A sociedade, cuja literatura de Robbe-Grillet é fruto, não é a mesma de Flaubert e Stendhal; a biografia e a psicologia do homem “perderam toda sua importância primordial e passaram ao nível da anedota e do episódio acidental” (GOLDMANN, 1976, p.174).

É importante perceber que a descrição na obra de Robbe-Grillet é indissociável da categoria narrativa de *tempo*. Enquanto o objeto é minimamente detalhado pelo narrador, o tempo da história é suspenso. O fato faz com que em muitos casos, como em *O ciúme* (1986), por exemplo, a narrativa gire em torno de si própria. É impossível para o leitor medir a duração da história presente no romance. A obra é composta por descrições fragmentadas, que se repetem com pequenas variações, instalando um eterno presente. Só existe em *O ciúme* (1986) o tempo da leitura.

no romance moderno, seria possível dizer que o tempo se acha separado de sua temporalidade. Não corre mais. Não realiza mais nada. [...] Aqui, o

espaço destrói o tempo e o tempo sabota o espaço. A descrição se arrasta, se contradiz, dá voltas em torno de si mesma. O instante nega a continuidade. Ora, se a temporalidade satisfaz a espera, a instantaneidade a desaponta; assim como a descontinuidade espacial dissolve a armadilha da anedota (ROBBE-GRILLET, 1966, p. 104)

Logo, a história fica em segundo plano nas obras de Robbe-Grillet, principalmente quando se trata das três primeiras. A cronologia do romance clássico é deixada de lado. Em sua primeira obra, *Entre dois tiros*, já é possível vislumbrar a ruptura com um modelo de tempo lógico e linear que viria a se tornar regra nas obras do autor. Os fatos ocorridos em vinte quatro horas da vida do protagonista são condensados no tempo de um disparo de revólver. O protagonista, que chega à cidade para desvendar um assassinato, tem tempo de tornar-se o próprio assassino, conforme o tempo instaurado pela obra. É impossível ao leitor afirmar se o tempo da história dura um dia ou apenas a fração de segundo que a bala demorou para realizar seu percurso.

Este jogo entre início e final semelhantes remete diretamente ao romance *Benjamim* (2004), de Chico Buarque, em que a história inicia com a narrativa dos fatos que a concluem, como se tudo se passasse na cabeça do protagonista enquanto as balas de fuzil fazem o percurso do cano das armas até o corpo de Benjamim.

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 partiria cada um dos projéteis que agora o atingiram no peito, no pescoço e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traqueia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. (BUARQUE, 2004, p. 5).

Como que através de um olho que girasse no teto, vê doze homens à sua roda, e vê a si próprio em corrupção. “Fogo!”, grita um, e a fuzilaria produz um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soa como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partiu cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traqueia, bulbo), e naquele instante Benjamin assistiu ao que já esperava (BUARQUE, 2004, p. 162).

A principal diferença entre os dois romances reside no fato de que enquanto a obra do autor brasileiro se vale de analepses e prolepses para contar a história,

criando assim dois planos temporais, a obra do autor francês une presente e passado num mesmo plano. Em *Benjamim* (2004), o desfecho da trama é apresentado ao leitor para, logo em seguida, o passado do protagonista ser retomado e o leitor informado dos acontecimentos que culminaram naquele final. Em *Entre dois tiros*, só há o presente; o tempo é suprimido e os fatos não obedecem à uma cronologia lógica. Há apenas uma sucessão de fatos que duram o tempo da leitura.

É possível perceber que, na narrativa de Alain Robbe-Grillet, há a pretensão de alcançar uma descrição que se aproxime o máximo possível da objetividade. Se antes os objetos eram descritos de acordo com o estado de ânimo de quem os descrevia, agora, sua forma, cor, tamanho e outros atributos ligados ao campo da visão é que predominam, como na passagem de *A Espreita* (1966) em que o narrador relata o movimento do barco no cais.

Quanto ao barco, encontra-se a um nível tão baixo, devido à maré vazante, que se torna impossível distinguir, da sua ponte, outra coisa além do muro abrupto da doca que se afasta sempre em direção ao cais, interrompido na outra extremidade, um pouco antes de chegar no farol, pelo desembarcadouro – obliquo, a beirada mais lisa, escurecida pela água, em parte coberta de musgos esverdeados – situados sempre à mesma distância, uma vez que a progressão do barco é quase nula (ROBBE-GRILLET, 1966, p. 11-12).

Na passagem transcrita é possível perceber a atenção dedicada pelo narrador ao barco e ao espaço onde este se encontra. O observador encontra-se fixo, é a paisagem que se movimenta; a descrição é a mais objetiva possível. Os elementos são descritos uns em relação aos outros, sem que sejam usados atributos subjetivos para situá-los no espaço. Roland Barthes (2007), no artigo *Literatura objetiva*, afirma que em Robbe-Grillet a descrição é sempre antológica. O objeto é surpreendido, como num espelho, e transformado em objeto para o leitor. Desse modo, é abolida a preocupação com os apelos que a dialética da narrativa pode lançar sobre os objetos. O objeto permanece no local com a mesma liberdade de um retrato balzaquiano, mas sem as preocupações psicológicas que acompanhavam o romance até então. Barthes também assinala que essa descrição nunca é alusiva, ou seja, ela diz tudo, é autossuficiente, não procura no conjunto das linhas e das substâncias algum atributo encarregado de significar. Conforme Barthes:

Essa promoção do visual traz singulares consequências: para começar, a seguinte: o objeto de Robbe-Grillet não é composto em profundidade; não protege um cerne sob sua superfície (e o papel tradicional do literato foi até aqui ver, por detrás da superfície, o segredo dos objetos); não, aqui o objeto não existe para além de seu fenômeno; não é duplo, alegórico; não se pode nem ao menos dizer que seja opaco, pois seria reencontrar uma natureza dualista. A minúcia com que Robbe-Grillet descreve o objeto nada tem de uma abordagem tendenciosa; ela cria inteiramente o objeto de modo que, uma vez descrita sua aparência, ele fique esgotado (BARTHES, 2007, p. 83).

Leyla Perrone-Moisés (1966) associa essa atitude descritiva às intenções da fenomenologia. O real existe e não espera pelos julgamentos do ser humano para anexar a si próprio os fenômenos. O ceticismo diante das possibilidades da sabedoria humana faz com que a narrativa se limite à afirmação da existência dos objetos, sem qualquer conjectura mais avançada. Perrone-Moisés aponta o século XX, então em andamento, como o século da intoxicação visual, devido ao grande número de formas imagéticas que chegam todo dia às pessoas, como a televisão, o cinema e os cartazes publicitários. Tanto que é possível perceber um forte diálogo entre os autores do Novo Romance e o cinema⁷.

O olhar do romancista se movimenta como uma câmera, registrando implacavelmente tudo o que cai sob seu olho, o grande e o pequeno, o significativo e o insignificante, e não como olhar humano, que seleciona os objetos por razões subjetivas e só vê realmente o que lhe interessa (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 22).

A cena é vista de um ponto fixo, como se registrada por uma lente de câmera. Conforme Leyla Perrone-Moisés (1966), o cinema veio para nos revelar um mundo novo. O olhar frio da câmera passou a mostrar coisas que nossos olhos em geral não estavam habituados a ver. Se antes o homem estava habituado a ver cada objeto segundo a sua utilidade, ou o sentido que representava em cada momento da vida, o cinema veio chamar a atenção para a superfície dos objetos. O *close-up* e o enquadramento tornaram até os objetos mais comuns às vezes desconhecidos e impenetráveis.

⁷ Embora as narrativas de Alain Robbe-Grillet e dos outros novos romancistas tenham sido melhor compreendidas com o passar das décadas, elas receberam duras críticas à época de seus lançamentos, como já citado. Entre as críticas recorrentes, afirmava-se que os novos romances não passavam de filmes abortados e que seria melhor substituir tal estilo faltoso pela câmera cinematográfica. Nas palavras de Robbe-Grillet (1966, p. 87), “tudo isso seria verdade se assim não se estivesse correndo o risco de desconhecer justamente aquilo que pode constituir o sentido dessas descrições hoje realizadas no romance. Uma vez mais, parece que é bem em referência ao passado que se está julgando (e condenando) as pesquisas atuais.”

Tânia Pelegrini (2003), no entanto, lembra a impossibilidade de se alcançar a objetividade, mesmo que com a lente da câmera. Não existe objetividade completa, pois mesmo o trabalho da câmera é resultado de uma manipulação. Há sempre um indivíduo por trás do aparelho que seleciona o que estará no interior do enquadramento e, conseqüentemente, o que deixará de fora. Mesmo a lente da câmera pode mostrar a realidade que lhe convém, logo, o mesmo vale para a descrição que se propõe objetiva. O narrador nunca conseguirá apreender a totalidade do que descreve, por mais exata e minuciosa que seja sua descrição, ela será o resultado de suas escolhas.

A importância que a imagem adquiriu durante o século XX foi destacada por Fredric Jameson, no texto *Transformações da imagem na pós modernidade* (1994). No ensaio, o autor estabelece três momentos distintos do papel do olhar no século XX. A primeira delas diz respeito a um momento colonial ou sartreano, como se refere o autor, em que o olhar tem um papel colonizador em relação ao outro. A segunda etapa é denominada por Jameson como burocrática e está intimamente ligada às relações entre saber e poder estudadas por Michel Foucault. O terceiro momento consiste no retorno do esteticismo e no domínio da imagem devido à proliferação dos meios de comunicação.

A obra de Alain Robbe-Grillet é enquadrada pelo crítico na segunda etapa, a etapa burocrática ou foucaultiana. Segundo Jameson, a apropriação que Foucault faz da problemática da coisificação e da reificação do olhar se desenvolve de forma mais burocrática do que política neste momento. A tentativa de Foucault de ligar o poder ao saber transforma o olhar em instrumento de mediação. Se na primeira etapa a problemática se concentrava no poder colonizador do olhar, agora a questão se inverte, e é o fato de ser olhado que ganha atenção. A ênfase de Foucault está localizada no poder disciplinador. "Na disciplina, são os súditos que têm que ser vistos. Sua iluminação assegura a garra do poder que se exerce sobre eles" (JAMESON, 1994, p.116).

Frederic Jameson, ao comentar *O ciúme*, assinala:

Em Robbe-Grillet, apesar de toda temporalidade catastrófica no conteúdo, o que se revela é algo mais próximo à neurose obsessiva, à compulsão irrefletida, não sem relação com a eficiência do viciado em trabalho (o *workaholic*), na qual a mente desesperadamente se distrai de seu avesso efervescente através de uma repetição maquinal da medida e da enumeração (JAMESON, 1994, p.119).

Este olhar disciplinador pode ser percebido no narrador de *O ciúme* e sua obsessão com o detalhe. Sem ser observado, mas observando, ele busca captar cada movimento de sua esposa, cada detalhe do espaço que observa. Embora o romance evidencie logo o ciúme que ele tem da relação de A... com Franck, os mais insignificantes objetos não escapam do seu olhar.

Márcia Arbex (2013) aponta também a ligação da obra de Robbe-Grillet com a pintura. Arbex lembra que a relação da sua obra com a imagem cinematográfica, principalmente pelos trabalhos do autor como diretor e roteirista, continua sendo objeto de inúmeros estudos críticos. Todavia, a relação de seus textos com a imagem pictural permanece pouco estudada. Ainda segundo Arbex, apesar de Robbe-Grillet perceber a literatura e a pintura como duas técnicas muito distintas para legitimar a permanência das correspondências, o autor reconhece, por outro lado, a existência de possíveis relações, trocas ou piscadelas, referências ou jogos especulares entre um texto e uma imagem” (ARBEX, 2013, p.21).

Uma das primeiras associações entre a obra de Alain Robbe-Grillet e a pintura foi feita por Roland Barthes (2007) no já citado artigo *Literatura objetiva*. Conforme Barthes, a descrição dos objetos em Robbe-Grillet assemelha-se à pintura moderna. O teórico francês afirma que na pintura clássica o quadro é sempre espetáculo imóvel, é como se o leitor, ou espectador, tivessem dado procuração ao pintor para circular em torno do objeto e explorá-lo. Desse modo, o olhar de quem aprecia a obra é guiado pelas orientações de quem a compõe. Ao contrário, a descrição moderna, na pintura ao menos, fixa o espectador em um único ponto de observação. O espetáculo é ajustado em vários tempos ao seu ponto de vista. As telas modernas saem da parede e vão de encontro ao observador. O autor francês afirma que a obra deixa de ser prospecto para se transformar em projeto. Nas palavras de Barthes,

É exatamente o efeito das descrições de Robbe-Grillet: elas se desencadeiam espacialmente, o objeto se desprende sem perder por isso a marca de suas primeiras posições, torna-se profundo sem deixar de ser plano. Reconhece-se aqui a própria evolução que o cinema operou nos reflexos da visão (BARTHES, 2007, p.87).

A relação do texto de Alain Robbe-Grillet com a pintura torna-se mais compreensível ao pensar-se no conceito de iconotexto, desenvolvido por Liliane

Louvel (2006) em seu ensaio *A descrição pictural: por uma poética do iconotexto*. Louvel (2006, p. 218) entende por iconotexto “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo”. Conforme a autora, alguns indícios, chamados por ela de marcadores de picturalidade, criam um efeito visual no texto, evocando uma imagem para o leitor. Embora o foco da autora se concentre na presença de obras de arte visuais evocadas pela linguagem verbal, esses marcadores permitem associar a narrativa de Robbe-Grillet à técnica da pintura.

O léxico das obras de arte organizará listas insistindo nas massas, cores, formas, luz e diferentes fontes de iluminação, nos efeitos de claro escuro (chiaroscuro) ou de *sfumato*. Da mesma forma, o recurso à simetria ou à dissimetria, à perspectiva albertiniana (com ponto de fuga e ponto de visão) ou à perspectiva atmosférica (que marca o distanciamento dos objetos pelas mudanças de cor devidas à espessura do ar, indo do mais nítido ou mais impreciso, do mais verde ao violeta das “distâncias”). Assinalará a alusão técnica (LOUVEL, 2006, p. 214).

Tais traços podem ser percebidos em muitas passagens de *O ciúme* (1986), a obra de Alain-Robbe-Grillet em que o caráter visual ganha maior importância para sua significação.

O traço de separação entre a zona inculta e o bananal não é perfeitamente reto. É uma linha quebrada de ângulos que alternadamente avançam e recuam, cada ponta pertencendo a uma parcela diferente, mas de orientação quase sempre idêntica. [...] Bem em frente da casa um grupo de bananeiras marca o ponto mais elevado atingido pela plantação nesse setor. A faixa que termina aqui é um retângulo. O sol já não é visível, ou quase não é, entre os penachos de folhas (ROBBE-GRILLET, 1986, p. 20).

Assim como na passagem de *A espreita* (1966), transcrita no começo do presente capítulo, pode-se constatar em *O ciúme* (1986) que o observador se encontra em um ponto fixo, como em uma janela, por exemplo, e a partir desse lugar relata o que vê. O advérbio “aqui” e a oração “o sol já não é visível” encontram-se entre os sutis indícios que permitem ao leitor constatar que o sujeito da enunciação participa da história.

Na passagem exposta, é possível perceber que o narrador detalha a paisagem como se descrevesse uma pintura cubista. Ele recorre a linhas, ângulos e formas geométricas para descrever a disposição da plantação dentro do seu campo visual. A luz do sol, assim como em muitas passagens da obra, também é de fundamental importância nas descrições do narrador.

A narração é realizada por uma personagem que participa diretamente da história, mas que, no entanto, em momento algum usa a primeira pessoa do discurso. O efeito desta tentativa de apagamento de si mesmo feita por parte do sujeito da enunciação reforça ainda mais a pretensa objetividade da narração. Tudo a que o leitor tem acesso na obra é o que está diante do campo visual de quem narra. Como observou Leyla Perrone-Moisés, enquanto a narrativa na terceira pessoa nos mostra a personagem por fora, a narrativa na primeira pessoa nos mostra a personagem por dentro, todavia “a narrativa de Alain Robbe-Grillet a oculta, revelando-nos apenas o que seu olhar apreende” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 58).

A narrativa de *O ciúme* (1986) vai além de romper com o modelo linear de contar uma história, visto que, após o término da leitura, é inútil ao leitor tentar juntar as peças e formar uma cronologia de acontecimentos. *O ciúme* (1986) se divide em nove fragmentos, em que os acontecimentos são narrados diversas vezes, com pequenas variações em que, algumas vezes, uma versão contradiz a outra. A diferença entre as versões de cada acontecimento chega a impossibilitar o leitor de saber se determinado fato está sendo narrado mais de uma vez por um ângulo diferente, ou se já se trata de outro acontecimento similar ao anterior.

Todavia, o romance não se reduz a um conjunto de fragmentos independentes com os fatos sendo narrados de maneira distinta. Há uma unidade entre as partes de *O ciúme*, visto que alguns fragmentos apresentam relatos que complementam acontecimentos já apresentados nas partes anteriores. Na primeira aparição da personagem Franck, o narrador comenta sobre uma frase que se tornaria costumeira, “Na varanda, Franck deixa-se cair numa das cadeiras e solta uma exclamação - que se tornaria costumeira – sobre o seu conforto” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 11). Porém, apenas muitas páginas à frente que a frase é revelada:

Este está novamente aqui para o jantar, afável e sorridente. Ele se deixa cair num das cadeiras de tiras de couro, sem que ninguém a tivesse indicado, e pronuncia sua exclamação habitual sobre o seu conforto: - Como a gente se sente bem aqui” (ROBBE-GRILLET, 1986, p.35).

O ciúme, que dá título à edição brasileira do romance, jamais é apresentado de forma explícita. São em passagens como essa que se pode perceber certa irritação do narrador com Franck. Apesar da aparente objetividade no seu discurso,

o marido acaba revelando o ciúme que sente da relação entre Franck e A..., sua esposa. Há sempre uma atenta observação que não deixa escapar os mínimos detalhes nos momentos em que a amada e o seu rival estão interagindo.

Para não correr o risco de derrubar o conteúdo com um movimento em falso, na obscuridade total, A... aproxima-se o máximo possível da cadeira onde Franck está sentado, segurando com precaução na mão direita o copo que lhe destina. Apoia-se com a outra mão no braço da cadeira e inclina-se para ele, tão perto que suas cabeças ficam uma contra a outra. Ele murmura algumas palavras: sem dúvida um agradecimento. Mas as palavras perdem-se no barulho ensurdecido dos grilos que vem de todos os lados (ROBBE-GRILLET, 1986, p. 35).

É desse modo, em que tudo passa pelo filtro do olhar, que se constrói a narrativa de *O ciúme* (1986). Diferentemente do narrador do romance realista tradicional, aqui é impossível para quem narra saber as palavras trocadas entre A... e Franck. Só resta a suposição de um agradecimento, deduzido pelos gestos observados. Também não se tem acesso aos pensamentos desse sujeito da enunciação. Só se pode inferir o ciúme pelas suas escolhas de descrição, ora se utilizando das pinceladas de um pintor, ora se utilizando da câmera de um cineasta.

3.2. ESTORVO: O MUNDO VISTO PELO OLHO MÁGICO

Ainda que não contenha descrições tão minuciosas quanto as de Alain Robbe-Grillet, *Estorvo* (1991) é uma narrativa com forte caráter visual. Mesmo não sendo frequentes na obra do autor brasileiro as longas paradas do olhar que se detêm sobre um objeto para explorá-lo à exaustão, como ocorre com o autor francês, o sujeito da enunciação ainda tem um grande cuidado em expor o que aparece diante do seu campo de visão. Menos associado à pintura, e mais associado ao cinema, *Estorvo* (1991) imprime muitas vezes um ritmo frenético, como o de uma câmera circulando pelo espaço, sendo manipulada por alguém que não tem muita certeza do que deseja focar.

O que torna singular tal narrativa é o fato de que, se ela produz imagens como se emulasse o movimento de uma câmera, esta câmera apresenta um olhar deformado, como o de um olho mágico.

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozzo, não entendo o sujeito ali

parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. 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 (BUARQUE, 1991, p. 11).

A passagem inicial de *Estorvo* (1991) estabelece a tônica do que o leitor encontrará nas páginas seguintes do romance: o protagonista olha pelo olho mágico e vê o rosto do outro “intumescido pela lente”, como é normal nesse tipo de dispositivo. Durante a progressão da narrativa, serão muitos os momentos em que o narrador não terá certeza daquilo que está vendo, e outro elemento que fará com que o leitor sempre desconfie do que está sendo relatado, é a aura onírica que se instaura na obra. Em alguns momentos, o narrador apresenta o olhar de alguém que está entre desperto e adormecido, como no último exemplo abordado, ou no episódio em que dorme no quarto da fazenda e vê a menina roubá-lo, sem conseguir reagir devido ao seu estado de sonolência. No entanto, em outros momentos, pode-se desconfiar da sanidade do narrador, que sente náuseas, tonturas e desmaios, tornando impossível saber o estado emocional de quem narra. *Estorvo* (1991) não delimita as fronteiras entre sonho, alucinação e realidade.

A fragilidade da linha entre o sonho e o mundo desperto já se mostra na passagem transcrita. “Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho” (BUARQUE, 1991, p. 11). No capítulo seguinte, ele chega à fazenda da família e é acomodado no seu antigo quarto, agora ocupado por um menino e uma menina que jogam videogame no local. Após adormecer, nota que a menina está mexendo nos seus pertences. “Quero reagir e não posso, meu corpo está dormente, meu cérebro, minha boca não consegue pronunciar ‘ei’. A menina da cabeleira cutuca o irmão e os dois escapam” (BUARQUE, 1991, p. 30).

As ações do protagonista causam constantemente um estranhamento ao leitor. Como a atitude tomada por ele ao perceber o homem parado diante de sua porta: ele não conhece o outro e não sabe quais são as suas intenções, mas toma a decisão de fugir; espera o visitante desistir de tocar a campainha e sai da sua casa para não mais voltar. Enquanto observa pelo olho mágico, passa a imaginar que o outro também o consegue ver da parte externa. “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 “(BUARQUE, 1991, p. 12). Tal comportamento, na maioria das vezes sem motivação lógica, passa a gerar dúvidas ao leitor sobre o estado psíquico do protagonista. Dúvidas que são reforçadas quando ele visita o apartamento da ex-mulher para retirar suas coisas.

Custo a atinar com a fechadura, que deve ter sido trocada e agora abre para a direita, e são três voltas, e não suporto mesmo, estou a poucos metros do alvo, a urina foi avisada e já avança pelo seu canal. Atravesso a sala correndo, baixando o zíper, entro no banheiro e não é, é a cozinha, mas a esta altura não dá mais para conter a grossa mijada no mármore da pia e em sua cuba de aço inoxidável repleta de louças de ontem e copos com restos de vinho tinto. Ao doloroso alívio segue a náusea. Abro a geladeira atrás de água, e sobe-me um cheiro doce de goiaba. Volto à sala com tonturas, e tenho a impressão de que ela está invertida. Teriam tapado as duas janelas e aberto outras duas na parede oposta. As torneiras também só querem girar para o outro lado, capricho a que cedo constrangido, sentindo a alma canhota (BUARQUE, 1991, p. 46-47).

Sofrendo alguma desorientação, o protagonista não consegue se localizar dentro do apartamento, chegando a urinar na pia da cozinha. Sua visão está invertida, enxerga as janelas da sala do lado oposto e as torneiras parecem girar ao contrário. Sente tonturas e a sucessão de confusões encerra-se com ele desmaiado na cama da ex-esposa. Portanto, não apenas a coerência dos pensamentos do narrador fica comprometida pelo seu estado psíquico, mas também as descrições imagéticas, que requerem um grau maior de objetividade, em alguns momentos da obra tornam-se objetos de desconfiança para o leitor.

Como já foi assinalado, é mais fácil associar a técnica narrativa de *Estorvo* (1991) ao cinema do que à pintura. As descrições apresentadas são menos estáticas do que as de Robbe-Grillet, o olhar de quem narra é mais inquieto, repousando pouco tempo sobre as coisas. No entanto, ainda é possível perceber momentos em que o narrador se aproxima do pincel do pintor. Assim como em *O ciúme*, o narrador de *Estorvo* (1991) recorre, algumas vezes, à geometria para descrever os objetos e paisagens. A casa da sua irmã é descrita como tendo formato de uma “pirâmide de vidro”, mesma forma que imagina ter o banheiro em que sua irmã toma banho “uma pirâmide forrada de espelhos (BUARQUE, 1991, p. 83)”. Quando chega à casa de sua irmã, encontra uma festa em que as pessoas se reúnem no gramado “formando uma sequência de círculos” (BUARQUE, 1991, p. 55).

Todavia, não é somente na forma de descrever que residem as semelhanças entre *Estorvo* (1991) e *O ciúme* (1986), mas também pelo conteúdo da descrição. Embora mais econômica e menos detalhada, o protagonista da obra brasileira também descreve o bananal que avista:

Eu me lembrava de bananeiras, não de uma lavoura assim exuberante. O bananal cobre toda a vertente posterior do vale. Nas trilhas regulares entre as bananeiras, foram cultivados arbustos de folhas agudas e tensas, e como que umas espigas marrom-bronzeadas nas extremidades de seus galhos mais altos. Sem se importar com o velho, homens e mulheres descartam as folhas e colhem as inflorescências com mãos oblíquas, furtivas (BUARQUE, 1991, p. 80).

Percebe-se que na passagem transcrita, diferentemente das narrativas de Robbe-Grillet, não há preocupação em ocultar os sentimentos de quem descreve. A imagem da lavoura de bananas é comparada pelo narrador à imagem guardada na sua memória; a lavoura é classificada por ele como “exuberante”, um adjetivo que não esconde a impressão positiva causada pela paisagem; os arbustos contêm folhas agudas e tensas, sendo que a segunda qualidade, claramente, antropomorfiza as folhas, dando a elas características humanas. Tal descrição vai ainda mais longe ao tentar adivinhar os sentimentos das pessoas inseridas naquela paisagem, homens e mulheres que “sem se importar com o velho” fazem o seu serviço.

Outra diferença entre *Estorvo* (1991) e *O ciúme* (1986) reside na significação dos objetos. Segundo Barthes (2007), na literatura de Alain Robbe-Grillet, o objeto é desprovido de significações. “O objeto deixa de ser um núcleo de correspondências, uma profusão de sensações e de símbolos: é somente uma resistência óptica” (BARTHES, 2007, p. 83). Em Chico Buarque, o objeto nunca se encontra presente de forma inocente.

A cancela da propriedade rural escancarada e presa no barro evidencia o abandono e o descuido do local. O videogame jogado pelas crianças no sítio ilustra a chegada da tecnologia aos meios mais arcaicos, criando um estranho contraste ao mostrar crianças maltrapilhas manuseando tal máquina⁸. A descrição da vestimenta do cunhado para o jogo de tênis também é representativa. “Usa para fora do short uma camisa de malha mostarda com um jacaré no peito esquerdo” (BUARQUE,

⁸ Vale lembrar que a primeira edição de *Estorvo* data de 1991, época em que o videogame ainda era um imponente símbolo do avanço tecnológico.

1991, p. 114). A minúcia na descrição da camisa não é gratuita, visto que o jacaré é o símbolo de uma das grifes mais caras do país e, páginas antes, a menina que habita o sítio foi descrita usando uma camiseta com a propaganda de um deputado.

Como já foi assinalado na introdução, o primeiro romance de Chico Buarque causou, e ainda causa, estranhamento naqueles acostumados com o Chico Buarque compositor. Se em canções como “Brejo da cruz”, “O que será?”, “Deus lhe pague”, dentre outras, a crítica social é mais explícita, no romance *Estorvo* ela é mais velada. No entanto, não é ausente. O caráter visual da obra apresenta elementos que permitem ao leitor atento perceber a sutileza dos contrastes. Se na camisa do cunhado está presente um signo de uma grife famosa, na camisa da menina encontra-se uma propaganda eleitoral. São dois signos publicitários, mas que diferenciam muito os indivíduos que os ostentam. Enquanto a camisa do cunhado evidencia o seu poder de consumo, a camisa da menina sugere que as roupas usadas por ela são aquelas distribuídas durante as campanhas eleitorais, muitas vezes com a finalidade de comprar os votos dos mais pobres.

A descrição dos objetos muitas vezes evidencia o caos e a desordem dos cenários pelos quais transita o protagonista. A casa de sua irmã apresenta uma extravagante arquitetura que logo entra em conflito com o projeto paisagístico.

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 fícus, cuja copa emergia no alto da pirâmide frustrada. Sucedeu que a casa, quando ficou pronta, começou a abafar o fícus que, em contrapartida, solapava os alicerces com suas raízes. O arquiteto e o paisagista foram convocados, trocaram acusações, e ficou patente que casa e fícus não conviveriam mais. (BUARQUE, 1991, p. 14).

A descrição da casa possibilita perceber que ela foi projetada menos com base na comodidade do que em aspectos estéticos. Com o passar do tempo, o clima do lugar obrigou os proprietários a modificarem o seu planejamento inicial e a substituir a vista para o oceano e as ilhas por um mosaico de cortinas. A árvore plantada também não foi a melhor escolha. O fícus, uma árvore de origem asiática, é geralmente utilizada na decoração de ambientes internos enquanto pequena. No

entanto, sua escolha como parte fixa da paisagem é, evidentemente, um erro, visto que a planta pode alcançar até trinta metros de altura. O conjunto da paisagem como um todo mostra a pretensão de uma elite a expor seus gostos sofisticados, sem levar em conta a funcionalidade do ambiente.

Como já afirmado anteriormente, se em Robbe-Grillet o objeto é só superfície, não se referindo a nenhuma realidade exterior à obra, em *Estorvo* (1991), o objeto pode ser lido como metáfora.

A casa livrou-se do fícus, mas nem assim parece satisfeita com o terreno que lhe cabe, o jardim que a envolve toda, o limo que pega nas sapatas de concreto, a hera que experimenta aderir aos vidros. Nessa disputa o jardineiro tomou as dores da casa, e passa os dias arrancando a hera, polindo o concreto, podando o que vê pela frente. Um dia, tomado de cólera, saiu revirando os canteiros, eliminou as hortênsias, e teria reduzido o jardim a um campo de golfe, se minha irmã não intervisse (BUARQUE, 1991, p. 15).

A árvore que insistia em crescer demasiadamente para os padrões do lugar logo se torna vítima da ira do jardineiro, que deseja podar tudo na sua ânsia higienista. Adréia Delmaschio (2014), na obra *A máquina de escrita (de) Chico Buarque*, a partir da leitura das ideias do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, aponta a existência de um espírito de jardinagem como característico do Estado Moderno. O objetivo deste modelo higienista é aparar as arestas, isto é, suplantar a desordem e espontaneidade de certos mecanismos sociais. Um exemplo do perigo de tais ideias pode ser visto na “solução final” para o “problema judeu”. A necessidade de dominação das forças naturais, tal como o desejo de eliminar as arestas sociais indesejadas, solicitam cada vez mais as imagens dos instrumentos de poda, o ancinho, o corte de ervas daninhas, e do sacrifício dos botões prematuros. Sendo assim, criminosos, loucos, viciados em drogas, desempregados, entre outros, são tratados como grama crescida desordenadamente. Essas “ervas daninhas” para o Estado jardineiro são recorrentes em *Estorvo*, incluindo o próprio narrador.

É possível olhar o *Estorvo* de muitos ângulos, mas o que interessa aqui especialmente, é acompanhar o percurso do narrador enquanto elemento social que escapole e põe em xeque a plenitude da ordem e da segurança tão almejada pelos habitantes pós-modernos da cidade de vidro (DELMASCHIO, 2014, p. 52).

O protagonista de *Estorvo* (1991) pode ser enquadrado nesta categoria de elemento prejudicial ao bem-estar social a qual o estado jardineiro almeja eliminar. Ele não tem emprego, ou seja, não produz lucro para a sociedade em que vive; sustenta-se com a mesada da irmã; comete delitos, como roubar as joias da irmã; sua sexualidade é uma incógnita, visto que a relação que manteve com o amigo no passado não é exposta de forma clara. As lembranças que ele tem com o outro são sempre repletas de sugestões sexuais, mas que não esclarecem qual o grau de envolvimento realmente existente entre os dois. Sendo assim, a narrativa também põe em xeque o seu enquadramento dentro do modelo heteronormativo vigente na sociedade ocidental. Ainda em relação à sua sexualidade, mais uma vez através de sugestões, a narrativa insinua uma atração erótica presente na sua relação com a irmã. O incesto encontra-se entre os desvios sociais menos aceitos dentro da cultura do ocidente. Basta lembrar de um dos textos fundadores da nossa literatura, o *Édipo Rei*, de Sófocles.

A desarmonia em *Estorvo* (1991) não se dá somente entre as coisas. Também é notável o descompasso entre os homens e os objetos, sendo que em alguns casos, os primeiros se transformam nos segundos, ressignificando o processo de *coisificação* já presente nas obras de Alain Robbe-Grillet. A fragmentação do indivíduo chega ao ponto de o próprio corpo se fragmentar e se transformar em coisa. Quando presencia uma cena de assassinato, são só os pés do morto que o protagonista enxerga. Ele se surpreende porque não vê sangue. Os pés não passam de um objeto sem vida. Ao viajar de ônibus, descobre que seu colega de assento é um cadáver. “Vou reclamar, vou cutucar seu braço, mas quando olho as mãos do indivíduo, as mãos do indivíduo são de cera” (BUARQUE, 1991, p.66). O corpo agora é reduzido a um par de mãos. Logo, percebe que o rosto é feito com a mesma cera com que foram feitas as mãos. O que foi um homem, agora é um boneco de cera. O que surpreende o narrador, agora, é indiferença de todos diante do defunto. A morte não parece causar espanto em nenhum passageiro.

No entanto, a passagem que mais evidencia o caos e a desarmonia na relação entre sujeitos e objetos é o momento em que o protagonista é levado pelo delegado, a mando do seu cunhado, até o sítio da família. A intenção do cunhado é reaver a propriedade pertencente à esposa e para isso se vale das suas relações com as autoridades. Ao entrar no automóvel com o delegado, o narrador percebe

que o motorista caminha em uma perna só e carrega nas mãos a prótese que deve ocupar o lugar da outra.

Esse sujeito leva um susto quando o delegado toca a buzina, que ribomba na garagem, e acorre pulando num pé só. O que traz nas mãos é uma perna mecânica, que introduz pela janela e deposita no assento a meu lado, antes de se postar ao volante.[...] Aliso de leve o artefato, que é uma matéria plástica de cor acastanhada, essa que chamam cor-da-pele, embora a pele do dono seja bem mais escura. Penso que pode ser uma prótese alugada, ou importada às pressas, ou talvez ele a tenha preferido assim mesmo, após consulta ao catálogo. Há um encaixe de metal com presilhas logo abaixo do que seria o joelho, e meto a mão ali dentro para ver se a perna é oca. O sapato é clássico, envernizado e de bico fino, e as meias de seda estão coladas na canela (BUARQUE, 1991, p. 130).

Percebe-se na passagem não apenas a fragmentação do corpo do indivíduo, tendo sua biologia misturada a materiais sintéticos, mas também a estranheza estética causada por esta relação. A pele do motorista é escura, enquanto a prótese, provavelmente, foi produzida para uma pessoa de pele clara. É como se o objeto fizesse questão de evidenciar que está num local que não é o seu, e o corpo, por sua vez, assumisse que já não tem domínio sobre suas partes. Ao final da descrição, a forma como a perna mecânica está vestida, com sapatos de bico fino e meias de seda, lembra que o importante já não é o corpo em si, mas como este se apresenta socialmente.

3.3 *BENJAMIM*: A EXISTÊNCIA PROJETADA EM IMAGENS

Diferentemente de *Estorvo* (1991) e de *Budapeste* (2003), *Benjamim* (2004) é narrado em terceira pessoa. O romance conta com uma temporalidade não linear, que se alterna entre o tempo atual da enunciação e acontecimentos ocorridos durante o período da ditadura militar brasileira nos anos 60 e 70. Além dos *flashbacks* constantes, há cortes na ação e um narrador que conduz o olhar do leitor como uma câmera em muitas situações. Uma análise de *Benjamim* permite associá-lo à técnica cinematográfica e às narrativas visuais da televisão, com todos os cuidados que esta comparação exige.

Desde o seu surgimento, no final do século XIX, é notável o fascínio que o cinema vem exercendo sobre o mundo contemporâneo e suas formas de pensar a arte. Inicialmente, destinado ao consumo das massas e do proletariado, malvisto por

uma parte da sociedade, o cinema se tornou uma paixão mundial e ao mesmo tempo objeto das críticas e das reflexões mais diversas.

Naturalmente, o cinema não passou despercebido de escritores e intelectuais das mais variadas áreas. É possível encontrar estudos sobre o cinema na sociologia, na historiografia, nas artes cênicas e, como no presente caso, na área dos estudos literários. Não seria exagero afirmar que a relação entre o cinema e a literatura é um dos campos que mais desperta interesse e gera trabalhos dentro da academia. São diversas as posições quando o assunto é o diálogo entre essas duas artes.

Umberto Eco dedica um capítulo da sua obra *A definição da arte* (2016) a algumas reflexões sobre essa relação entre cinema e literatura. Buscando homologias entre as duas artes, Eco afirma que o principal ponto de convergência entre cinema e literatura reside na ação. Nas palavras de Eco: “creio que é possível descobrir e examinar pelo menos uma espécie de homologia estrutural entre os dois ‘gêneros’ artísticos: é que ambos são artes da ação” (ECO, 2016, p. 190-191). Ou seja, Eco retorna à poética aristotélica para lembrar que em ambos os casos o que está em jogo é a mimesis, a representação das ações; a diferença é que uma das artes faz isso através das palavras, a outra se utiliza de imagens. No entanto, as duas são compostas por ações que são contadas numa sucessão temporal.

Segundo Tânia Pellegrini (2003, p. 25), “o tempo é a condição da narrativa: esta se acha presa à linearidade do discurso e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizando-os em forma sequencial”. Logo, independentemente da forma de fruição de cada mídia, o que existe é uma sucessão de ações que acontecem dentro de um recorte temporal. O tempo pode ser objetivo ou subjetivo, cronológico ou psicológico, mas será sempre um fator indispensável para que haja narrativa.

Ainda conforme Pellegrini, a narrativa moderna, que nasce no início do século XX, passa a ter enorme afinidade com a técnica cinematográfica. Diferentemente da narrativa do romance tradicional, linear e ordenada, a concepção temporal que passa a dominar as obras é a de que o tempo não se restringe ao marcado pelo relógio. Os conteúdos da consciência, que englobam presente, passado e futuro, passam a fluir ininterrupta e simultaneamente. O tempo, antes linear, agora pode parar, inverter-se, repetir-se, atrasar ou avançar a ação de forma simultânea. Conforme Pellegrini (2003), essas mudanças, que afetam a concepção de tempo, atingem, conseqüentemente, também o caráter e a função do espaço. Este deixa de

ser estático como uma fotografia e passa a ser dinâmico e fluido. A relação entre a literatura moderna e o cinema vai ficando clara. É inegável a existência de uma subversão da ordem cronológica da narrativa ligada à conquista de uma linguagem própria pelo cinema (PELLEGRINI, 2003).

Se comparadas as narrativas que passam a surgir já nas primeiras décadas do século XX com as narrativas do século XIX, torna-se fácil perceber a diferença nas descrições, por exemplo. O narrador que levava o leitor pela mão, mostrando o espaço, detalhando cada parte, descrevendo cada personagem exterior e interiormente, passa a apenas apresentar ao leitor imagens, muitas vezes desconexas, e deixar que este construa a história, como demonstrou a análise de *O ciúme* (1986).

A partir das categorizações sistematizadas por Gérard Genette em *Discurso na narrativa* (1995), pode-se classificar o narrador de *Benjamim* (2004) como extradiegético, visto que quem conta não participa da história. Importante lembrar que esse tipo de narrador também pode ser encontrado em grande parcela dos filmes, em que não há nenhuma voz narrando e a história é conduzida pela câmera.

Quanto à focalização, em *Benjamim* (2004), ela é interna, porém variável. No entanto, diferentemente do que assinalou Barthes (2007) sobre o romance burguês, no já citado artigo *Literatura objetiva*, na obra de Buarque as consciências narrativas não se misturam. O foco narrativo desloca-se entre as personagens, relatando seus pensamentos e sensações, mas também criando uma narrativa extremamente imagética, como se uma câmera acompanhasse cada personagem. Ou seja, há um narrador onisciente, mas preocupado em relatar o que cada personagem vê e como é visto das mais diferentes perspectivas visuais.

Um exemplo em que isso fica claro é quando Ariela Masé, corretora imobiliária, vai mostrar um apartamento para o político Aliandro Esgarate. A passagem começa a ser narrada sob a perspectiva de Aliandro, e é sob ele que está o foco do narrador; é o seu ponto de vista que é exposto:

Com um pé na calçada e outro na lanchonete, Aliandro Esgarate vê aproximar-se a mulher de calça jeans e blusa de crochê. Vê quando ela para em frente à galeria, e confirma que é esguia e um pouco mais jovem do que lhe fizera supor a voz no telefone. (BUARQUE, 2004, p. 15).

Após a narrativa das impressões de Aliandro, o foco desloca-se para Ariela e é aos pensamentos dela que se tem acesso agora.

Tantas vezes Ariela conduziu um cliente masculino pelo corredor, tantas portas de apartamento abriu para dar passagem a um homem, e nem assim se habituou a um protocolo que considera humilhante. Sonha um dia passar as chaves às mãos do cavalheiro e pedir-lhe que a deixe entrar na frente, como se a interessada fosse ela (BUARQUE, 2004, p. 16).

A narrativa é toda estruturada deste modo, variando as perspectivas e passando de uma personagem a outra. Algumas vezes, como nos exemplos acima, com o narrador relatando o interior das personagens, outras vezes apenas repousando sob uma personagem como uma câmera cinematográfica. Uma mesma cena também pode ser focalizada sob diversos ângulos e perspectivas, como a que segue:

Dez minutos atrasada, Ariela desce os dois lances de escada aos saltos, de três em três degraus: acredita que seja lisonjeiro para um homem de meia idade receber uma mulher com as faces afogueadas. Na portaria, encontra Benjamin Zambraia pelas costas, num terno de linho cru, ajeitando o colarinho de frente da porta do elevador. Diverte-se ao vê-lo de repente empertigado, averiguando os passageiros que saem, e logo atropelado pelos que querem entrar. Ao sentir-se pilhado por Ariela, Benjamin Zambraia sorri sem graça, e em seu rosto fatigado o embarço produz um efeito juvenil. Recomposto, cumprimenta Ariela com cerimônia e volta a aparentar a idade que hoje teria o pai dela (BUARQUE, 2004, p. 81).

Nesta passagem, que narra um jantar entre Benjamin e Ariela, o foco narrativo se concentra na personagem e relata o seu ponto de vista até encontrar Benjamin, que a espera junto a um táxi. A narrativa faz o leitor sentir que é o seu olhar que conduz a cena como uma câmera: “encontra Benjamin Zambraia pelas costas”. Assim como na linguagem cinematográfica, não há um narrador para explicar a sequência dos fatos, cabe ao leitor, já com experiência, entender as elipses existentes entre um corte e outro. Sendo assim, da cena em que Ariela chega atrasada, a narrativa já passa para a cena em que os dois estão dentro do táxi, sem narrar detalhes do encontro entre os dois.

Benjamin retoma o radiotáxi com Ariela e sente-se provinciano em seu traje completo. Ela, de short, e camiseta, deixa claro que nunca se acanhou com restaurantes de luxo; um maitre exótico terá autoridade pra ordenar um filé com fritas. No centro do banco, como baliza a separa-los, Ariela finca a

bolsa de lona cilíndrica, de cuja boca sobressai um prospecto afunilado (BUARQUE, p. 81-82)

A câmera lenta é outro recurso do cinema que está presente no romance. Como exemplo, pode-se pensar na já transcrita passagem inicial da narrativa, quando o protagonista vê cada uma das balas se aproximando e tem a sua vida projetada como um filme.

Além de emular a câmera lenta do cinema, outro recurso utilizado por Chico Buarque para a abertura do romance, muito comum no cinema e também na literatura, é a apresentação do final da história para então retroceder até o começo para que o leitor fique sabendo a causalidade da situação narrada. Um dos romances mais famosos em que essa espécie de narrativa circular é utilizada é a obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Na obra do colombiano, o Coronel Aureliano Buendía, frente ao pelotão de fuzilamento, lembra-se de um episódio da sua infância, do dia em que seu pai o levou para conhecer o gelo.

Essa quebra na linearidade da narrativa faz com que exista dentro de *Benjamim* (2004) dois tempos narrativos: 1) a juventude do protagonista Benjamim Zambraia e sua paixão por Castana Beatriz; 2) Benjamin, já um homem velho e apaixonado pela jovem Ariela, que desconfia ser filha de Castana. Embora apareça na primeira página do romance, a cena do fuzilamento é a forma como culmina o segundo tempo narrativo. Benjamim é assassinado devido ao ciúme de Jeovan, o marido de Ariela. Será entre esses dois tempos narrativos que se alternará a narração da obra.

. Para sistematizar o estudo destas manipulações temporais, Genette (1995) pressupõe a existência de uma narrativa primeira, ou seja, uma espécie de linha narrativa principal, a partir da qual o narrador adianta ou retrocede o discurso. O movimento de retrospectão é chamado por Genette de analepse, e se divide entre analepses externas, quando o narrador retrocede até um ponto temporal localizado antes do início da história, e analepses internas, quando o narrador retrocede até um ponto que se localiza dentro do espaço temporal da história. Os adiantamentos são denominados pelo autor de prolepses e, assim como as analepses, são divididas em externas e internas. As primeiras narram fatos acontecidos após o final da história, as segundas adiantam o discurso, mas sem passar do ponto em que a história se encerra.

Analepses e prolepses encontram seus correspondentes cinematográficos nos *flashbacks* e *flashforwards*, respectivamente. Os primeiros geralmente acontecem quando o foco narrativo está localizado em alguma personagem e esta se lembra de algum fato do passado. Já os *flashforwards* exigem alguém que conheça a história para poder adiantá-la, logo são mais comuns no cinema quando tem-se uma personagem narrando a sua história. Também é possível encontrarmos *flashforwards* quando a narrativa é montada de forma circular, como nos casos em que o filme se inicia pela situação final e a narrativa do filme mostra os acontecimentos que causaram tal situação.

Embora os dois tempos narrativos ocupem um vasto espaço e tenham grande importância dentro da obra, será classificada, como narrativa primeira, a parte da história em que Benjamim já está velho e envolvido com Ariela. É nesse tempo que reside o núcleo das ações que culminam com a morte de Benjamim. Embora a juventude do protagonista seja retomada em muitas partes da obra, ela sempre surge como lembrança, memória, sem interferir diretamente nos fatos.

No entanto, não é apenas esse jogo entre *analepses/flashbacks* e *prolepses/flashforwards* que faz com que a linguagem cinematográfica esteja presente em *Benjamim* (2004). É possível perceber que o próprio narrador utiliza a linguagem do cinema para narrar a cena. “Benjamin assistiu”, “sua existência projetou-se”, “o filme poderia projetar-se”. Após a cena do fuzilamento, há uma espécie de corte que faz com que a narrativa retroceda para uma cena de Benjamim, já velho, almoçando, na parte da história classificada como narrativa primeira. E mais uma vez é possível perceber a presença do cinema:

Se uma câmera focalizasse Benjamim na hora do almoço, captaria um homem longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo, 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. (BUARQUE, 2004, p. 6)

Mais um corte. E retorna-se à juventude de Benjamim.

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. O equipamento mostrou-se tão providencial quanto um pente de bolso, e a partir daquele dia a vida dele tomou novo rumo. Benjamin passou a usar topete, e nas pendengas em que antes se descabelava certo de estar com a razão, mantinha agora um

sorriso vago e deixava o adversário gesticular de costas para a câmera. (BUARQUE, 2004, p. 7)

Nesta última passagem, o cinema vai além da linguagem e penetra na própria história. O Benjamim adolescente é apresentado como personagem-ator. O flerte entre cinema e literatura se torna tão evidente, que o cinema “contamina” até a postura das personagens. Nota-se que Benjamim passa a se comportar como um ator de cinema, começa a usar topete, muda a expressão fácil, gesticula como um ator atuando.

Neste ponto, é importante retornar ao texto de Jameson e perceber em *Benjamim* (2004) os traços da terceira etapa do papel da imagem no século XX, a que o crítico americano denominou “momento pós-moderno”.

Esta etapa corresponde ao período que tem início nos anos 70 e passa-se a viver na sociedade da imagem. Os indivíduos já convivem com a exposição abundante de imagens no seu cotidiano. Nas palavras do autor: “a ilusão de uma nova naturalidade surge quando já não há nenhuma distância com relação à cultura das imagens, quando já não é possível reconhecer a singularidade histórica ou a originalidade de nossa situação pós-moderna” (JAMESON, 1994, p. 120).

O papel desempenhado pelos meios de comunicação permite perceber a naturalização das imagens citada por Jameson, e convertida em simulacro. A versão dos fatos a que se tem acesso é a da narrativa jornalística. A lente da câmera fotográfica escolhe qual imagem estará estampada no jornal do dia seguinte; o telejornal decide qual versão dos fatos será apresentada na forma de vídeo. O cinema comercial e a telenovela moldam o imaginário coletivo sem que, muitas vezes, o indivíduo perceba.

O fascínio pela cultura da imagem fica evidente no momento em que Benjamim é arrastado por estudantes para uma gincana colegial promovida por uma concessionária de carros. A atração consiste em cada equipe levar uma atração surpresa ao palco. Uma das meninas, que acredita conhecer Benjamim da televisão, quer classificá-lo na categoria artista famoso. Assim, o protagonista é exposto ao público junto a outras atrações sensacionalistas.

Estoura a música, descem as quinquêgêneas e sobe uma menina roxa, muito barriguda, acompanhada de um casal com camisetas da Escuderia Manipur. Benjamim chega ao pé do palco e pára ao lado de um sujeito com chapéu de vaqueiro que atende a uma roda de fãs. Atrás de um chinpanzé com gravata borboleta no canto do palco, o motorista da Escuderia Scandal

faz sinais para a adolescente gorducha que pergunta “qual é mesmo o nome do senhor?”. Benjamim fala “Benjamim Zambraia”, atento ao apresentador que exhibe a certidão de nascimento e o atestado médico de Leonarda Ló, nove anos de idade, grávida (BUARQUE, 1995, p. 39).

Benjamim é modelo fotográfico e seu auge se deu em outra época. O público não se empolga e logo ele é dispensado. Outras atrações parecem despertar mais o interesse do público, como o homem com chapéu de vaqueiro, talvez uma das celebridades instantâneas da era das imagens. A menina grávida aos nove anos, as cinco gêmeas e o macaco de gravata borboleta evidenciam a necessidade do público por espetáculo. Embora a época em que indivíduos com diferenças eram exibidos ao público em jaulas como forma de entretenimento pareça fazer parte de um passado remoto, a sociedade pós-moderna mostra que não há limites quando a intenção é atrair olhares.

São muitos os momentos em que fica evidente no romance a necessidade do espetáculo. As telenovelas, os telejornais, o cinema, dentre outras produções imagéticas, dominam cada vez mais o imaginário coletivo e passam a tomar o lugar do real. Este novo mundo dos simulacros não passará despercebido pela literatura, que logo o incorporará. É isso que será tratado no próximo capítulo.

4 A LITERATURA EM FRENTE AO ESPELHO

4.1 UMA LITERATURA ANTIILUSIONISTA

Desde a publicação do seu primeiro romance, *Entre dois tiros*, é possível perceber a mudança de paradigma, em relação ao romance burguês, que propõe Alain Robbe-Grillet no tocante à construção da verossimilhança. Se em *O pai Goriot* Balzac busca convencer o leitor de que seu livro “não é uma ficção, nem um romance. *All is true*”, (BALZAC, 2015, p. 14), Robbe-Grillet faz questão de evidenciar que o seu texto não é uma representação do real. Ele não pede a suspensão da descrença ao seu leitor nem busca seguir as regras de um pacto ficcional.

São muitos os artifícios usados pelo autor para romper com o pacto ficcional. Seja através do uso da *mise en abyme*, das contradições presentes na enunciação dos narradores, ou até mesmo, da forma de se dirigir ao leitor, a maior parte dos romances de Robbe-Grillet não permite que o leitor permaneça muito tempo imerso no mundo diegético.

Ao abalar essa imersão do leitor na história, o autor chama a atenção para a própria forma de narrar e desmistifica a ideia de que exista uma realidade acabada e de que o autor apenas “recolha” nela seus temas e construa sua história. Sendo assim, o próprio ato de narrar torna-se tema do romance. “O verdadeiro, o falso e o fazer acreditar tornaram-se mais ou menos o assunto de toda obra moderna” (ROBBE-GRILLET, 1969, p.101). Se não existe uma realidade pré-existente à obra, é a narrativa que a constrói. As personagens passam a existir com a primeira página de uma obra e deixam de existir quando ela chega ao seu final.

No artigo *Sobre algumas noções obsoletas*, Robbe-Grillet ataca o modo como a crítica avalia algumas categorias romanescas, entre elas a história. Segundo o autor, é considerado bom romancista pela crítica aquele que consegue contar uma história coerente, sem quebra no interesse do leitor:

O julgamento que incidirá sobre o livro consistirá sobretudo numa apreciação de sua coerência, de seu desenrolar, de seu equilíbrio, das expectativas ou surpresas que apronta para o leitor arquejante. Um buraco na narrativa, um episódio mal concluído, uma quebra no interesse, uma demora no desenrolar da ação, serão os defeitos maiores do livro; a vivacidade e a espontaneidade, suas mais altas qualidades. [...] Enfim, se quiser que a ilusão seja completa, o romancista deve ser sempre tido como sabendo mais do que conta [...] (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 23-24).

Pode-se perceber que o autor relaciona o êxito de um romance com a capacidade de ilusão que o romancista é capaz de criar. O texto, considerado pela crítica da época como bem sucedido, deveria manter o leitor interessado na sua narrativa como se essa representasse a realidade. É justamente a consciência de tratar-se de uma ficção que Robbe-Grillet entende como característica necessária para um novo romance. A narrativa não deve tentar ocultar seu caráter ficcional. “O romance moderno tem isso de notável, ele afirma propositadamente este caráter, a tal ponto mesmo que a invenção e a imaginação tornam-se, em suma, o assunto do livro” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 24).

O crítico americano Robert Stam, no seu livro *Espectáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação* (1981), aponta a existência na história da arte do que ele denomina antiilusionismo. Segundo Stam, alguns artistas preferiram romper com a tradição que sempre buscou criar uma ilusão no apreciador da obra, escondendo deste as convenções de representação da realidade. Se parte dos artistas foi fiel ao pacto ficcional, tentando esconder do público os artifícios e convenções, outros fizeram questão de expô-los.

A arte antiilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística. A ficção é o domínio do faz-de-conta. Acreditamos em coisas que sabemos falsas, [...] A ficção requer o tipo de cumplicidade sugerida por Dom Quixote no momento em que Sancho Pança tenta superá-lo na descrição de uma aventura. Quixote diz “Sancho, se quiser que eu acredite no que viu nos céus, você tem que acreditar no que eu vi na caverna de Montesinos. Não direi mais nada”. É precisamente esse pacto de decepção recíproca entre o artista e o público que o antiilusionismo se recusa a obscurecer.” (STAM, 1981, p. 21)

Robert Stam aponta *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, como uma das obras inauguradoras do antiilusionismo no romance. A narrativa desmistifica a literatura ao apresentar um protagonista que, após passar boa parte da vida lendo romances de cavalaria, perde o discernimento entre realidade e ficção. Pensa ser um cavaleiro andante, assim como atribui papéis, conforme os romances de cavalaria, àqueles com quem interage. Um momento da obra em que o antiilusionismo se manifesta com mais força é quando Dom Quixote destrói o teatro de marionetes de mestre Pedro ao crer que luta contra um bando de mouros. “O herói de Cervantes, esse desmancha prazeres involuntário, desmancha literalmente

o mundo mágico, expondo de forma violenta a fragilidade de sua essência” (STAM, 1981, p.18). O episódio das marionetes é também exemplo de outro recurso vastamente utilizado pela arte antiilusionista: a representação de segundo grau, isto é, a representação dentro da representação.

Ainda de acordo com a análise que Stam (1981) faz de Dom Quixote, a obra de Cervantes se vale de um intenso caráter de paródia, mais uma marca da arte antiilusionista. Afinal, através da ironia e do humor, Dom Quixote desnuda e ridiculariza as convenções do romance de cavalaria. Todos os elementos do gênero, muito em voga na época, estão presentes ali, mas de forma subvertida. Na concepção de Stam (1981), a paródia surge quando o artista já não acredita mais nas convenções do seu tempo, quando o artista percebe que tais modelos já estão ultrapassados e devem ser superados. O autor defende a arte antiilusionista das acusações que frequentemente recebe de ser meramente parodística. Na concepção do autor, a acusação é injusta visto que a paródia tem o poder de chamar a atenção para a intertextualidade presente em todos os textos artísticos, “textos esses constituídos de tecidos de fórmulas anônimas e variações dessas fórmulas. São citações conscientes, e até mesmo inconscientes, de outros textos” (STAM, 1981, p.29).

Robbe-Grillet percebeu isto e se valeu da paródia desde seus primeiros romances. *Entre Dois Tiros* já apresenta a estrutura de um romance policial. A história apresenta um crime e um detetive, entretanto, não há existência de uma vítima, pois o homem supostamente baleado desapareceu. Robbe-Grillet não apenas nega a cronologia clássica do romance policial, mas abole qualquer tempo de sua narrativa. Deste modo, a estrutura temporal do romance permite que o detetive se torne o assassino. Leyla Perrone-Moisés assinala que “trata-se de uma paródia do romance policial e da tragédia grega. Mas a paródia não tem nenhum sentido alegórico, entretanto, um sentido irônico de negação do romance policial” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p.53.). A paródia será uma constante na obra romanesca de Robbe-Grillet. A paródia do romance policial se repetirá em obras como *A Espreita* (1966) e *Encontro em Hong kong* (1968), *Dans le labyrinthe* (sem tradução para o português) e *A Retomada* (2001).

Stam (1981) lembra que o romance, desde sua gênese, valeu-se de materiais diversos, como ficções de corte, relatos de viagem, alegorias e livros de piada. Logo, a paródia evidencia a ilusão que pode constar na ideia de uma pureza do gênero.

Esta evidência na exploração dos gêneros pelos antiilusionistas obrigam o leitor a refletir sobre a natureza do romance e dos meios pelos quais a realidade é mediatizada através da arte.

Embora em menor proporção que nas obras de Alain Robbe-Grillet, o antiilusionismo pode ser constatado na obra de Chico Buarque já na sua escrita de textos dramáticos. Em 1967, Buarque escreveu a peça *Roda Viva*, que estreou em janeiro de 1968 e se tornou emblemática como imagem da censura imposta pelo governo militar. As forças policiais invadiram um dos ensaios e espancaram o elenco e a equipe envolvida na produção. A peça, uma espécie de comédia musical, trata da ascensão artística do cantor Benedito da Silva, transformado em ídolo das massas e manipulado pelas forças da indústria cultural. A peça tinha o intuito de chocar o público ao revelar os artifícios cruéis usados pelos produtores da cultura de massa para a construção da imagem de um ídolo; além de fortes cenas de violência e palavrões, desagradaram às autoridades as críticas à situação por que passava o país no momento.

Outra peça de Chico Buarque que se vale de elementos antiilusionistas é *Ópera do Malandro* (1978). A obra é uma adaptação, com forte caráter de paródia, das obras *Ópera dos Mendigos*, de John Gay, e *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. A versão de Buarque traz para a realidade do Rio de Janeiro a história já contada por Gay e Brecht. O texto ousa ao romper com o processo de ilusão antes mesmo que este tenha início. A primeira personagem a entrar no palco é justamente a do produtor, que se dirige diretamente ao público afirma:

Prezados espectadores, boa noite. Alguém já disse que, quando o artista sente a necessidade de explicar sua arte ao público, um dos dois é burro. É escusado dizer que não pretendemos arremessar semelhante adjetivo sobre a distinta plateia. Quanto a nós, mesmo correndo o risco de endossar tal qualificação, achamos por bem dirigir-lhes umas palavrinhas à guisa de introdução (BUARQUE, 1978, p. 19).

Após uma breve explanação bem-humorada sobre a peça que será apresentada, o produtor chama ao palco o suposto autor, João Alegre, e a personagem Vitória, presidente da Morada das Mães Solteiras, entidade para a qual o produtor prometeu destinar os fundos arrecadados com a encenação. Vitória também é personagem da história que será representada após a fala do produtor, ou

seja, Vitória é representação dentro da história primeira e depois representação dentro do espetáculo ao qual o público assistirá. Chico Buarque desnuda ainda mais os mecanismos teatrais ao determinar que o ator que representa o produtor seja o mesmo que representa Duran, evidenciando ainda mais a natureza ficcional do espetáculo que está diante do público.

Após a saída dessas personagens do palco, abre-se a cortina e tem início o prólogo da história prometida ao público. O espectador desfruta a história em dois atos por um breve período, até que a narrativa que está sendo representada funde-se com o contexto inicial. O texto desagrade a personagem Vitória, o que acaba gerando a intervenção do autor João Alegre e do produtor. As personagens dos dois planos ficcionais passam a interagir. Deste modo, *Ópera do Malandro* (1978) antecipa recursos que Chico Buarque utilizará décadas depois em *Budapeste* (2003).

DURAN/PRODUTOR Dona Vitória, eu não sei o que dizer. Talvez o melhor fosse a gente esquecer o incidente e recomeçar o final da peça do jeito que tava combinado. VITÓRIA Eu, por mim, ia embora imediatamente. Só continuo aqui por respeito a esse público maravilhoso que pagou ingresso... Ô, você! Como é mesmo o nome do crioulo? Vamos fazer um gran finale decente, mas tem que ser igualzinho ao ensaio geral! (BUARQUE, 1978, p. 176-177)

Embora a maior parte da obra de Alain Robbe-Grillet apresente elementos que rompem com a convenção realista/ilusionista, é no romance *A Retomada* (2001) que se encontra o melhor exemplo de exposição dos mecanismos da ficção. A obra consiste numa narrativa construída por dois narradores, um é o duplo do outro, que apresentam versões contraditórias para os fatos. Enquanto o agente secreto Henri Robin, que logo revelará ter outros nomes, relata sua missão na Alemanha pós-guerra, o seu duplo, Whalter von Brücke, comenta a narrativa e dá a sua versão para os fatos. Em comum, as duas narrações apresentam o fato de não apresentarem a pretensão de passar por realidade, permitindo que o caráter ficcional seja exposto.

E eis que volto a este manuscrito após um ano inteiro de redação cinematográfica entrecortada por numerosas viagens, poucos dias depois da destruição de uma parte considerável da minha vida, encontrando-me então em Berlim após outro cataclismo, mais uma vez com outro nome, outros nomes, cumprindo um ofício de encomenda munido de diversos passaportes e de uma missão enigmática, sempre prestes a se dissolver, continuando porém a me debater com obstinação em meio a duplicações,

aparições intangíveis e imagens recorrentes em espelhos que retornam (ROBBE-GRILLET, 2001, p. 61).

O fragmento acima exposto dá a tônica do que o leitor encontra durante seu percurso de leitura. O leitor desconhece o caráter da missão, mas o protagonista também desconhece, ou pelo menos afirma desconhecer. “Em meio a duplicações, aparições intangíveis e imagens recorrentes em espelhos que retornam⁹”, a narração parece fazer uma síntese histórica da obra de Robbe-Grillet.

A *retomada*¹⁰ (2001), como o próprio nome sugere, se constitui de um apanhado de referências à obra romanesca e cinematográfica de Alain Robbe-Grillet. A tragédia de Édipo misturado a intriga policial (*Entre dois tiros*), a exploração sexual (*Encontro em Hong Kong*), o sapato sujo de sangue, (*La belle captive*), o agente secreto (*Djin, uma mancha vermelha no pavimento estragado*), os nomes das personagens retomando obras anteriores de Robbe-Grillet, entre outros elementos, transformam *A retomada* (2001) em um mosaico intratextual.

A especularidade, que também está presente em *Budapeste* (2003), de Buarque, é outro fator constante no romance de Robbe-Grillet. Há uma série de duplos que se multiplicam com a progressão da narrativa. O tema do duplo, todavia, vai para muito além do protagonista: há os irmãos gêmeos do hotel, os espelhos nos cômodos, o apartamento com quartos idênticos, a ambiguidade da personagem Gigi (nome espelhado), além das inúmeras *mise en abyme* que podem ser encontradas em *A Retomada* (2001).

A *mise en abyme* é um procedimento que foi vastamente utilizado por Robbe-Grillet e outros novos romancistas, como Michel Butor e Jean Ricardou. O termo francês designa narrativas em que a história se projeta para dentro de uma representação menor, em abismo, criando assim uma relação de especularidade. O primeiro autor a usar o termo foi André Gide:

Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte [escriba Gide en1983] aparezca así trasladado, a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra. Nada lo aclara mejor, ni determina con mayor

⁹ Aqui já uma referência ao romance de caráter autobiográfico *Le miroir qui revient* (sem tradução no português). A tradução livre do título é “O espelho que retorna”.

¹⁰ Em entrevista à imprensa, Robbe-Grillet explica os sentidos que o título *La reprise* (título original em francês) pode adquirir “o primeiro baseado em Kierkegaard, diferencia-o de repetição “(...) a retomada é então transformação do passado em direção ao futuro, e é o próprio movimento que é importante”; o segundo sentido diz respeito ao verbo reprendre: trata-se do mestre que “corrige” o aluno; o terceiro refere-se ao verbo repriser, em português cerzir, que é “o que fazemos com uma meia furada para fazer desaparecer o buraco” (ROBBE-GRILLET apud ARBEX, 2013, p. .99).

certitumbre las proporciones del conjunto. Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la estancia en que se desarrolla la encena pintada. Así en las *Meninas* de Velázquez (aunque de modo algo diferente). Por último, dentro de la literatura, en *Hamlet*, la encena de la comedia; y también en muchas otras obras, [...] Mucho más lo sería, mucho mejor expresaría lo que quise decir en mis *Cahiers*, en mi *Narcisse* y en *La Tentative*, la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar , dentro del primero, un segundo “en abyme” [abismado, en abismo] (GIDE apud DÄLLENBACH,1991, p. 15)¹¹.

A denominação do termo é oriunda da heráldica, o estudo dos brasões. Segundo Lucien Dällenbach, abyme é um termo técnico que diz respeito ao coração do escudo: “Se afirma que una figura está abismada cuando se halla com otras em el centro del escudo, pero sin contacto com ninguna de ellas¹² (DÄLLENBACH,1991, p.16). Isto é, entre as figuras que compõe um escudo, diz-se que a que ocupa a posição central está em abismo. Assim surgem as expressões, muitas vezes utilizadas, “a peça-dentro-da-peça”, “o livro-dentro-do-livro”.

A *mise en abyme* acaba gerando uma ideia de profundidade e de infinito, como quando colocamos dois espelhos um em frente ao outro. Um ótimo exemplo é o conto “La continuidad de los parques” (2013), de Júlio Cortazar, em que o protagonista lê a história de um homem que é assassinado pelo amante da sua esposa enquanto faz a leitura de uma história com o mesmo enredo. Sendo assim, as histórias reproduzem-se até o infinito, uma dentro da outra. Dällenbach (1991) cita como metáfora para a *mise en abyme* as famosas bonecas russas, brinquedo que ao ser aberto, revela outro em menor escala no seu interior, o objeto menor ao ser aberto repete o fenômeno e assim sucessivamente.

A narrativa em abismo não é um procedimento exclusivo da literatura. Na pintura, tornou-se emblemática, ao falar-se sobre *mise en abyme*, a análise que Foucault faz do quadro *Las meninas* do pintor espanhol Diego Velázquez. O quadro é um autorretrato do próprio Velázquez enquanto este trabalha na corte do rei Filipe

¹¹ “Agrada-me o fato de que em uma obra de arte [escreve Gide em 1983] apareça transposto, na escala dos personagens, o tema desta obra. Nada esclarece melhor, nem determina com maior certeza as proporções do conjunto. Assim, em certos quadros de Memling ou Quentin Matzys, um pequeno espelho convexo e sombrío reflete, por sua vez, o interior da sala em que a cena pintada se desenvolve. Assim como nas *Meninas* de Velázquez (embora de uma maneira um pouco diferente). Por fim, dentro da literatura, em *Hamlet*, a cena da comédia; e também em muitas outras obras. [...] O que seria muito mais, o que melhor expressaria o que eu quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e em *La tentative*, é a comparação com o procedimento heráldico que consiste em colocar dentro do primeiro, um segundo “Abyme” [abismado, em abismo].” [Tradução nossa]

¹² “Se diz que uma figura está em abismo quando se encontra com outras no centro do escudo, mas sem contato nenhum com elas.” [Tradução nossa]

IV, ou seja, a representação da autorrepresentação. Foucault destaca a troca de lugares entre o pintor e espectador.

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos (FOUCAULT, 2002, p. 20).

O quadro inova os paradigmas da representação clássica ao apresentar um espelho que faz com que elementos que estão fora da pintura possam ser representados, no caso, o rei Filipe e sua esposa, a rainha Maria Ana. O espelho dá ambiguidade à obra, afinal, só é possível ao público acessar o que está sendo pintado no quadro-dentro-do-quadro através do espelho. O espelho insere o casal imperial na cena, mas não permite afirmar se são realmente os modelos.

Jean-Luc Godard usou a *mise en abyme* em muitas de suas películas. Uma das mais notáveis, *Le Mépris*, trata da história de um roteirista que trabalha na produção de uma adaptação do poema épico *A Odisseia* para o cinema. A tentativa é mal sucedida. Roteirista, diretor e produtor não conseguem se entender. O protagonista, uma espécie de imagem invertida de Odisseu, simula não perceber o flerte entre sua mulher e o diretor da produção, o que gera desprezo por parte desta. Segundo Stam (1981), *Le Mépris* representa a ansiedade do mundo moderno, onde é impossível a restauração dos valores épicos. Os heróis e as divindades representam um mundo não mais existente. “A qualidade antiépica impregna o filme-dentro-do filme e *Le Mépris* como um todo” (STAM, 1981, p.30).

A Retomada (2001) apresenta uma série de representações “encaixadas” na narrativa primeira. Seja fazendo referência a obras anteriores do autor, ou não, essas representações criam uma série de jogos especulares para o público. O leitor iniciado em Robbe-Grillet evidentemente conseguirá perceber melhor a reflexividade apresentada pelo romance, no entanto, o desconhecimento da obra do autor não impedirá que a autorreflexividade se faça presente na recepção. Um exemplo disso é a presença da técnica do *trompe l'oeil*.

O *trompe l'oeil* é um recurso da pintura que visa a criar ilusões ópticas em relação à perspectiva de apreciação de uma obra. Sendo assim, são produzidas

formas que ludibriam a visão de modo que aquele que aprecie a obra tenha dificuldades em diferenciá-la da realidade. Um exemplo mais comum são as pinturas que simulam a vista de uma janela. Colocadas no lugar que poderia ser ocupado por uma janela, o quadro cria a ilusão no espectador de que este está olhando para o exterior do espaço onde se encontra.

Após entrar em uma casa situada no endereço que encontrou anotado junto ao homem que viu ser assassinado, ou ao menos pensou que tivesse sido, Henri Robin conversa com a dona, Jöelle Kast¹³, suposta viúva, e após beber o chá que lhe é oferecido, acorda em um estranho quarto de criança. Chama-lhe a atenção a parede do cômodo.

Esta, de fato, não tem nenhuma espécie de abertura ou vão à moda antiga, nem qualquer saída a não ser em *trompe l'oeil*: uma janela fictícia abrindo-se para um exterior imaginário, ambos pintados no gesso com um assombroso efeito de presença tangível, acentuado por alguns refletores judiciosamente dispostos que o próprio movimento das cortinas tinha acendido (ROBBE-GRILLET, 2001, p. 91)

O afresco na parede é descrito com a habitual minúcia que marca a obra do autor francês. Uma paisagem marcada por cadáveres, soldados moribundos, prisioneiros de guerra e por um soldado ferido sendo conduzido por “uma garota loura de treze ou quatorze anos, vestida como uma pequena camponesa ou búlgara” (ROBBE-GRILLET, 2001, p.92). Henri Robin logo percebe que a garota representada na pintura corresponde à personagem Gigi, filha de Jöelle Kast e Daniel von Brücke. A pintura apresenta um caráter de reflexividade tanto no nível da história quanto no nível da enunciação. O protagonista que aprecia a pintura é um espião francês que tenta entender a rede de intrigas na qual se envolveu. As poucas informações que consegue obter são justamente da adolescente Gigi. É a menina que o conduz, o que torna a situação de Robin semelhante à do soldado da pintura. Márcia Arbex ao analisar a cena assinala que:

O que Henri Robin contempla no enigmático afresco em *trompe l'oeil*, com sua paisagem de guerra e as duas personagens, é não apenas sua imagem refletida em um espelho, mas sua própria cegueira -edipiana, pode-se dizer – diante da situação em que se encontra (ARBEX, 2013, p. 119).

¹³ Jöelle Kast é também conhecida como Jô Kast. O nome lembra, evidentemente, Jocasta e faz parte deste jogo inter e intratextual criado por Alain Robbe-Grillet. Jöelle Kast é viúva de Daniel Von Brücke, assassinado pelo próprio filho, Walther. Mais tarde, ficamos sabendo que Walther e Jöelle tiveram um caso. Logo, cria-se um elo entre o mito de Édipo e, conseqüentemente, entre o primeiro romance do autor, *Entre dois tiros*.

Por outro lado, a pintura também reflete a relação do leitor com o romance, alguém que transita entre a ilusão e a consciência de estar diante de uma ficção. O caráter ilusionista que a representação busca exercer sobre aquele que a contempla é refletida também em outros momentos da narrativa. Se a pintura em *trompe l'oeil* busca iludir o espectador de que este está diante da realidade, efeito contrário pode ser observado quando Robin, usando a identidade de Boris Wallon, vê Gigi pela primeira vez.

Wall ergue então os olhos para a fachada da elegante mansão, cuja janela central, no primeiro andar, está aberta de par em par. Nela há um personagem feminino que a princípio o visitante pensa tratar-se de um manequim de vitrine, tão perfeita parece sua imobilidade vista de longe; aliás, a hipótese de sua exposição de frente para a rua é totalmente verossímil, dada a natureza comercial do estabelecimento anunciada no cartaz de entrada. Mas ao captar subitamente um brilho vivo no olhar que o fixa, enquanto um sorriso imponderável parece abrir levemente os lábios como um debrum amuado, Wall tem de reconhecer seu engano: apesar do frio que enfrenta num vestido ultrajantemente leve, trata-se – Deus me perdoe! – de uma adolescente de carne e osso, que o contempla com um aprumo ostentoso (ROBBE-GRILLET, 2001, p. 62).

Confusão semelhante volta a se repetir quando o protagonista entra na mansão: após conversar com Jöelle, bebe o chá oferecido pela anfitriã e sente-se mal; nota que as poltronas estão ocupadas por bonecas, “não por bonecas de tamanho natural, como ele pensara a princípio, mas por adolescentes reais, vestidas de frívolas camisolas, que lhe dirigiam expressões indóceis e piscadelas cúmplices” (ROBBE-GRILLET, 2001, p.76). Com o desenvolver da trama, Robin percebe que o que de início pensou serem bonecas à venda, são na verdade meninas usadas como escravas sexuais. É intensificado assim o jogo entre realidade e simulacro, visto que apesar de se tratar de pessoas, as adolescentes são manuseadas conforme a vontade alheia, assim como bonecas¹⁴.

¹⁴ O tema da confusão entre manequim e pessoa real se repete no romance *Djin: uma mancha vermelha no pavimento estragado*, enquanto a questão das escravas sexuais infantis remete ao romance *Encontro em Hong Kong*.

4.2. BUDAPESTE: O ROMANCE DO ROMANCE

Budapeste (2003), assim como *A retomada* (2001), apresenta um forte caráter antiilusionista, além da presença constante da *mise en abyme* e do tema do duplo. A obra problematiza diversos temas como autoria, fama literária, fragmentação da identidade, além de tecer uma acurada reflexão sobre o fazer literário através de narrativas menores dentro do romance, que vão progredindo até o ponto de criar uma situação de ambiguidade em que o leitor já não consegue identificar instâncias como narrador, personagem e história.

Publicado em 2003, dois anos após a publicação de *A retomada* (2001), *Budapeste* (2003) também apresenta a duplicidade como peça fundamental da sua estrutura narrativa. O romance de Buarque tem como protagonista um homem com duas identidades distintas. O que permanece igual é a sua profissão de escritor, porém até essa será dividida ao final, quando alcança a fama em Budapeste, enquanto permanece um anônimo no Rio de Janeiro. José Costa, ou Zsoze Kósta na Hungria, se desloca durante a obra entre dois espaços que são o oposto um do outro, como o reflexo do espelho. O Rio de Janeiro de Chico Buarque é o oposto de Budapeste, a começar pelo clima. Enquanto o espaço carioca é marcado pelo calor com não raras cenas praianas, a cidade húngara é fria, sempre entre a chuva e a neve. Enquanto se afasta cada vez mais da mulher brasileira, Vanda, mais se aproxima da mulher húngara, Kriska. Seu filho brasileiro nem o reconhece; o enteado, filho de sua amante estrangeira, tem uma relação próxima com ele. No Brasil, escreveu uma autobiografia que outro assinou, recebendo assim os méritos; na Hungria, tem sua autobiografia escrita por outro e se torna famoso por uma obra que jamais escreveu.

Todavia, a questão da duplicidade em *Budapeste* (2003) é levada ao ponto de sugerir uma reduplicação ao infinito, sendo que de cada polo do duplo surgem outros duplos. São muitos os exemplos destes “caminhos que se bifurcam”. No par Vanda/Kriska, a primeira tem uma irmã gêmea chamada Vanessa. No duplo Rio de Janeiro/Budapeste, a segunda cidade é formada por duas, Buda e Pest, divididas pelo rio Danúbio. O protagonista José Costa/Zsozé Kosta disputa espaço a todo instante com outros semelhantes, como o alemão Kaspar Krabbe, e o poeta Kócsis Ferenc. Há rapazes contratados pelo seu sócio e que se vestem como o

protagonista, além de imitarem a sua escrita, e, por fim, há o *ghost-writer* que escreveu a autobiografia de Costa/Kosta. Este espelhamento presente em *Budapeste* é uma ótima metáfora para o forte caráter autorreflexivo presente nessa narrativa que, mais que contar uma história, será uma reflexão sobre a sua própria composição.

O caráter antiilusionista e autorreflexivo da obra já começa a manifestar-se de modo mais evidente no segundo capítulo, quando se passa a saber mais sobre a vida do narrador-protagonista, José Costa. Já as primeiras informações presentes no romance permitem ao leitor refletir sobre a autenticidade da narrativa, visto que Costa revela ser um *ghost-writer*, alguém pago para redigir textos que outros assinarão. “Meu nome não parecia lógico, eu desde sempre estivera destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres, era estimulante, era como progredir de sombra” (BUARQUE, 2003, p. 16).

Um dia o protagonista recebe na agência um convite para um Congresso mundial de escritores anônimos, a ser realizado em Melbourne. Após uma discussão com sua esposa Vanda, resolve partir para o congresso. O objetivo da estranha reunião era, ironicamente, discutir “ética, leis de imprensa, responsabilidade penal, direitos autorais, advento da internet” (BUARQUE, 2003, p. 19). Por fim, acaba-se revelando para Costa uma espécie de válvula de escape para que aqueles escritores anônimos pudessem se vangloriar de seus trabalhos. “Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas de anonimato” (BUARQUE, 2003, p. 20).

Em *Budapeste* (2003) muitos serão os momentos em que a condição do escritor como celebridade será exposta de forma irônica pelo autor. Convenção de escritores, homenagens no consulado, sessões de autógrafo no lançamento de obras, leituras públicas em sociedades literárias, todos esses momentos serão recorrentes na obra. Alguns são descritos pelo narrador de forma tragicômica, como na leitura dos versos do poeta húngaro Kócsis Ferenc:

Eram dezenas de senhoras que aguardavam Kócsis Ferenc boquiabertas, tendo o costume de acompanhar seus poemas em coro, como o cantor de antigos sucessos. Tais poemas eu até já sabia de cor, pois Kócsis Ferenc repetia sempre os mesmos. E fechava a exibição com seu carro-chefe, um poema épico que as aposentadas declamavam num crescendo, para culminar no verso: *egyrtlen, érintetlen, lefordithatatlan!* (BUARQUE, 2003, p. 134-135).

Leyla Perrone-Moisés ao refletir sobre a literatura na cultura contemporânea assinala que, nesses eventos literários, autores e obras são apresentados como espetáculo. Tais eventos parecem menos incluir leitores de livros, do que espectadores ávidos por autógrafos. Os escritores contemporâneos têm uma visibilidade maior que os de épocas anteriores; são incluídos nas categorias de “celebridade” e os mais “midiáticos” acabam tendo mais chances de vender livros, independentemente do valor literário da obra (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 32- 33).

A grande mudança no comportamento de José Costa acontece justamente quando, pela primeira vez, uma obra escrita por ele alcança o sucesso. A autobiografia *O Ginógrafo*, assinada pelo alemão Kaspar Krabbe torna-se um *best-seller*, elevando seu falso autor à categoria de celebridade, despertando a admiração até mesmo da sua esposa Vanda, que sempre aparentou ter desprezo pela profissão do marido “que escrevia um catatau de coisas para ninguém ler” (BUARQUE, 2003, p. 19).

Neste ponto, surge mais um importante espelhamento dentro da narrativa: enquanto o marido escreve textos cujo reconhecimento será recebido por outras pessoas, a esposa é âncora de um telejornal, é uma pessoa famosa para o grande público embora sua fala seja escrita por outros. “Quando me perguntou se eu ainda ia querer a sopa, num impulso lhe respondi que na televisão ela parecia um papagaio, porque lia as notícias sem saber do que falava” (BUARQUE, 2003, p. 19).

O Ginógrafo é o primeiro livro dentro do livro que está contido em *Budapeste*. Uma narrativa dentro da narrativa, pois relata as aventuras do protagonista durante seu processo de criação. É interessante notar como as vozes se misturam durante a criação da autobiografia. Enquanto apresenta as palavras que serão atribuídas a Kaspar Krabbe, o narrador de *Budapeste* (2003) deixa fragmentos de sua voz entre elas.

Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, erreí pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa. Ao ouvir cantar Teresa, caí de amores pelo seu idioma, e após três meses embatucado, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos. A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa. No princípio ela até gostou, ficou lisonjeada quando lhe disse que estava escrevendo um livro nela. Depois deu pra ter ciúmes, deu pra me recusar seu corpo, disse que eu só a procurava a fim de escrever nela, e o livro já ia pelo sétimo capítulo quando ela me abandonou.[...] Foi quando apareceu aquela que se deitou na minha cama e me ensinou a escrever de trás pra diante. Zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite

apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela. E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, trancado no quartinho da agência, até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa (2003, p. 38-40).

Ao final do romance de Chico Buarque, percebe-se que as palavras que encerram a autobiografia do alemão são as mesmas que encerram *Budapeste*. Os finais idênticos, somados à mistura de vozes, sugerem fortemente que *Budapeste*, assim como *O Ginógrafo*, foi escrito pelo mesmo *ghost-writer*. Ou ainda, é permitido ler tudo como um jogo ficcional, para a conclusão de que o autor já não é importante, que essas palavras não pertencem a nenhum autor específico. São propriedade apenas da literatura.

Ao ler-se a passagem acima, é importante atentar para outro conceito muito presente no romance: a intertextualidade. O termo, cunhado por Julia Kristeva, diz respeito ao diálogo que os textos estabelecem entre si de diversas formas. Os textos acabam por criar uma rede, em que a literatura dialoga com a sua história. Em cada texto lido pode-se encontrar fragmentos de textos anteriores, ou seja, a presença destes textos se mostrando de forma direta ou indireta. Esse não é um fenômeno novo, mas que se acentuou na literatura contemporânea. Segundo Perrone-Moisés, “boa parte da ficção e da poesia atuais está encharcada de referências à ficção e à poesia anteriores na forma de citação, alusão, pastiche ou paródia” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 117).

É possível identificar, na passagem exposta acima, alguns elementos presentes na história literária e que são usados por José Costa para escrever a autobiografia de Kasper Krabbe. Já nas duas primeiras orações, “eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía da Guanabara”, torna-se possível ao leitor ativar sua memória literária e ser remetido ao “gênero literatura de viagem” e a todo um histórico de obras com relatos de estrangeiros que chegam ao “exótico Brasil”. A própria *Carta de Pero Vaz de Caminha*, considerada por muitos teóricos como o texto fundador da literatura brasileira, pode ser enquadrada nesta categoria. Além disso, há outras obras, como *Viagem à terra do Brasil* (1574), de Jean de Léry, *Travels in Brazil* (1816), do inglês Henry Koster, ou ainda, o relato *Viagem ao Brasil* (1557), que assim como *O Ginógrafo*, foi escrito por um alemão, Hans Staden.

Uma referência ainda mais explícita ao leitor de literatura brasileira é a referência ao “idioma de Teresa”. *A vez primeira que eu fitei Teresa*, poema de Castro Alves, ou a paródia feita mais tarde por Manuel Bandeira, *A primeira vez que vi Teresa*. E por que não pensar ainda no jogo intratextual utilizado por Chico Buarque fazendo alusão à sua própria canção *Tereza Tristeza*, “Oh Tereza essa tristeza / não tem solução”. Enfim, seria possível escrever outros tantos parágrafos identificando o simbolismo que tem o mesmo nome na literatura brasileira, porém não é o nosso objetivo no presente trabalho. O que se pretendeu foi mostrar como a passagem analisada apresenta esse diálogo com a tradição literária e cultural.

A pseudo autobiografia *O Ginógrafo* também vai estabelecer um forte caráter especular com a narrativa maior, *Budapeste*. Na trama construída pelo protagonista, um alemão adentra terras estrangeiras, apaixona-se por um idioma que lhe é estranho e passa a exercer a prática deste idioma no corpo de mulheres. José Costa, por sua vez, após conhecer a capital húngara, se apaixona pelo idioma nativo, tem um caso amoroso com a sua professora de húngaro, e por fim, descobre sua história escrita por outro *ghost-writer*. Surge então uma terceira obra, *Budapest*, gerando a metáfora já citada das bonecas russas. *O Ginógrafo* encontra-se dentro de *Budapeste*, que ao final descobre-se estar dentro de *Budapest*. É interessante perceber a situação paradoxal gerada por este jogo especular: é *Budapeste* que guarda no seu interior *Budapest*, ou é a segunda narrativa que contém a primeira?

A questão se torna ainda mais complexa quando se observa a capa da primeira edição de *Budapeste*, a que foi utilizada na presente pesquisa. Enquanto a capa do livro expõe o título *Budapeste* e o seu autor, Chico Buarque, a contracapa carrega o título *Budapest*, e o nome do seu autor (ou falso autor), Zsoze Kósta. A capa de *Budapest* é descrita no capítulo final quando o protagonista retorna à Hungria e descobre que sua história foi escrita por outro *ghost-writer*. A capa de *Budapest* apresenta as mesmas características de *Budapeste*. “A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título *Budapest*, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro” (BUARQUE, 2003, p. 167). A capa e contracapa apresentam o mesmo jogo especular que se faz presente na narrativa. A contracapa é o reflexo invertido da capa, como a imagem invertida do espelho.

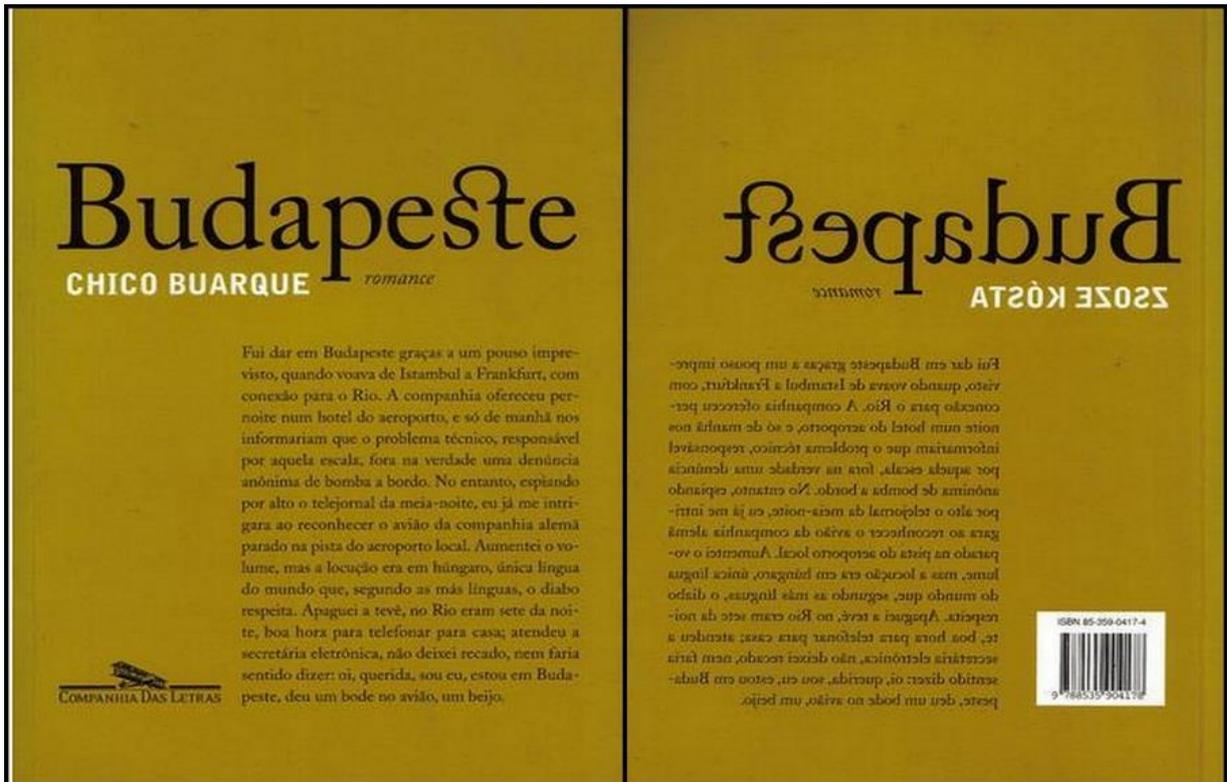


Figura 1 -Capa de *Budapeste*.
Fonte: (BUARQUE, 2003).

Partindo do conceito de intertextualidade, Gerard Genette (2010) vai propor uma divisão, separando a intertextualidade em cinco categorias transtextuais. São elas a intertextualidade (presença de um texto em outro através da citação, da alusão, da paródia, etc), a paratextualidade (elementos externos ao texto em si como título, subtítulos, capa, sinopse, etc), a metatextualidade (comentário que une dois textos), a hipertextualidade (um texto derivado de outro texto) e, a última relação, a arqltextualidade (de caráter classificatório que determina o gênero do texto). É importante a segunda categoria para este estudo:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2010, p. 9-10).

Portanto, em *Budapeste* (2003), os elementos paratextuais adquirem grande importância para a narrativa. Ao referir-se à sua capa, o romance dá um novo sentido às possíveis interpretações, embaralhando categorias como narrador, personagem e autor. Capa e contracapa passam a sugerir que o nome estampado já não é sinônimo da verdadeira autoria, se é que essa existe. A partir deste momento, não há mais certeza de que foi José Costa/Zsoze Kósta quem escreveu a história. Na verdade, a narrativa acaba sugerindo que o protagonista é só uma personagem criada pelo Sr...., o verdadeiro autor, não do livro que o leitor tem em mãos, deste não resta dúvida que o autor é Chico Buarque, mas do *Budapeste* (2003) que há dentro do próprio *Budapeste*.

O desfecho de *Budapeste* (2003) permite ao leitor pensar em questões relacionadas à autoria, visto que muitas vezes o grande público parece não entender a distinção entre narrador e autor, considerando todo narrador em primeira pessoa como um alter ego do autor. “Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar em primeira pessoa, por uma personagem paralela a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluíu” (BUARQUE, 2003, p. 173). E não é sem ironia que o protagonista fala: “Sem querer ela me dava a deixa para lhe comunicar, de modo peremptório, que não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa” (BUARQUE, 2003, p.172). Logo, evidencia-se a distinção entre autor e narrador, sendo que o primeiro é um ente real, enquanto o segundo só existe dentro do livro, no mundo ficcional.

Na década de 60, a autoria passou a figurar como questão de grande importância no pensamento acadêmico francês. Dois textos, *A morte do autor*, publicado em 1968 por Roland Barthes, e *O que é um autor?*, de 1969, escrito por Michel Foucault, se tornaram clássicos no que diz respeito à autoria. Os dois textos buscam uma libertação da tradição que predominou na França até a primeira metade do século XX de estudar a obra buscando entendê-la a partir da biografia de quem a escreveu.

Segundo Barthes, sempre que uma história é contada sem qualquer intenção que não seja o exercício do símbolo, quem conta desaparece para dar lugar ao texto, “produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 1988). O teórico francês aponta o autor como uma personagem moderna, surgida após o fim da Idade Média, associada ao empirismo inglês e ao racionalismo francês, e que adquiriu importância com a

valorização da ideia de indivíduo. Influenciado pelos estudos sobre enunciação de Émile Benveniste, na importante obra *Problemas de Linguística Geral*, e pelo conceito de intertextualidade abordado por Júlia Kristeva, no livro *Introdução à Semanálise*, Barthes defende que na obra quem fala é o texto. O autor não pode ser mais do que aquele que escreve, aquele que diz 'eu', deste modo, a linguagem conhece um sujeito vazio, não uma pessoa (BARTHES, 1988).

Michel Foucault segue linha semelhante à de Barthes relacionando à escrita com o desaparecimento de quem escreve. Diferentemente da epopeia grega ou da narrativa árabe, por exemplo, em que a narrativa era praticada como forma de perpetuar a imortalidade, na cultura ocidental contemporânea a narrativa está ligada ao sacrifício da própria vida, ao apagamento voluntário que é consumado na própria existência do autor. Foucault ainda aponta que o nome do autor cumpre uma função classificatória, mas assim como no modelo de Barthes, não aquele autor de carne e osso, e sim um autor que só existe como espaço vazio, ou seja, um nome que agrupa um número X de obras sob o seu nome. No entanto, nasce na modernidade um interesse até então inexistente pelo responsável por produzir um texto literário. Se na antiguidade a autoria só era importante para o texto científico e irrelevante para o texto literário, a modernidade inverte esta questão. Enquanto a função autor perde importância na ciência, passa a ser fundamental na literatura. Segundo Foucault:

se na sequência de um acidente ou da vontade explícita do autor, um texto nos chega anônimo, imediatamente se inicia o jogo de encontrar o autor. O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma. A função autor desempenha hoje um papel preponderante nas obras literárias (é claro que seria preciso matizar tudo isto: a crítica começou, desde há um certo tempo, a tratar as obras segundo o seu gênero e o seu tipo, partindo dos seus elementos recorrentes, de acordo com as suas próprias variações decorrentes de uma invariável que deixou de ser o criador individual (FOUCAULT, 1992, p. 49-50).

Conforme o pensamento de Foucault, ao ler-se *Rei Lear*, de Shakespeare, não é relevante a vida do autor, ou quem foi ele. O conhecimento que é acionado é o de que o autor que se tem em mãos é o mesmo que escreveu *Hamlet*, *Otelo*, *Sonhos de uma noite de verão*, entre outras. A função autor prepara o leitor para receber a obra.

O que torna a discussão sobre autoria ainda mais interessante em *Budapeste* é o fato de que as duas obras mais importantes, que se encontram no interior do romance e que têm como autores *ghost-writers*, são duas autobiografias. O

Ginógrafo é a autobiografia de Kasper Krabbe, mas foi escrita por José Costa, *Budapest* é a autobiografia de Zsozé Kosta, mas foi escrita pelo Sr..., ou seja, em nenhum dos dois casos, o nome que se encontra na capa, que cumpre a função autor de Foucault, coincide com o real autor, o autor empírico.

Através de seu jogo antiilusionista, *Budapeste* dialoga diretamente com os dois textos apresentados, tanto o de Barthes, quanto o de Foucault. Outra questão que provavelmente chama a atenção de quem acessa o romance é o fato de ele carregar o nome de dois autores: Chico Buarque e Zsoze Kósta. Tanto pela perspectiva de Barthes, quanto pela de Foucault, é necessário assumir que o Chico Buarque que tem seu nome na capa da obra não é o Chico Buarque pessoa, morador do Rio de Janeiro, engajado em causas políticas e com um histórico de lutas contra a ditadura militar de 64. Esse Chico Buarque¹⁵ é apagado para que sua obra romanesca surja. O nome estampado na capa do romance, como assinala Foucault, cumpre uma função classificatória, não passando de um autor de papel. Porém, ainda na capa há outro nome, o de Zsoze Kósta. Num primeiro momento pode-se ler este nome como uma espécie de criação do autor Chico Buarque para problematizar a questão já citada acima, da confusão muitas vezes existente entre autor e narrador em primeira pessoa. Mas neste jogo de *ghost-writers*, acaba-se por descobrir que *Budapest* não foi escrito por Zsoze Kósta, e sim, pelo Sr..., ou seja, alguém sem nome, que se apaga como indivíduo empírico para produzir uma autobiografia de um outro. Neste momento a teoria de Barthes sobre a morte do autor parece realizar-se plenamente; nesse jogo de bonecas russas, tem-se uma obra com vários autores e ao mesmo tempo com nenhum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se apresentar nos quatro capítulos deste trabalho algumas relações de similitude entre a obra romanesca de Chico Buarque e a estética do *Nouveau Roman*, mais especificamente, a do escritor Alain Robbe-Grillet. Embora Chico Buarque tenha estreado como romancista apenas na última década do século XX, quase quatro décadas após o auge da produção de Robbe-Grillet, alguns pontos de

¹⁵ Sabemos que o nome Chico Buarque no contexto da cultura brasileira vai muito além do escritor de romances, visto que o artista também é conhecido como grande compositor popular além de dramaturgo. No entanto, para os fins deste trabalho consideramos apenas o Chico Buarque romancista.

convergência entre as duas produções parecem evidentes. No entanto, diferentemente do que apontaram alguns críticos, os romances de Buarque ressignificam alguns elementos do *Nouveau Roman*, e não apenas os usam como mera cópia. A pesquisa caminhou no sentido de mostrar o intenso diálogo entre a obra dos dois autores, evidenciando como cada uma refletiu questões de seu tempo.

Se a França dos anos 50 e 60 se via diante da crise das representações, refém de um modelo romanesco que parecia não dar mais conta da realidade, o Brasil dos anos 80 e 90 buscava novos caminhos para sua prosa. “Mesclas de gêneros literários e de múltiplos registros estilísticos dão nova fisionomia ao discurso ficcional do nosso tempo” (BARBIERI, 2003, p. 111). Tentando desfiliar-se do que Flora Süssekind (1994) chamou de prosa neonaturalista, predominante no período pós-64, muitos autores brasileiros também buscaram novas formas de representação da realidade, sem que para isso tivessem de recorrer ao tradicional realismo.

Silviano Santiago, no já citado ensaio de 1984 intitulado *Prosa literária atual no Brasil* (2002), classifica a produção do período como uma “anarquia formal”. Nas palavras de Santiago:

Realmente, do ponto de vista do gênero, não há muito em comum entre a prosa de *Sempreviva*, de Antônio Callado, e a de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; entre *Os signos de agonia*, de Autran Dourado, e *Ordem do Dia*, de Márcio Souza; entre *Tebas do meu coração*, de Nélida Piñon, e *Com licença, eu vou à luta*, de Eliane Marcel; entre *Essa terra*, de Antônio Torres, e *As parceiras* de Lya Luft; entre *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, e *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Santa’Anna; e assim, infinitamente. E se a essa enumeração (necessariamente incompleta) acrescentássemos os variados títulos de prosa com nítida configuração autobiográfica, de Fernando Gabeira a Marcelo Paiva, chegaríamos à conclusão de que a *anarquia formal* é dado importante no mapeamento da questão (SANTIAGO, 2002, p. 34).

É neste contexto, sete anos após o citado ensaio de Santiago, que Chico Buarque lança *Estorvo*. O primeiro romance do autor, como se buscou mostrar no capítulo dois, apresenta um indivíduo desajustado, que transita pelos mais diversos meios não passando de um mero estorvo. A personagem buarqueana parece aproximar-se das personagens de Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, Sérgio Sant’Anna, entre outros romancistas do período. As obras destes autores apresentam personagens à deriva, homens desajustados que vagam pelo meio urbano. Todavia, o primeiro livro de Chico Buarque apresenta uma experiência com

a linguagem que aproxima a narrativa do autor brasileiro da estética do francês Alain Robbe-Grillet.

Tanto a narrativa de Buarque quanto a de Robbe-Grillet apresentam um intenso caráter autorreferencial. Praticam uma literatura que afirma para depois negar, que explora as possibilidades narrativas, questionando as convenções de um realismo clássico. É ponto convergente na literatura dos dois autores estudados o papel desempenhado pelo leitor: se a obra já não apresenta certezas, cabe ao leitor dar sentido ao que lê; a importância assumida pelo leitor é o resultado de um processo que se iniciou com a exploração de novas possibilidades narrativas pelos romancistas do século XX. Ao comentar a situação do romance moderno, a romancista Nahalie Sarraute assinala que

o leitor se encontra de chofre no íntimo, no mesmo lugar em que se encontra o autor, numa profundidade em que nada mais permanece das marcas confortáveis com cujo auxílio (o autor tradicional) constrói a personagem fictícia. Ele submerge... numa matéria tão anônima como o sangue num magma sem nome ou contornos (SARRAUTE apud ROSENFELD, 1996, p.93).

A narrativa romanesca que se consolidou através do realismo formal passou a sofrer modificações nas primeiras décadas do século XX. O romance burguês que tinha como base uma consciência narrativa organizadora, que dava unidade ao relato, sucumbe diante de uma nova visão que o homem passa a ter de si mesmo e do mundo em que habita. O romancista do século XX passa a explorar novas formas de representação, sem ter a ingênua pretensão de alcançar a totalidade do mundo representado.

O auge desta busca por um realismo menos ingênuo se dá nos anos 50, principalmente com a obra dos novos romancistas. A linguística de Ferdinand de Saussure, tal como a psicanálise de Sigmund Freud e Carl Gustave Jung, agora já consolidadas, tornam ainda mais complexas as relações entre realidade e representação. Soma-se a isto, a traumática experiência dos campos de concentração, tal como os eventos de Hiroshima e Nagasaki. Boa parte da produção literária do período abole a pretensão de realizar uma arte ilusionista.

Em 1959, Maurice Blanchot publica o ensaio *O livro por vir* (2005) e anuncia: “A literatura vai em direção a ela mesma, em direção a sua essência, que é o desaparecimento” (2005, p.285). Para exemplificar sua tese, Blanchot analisa obras

como as de Samuel Beckett, que por sua vez, guardam grande semelhança com as de Chico Buarque e de Alain Robbe-Grillet no tocante aos aspectos autorreferencias. A obra de Beckett executa o mesmo movimento da autodestruição. “E que eu diga isso ou aquilo ou outra coisa, na verdade pouco importa. Dizer é inventar. Falso como se espera. Você não inventa nada, acredita inventar [...]” (BECKETT, 2014, p.54). Ou seja, pode-se perceber em Buarque, Robbe-Grillet e Beckett uma literatura que busca em si mesma a referência.

No segundo capítulo, foi exposto como esta narrativa que nega a si própria se manifesta na literatura de Alain Robbe-Grillet, seja nas versões diferentes para um mesmo fato, ou na construção de um tempo que não ultrapassa um eterno presente, como se mostrasse ao leitor que a realidade de uma obra literária só pode ter a duração do tempo da leitura, iniciado quando o leitor lê a primeira palavra e terminado quando lê a última.

Foi mostrado como os romances *Estorvo* (1991) e *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, executam movimento semelhante. Os seus narradores-protagonistas menos afirmam do que fazem conjecturas. Não apresentam certezas sobre os acontecimentos que narram, criam histórias dentro do relato para tentar entender as suas vivências. Como afirma o narrador de *Molloy*, de Samuel Beckett (2014): “dizer é inventar”. É o que faz José Costa, narrador de *Budapeste*, e também o narrador de *Estorvo* (1991), este cujo nome nem é revelado. Dentro da lógica de incertezas de *Estorvo* (1991), talvez o leitor não ficasse surpreendido se o próprio protagonista afirmasse não saber seu nome.

Neste ponto, a personagem de Buarque aproxima-se muito da personagem que, segundo Robbe-Grillet, deveria passar a ocupar as páginas dos romances modernos. O autor francês declara o óbito da personagem que foi modelo para o romance burguês: “O romance de personagem pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo.” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 21).

No entanto, o mundo mudou e segundo Robbe-Grillet, o homem também, o que se reflete na representação das personagens:

Ter um nome era sem dúvida muito importante no tempo da burguesia de Balzac. Um caráter era importante, tanto mais importante quanto era sobretudo a arma de um corpo a corpo, a esperança de um sucesso, o exercício de um domínio. [...] Hoje, nosso mundo está menos seguro de si mesmo, mais modesto talvez, uma vez que renunciou à pessoa toda

poderosa, mas também mais ambicioso, uma vez que olha para o além. O culto exclusivo do “humano” cedeu lugar a uma tomada de consciência mais ampla, menos antropocentrista (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 21-22).

Em *Budapeste* (2003), este caráter da literatura de ir em direção a si mesma, tem tanto destaque que se reservou todo o terceiro capítulo para problematizá-la. Em *Budapeste* (2003), assim como em *A Retomada* (2001), de Robbe-Grillet, a literatura explicita o seu caráter de ficção. Se em *A Retomada* (2001) os dois narradores comentam um a narração do outro, em *Budapeste* (2003), o desfecho da obra impede o leitor de saber quem realmente narra. Um escritor que escreveu a autobiografia de um estrangeiro se transforma em um estrangeiro que tem sua biografia escrita por outro escritor. O romance adquire um caráter lúdico, como o já citado jogo de bonecas russas. É permitida ao leitor a impressão de estar em um movimento infinito de tirar uma réplica de dentro da outra.

Outro ponto que resulta desta perda da capacidade totalizadora do romance, que é similar nas narrativas de Chico Buarque e na estética de Robbe-Grillet, é a questão da visualidade. Destacamos este caráter visual nos dois primeiros romances de Chico Buarque, *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (2004). Nestes dois primeiros trabalhos de Buarque, tal aspecto é mais evidente. Se a obra do autor francês apresenta um intenso diálogo com o cinema, a do autor brasileiro, além de dialogar com o cinema, se aproxima também da televisão, que está já consolidada na sociedade brasileira nos anos 90.

Deste modo, a imagem em Chico Buarque não impregna apenas a linguagem e a sua forma, mas também se faz muito presente na história. A sociedade representada nos dois primeiros romances é uma sociedade em que a imagem passa a moldar o imaginário coletivo e se mostra capaz de formar as ideias dos indivíduos. Este poder fica evidente nos exemplos escolhidos, como o da passagem de *Estorvo* em que o protagonista presencia uma cena de crime com repórteres e câmeras de televisão construindo a narrativa para o grande público, ou em *Benjamim* (2004), quando Benjamim Zambraia se vê impossibilitado de exercer sua profissão por não conseguir ter o comportamento ideal exigido de um modelo televisivo.

Esta visualidade da narrativa, cuja problematização foi feita no terceiro capítulo, é indissociável da impossibilidade de conhecimento da totalidade do mundo tratada no capítulo segundo. A imagem adquire importância porque já não há a

pretensão do romance em penetrar na realidade das coisas. Como afirma Anatol Rosenfeld:

A perspectiva unilateral, ligada a um estilo seco e impessoal, isento de quaisquer explicações causais, torna as personagens estranhas e impenetráveis num mundo igualmente estranho e indecifrável. Neste mundo, os seres humanos tendem a tornarem-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes estrangeiros, “solitários” sem comunicação (ROSENFELD, 1996, p.94).

A romance de Chico Buarque, portanto, se enquadra no que Fredric Jameson chamou de momento pós-moderno, no já citado *ensaio Transformações da imagem na pós-modernidade*. Segundo Jameson:

Esse é o verdadeiro momento da sociedade da imagem, na qual segundo Paul Willis, os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes. Se as obras de arte high tech tematizadas tecnologicamente de que falei a pouco ofereciam as estruturas de um tipo de reflexividade ou autoconsciência a respeito de nossa atual situação e de sua relação com a tecnologia da informação, é tentador sugerir que no momento pós-moderno a reflexividade como tal se submerge na pura superabundância de imagens como em um novo elemento no qual respiramos como se fosse natural (JAMESON, 1994, p. 120).

Robbe-Grillet escreveu até 2007, no entanto, as suas obras em que o caráter imagético é mais evidente e as quais buscou-se comparar com a obra de Chico Buarque foram escritas nas décadas de 50 e 60 do século XX; trata-se do momento que Jameson denominou como burocrático, ligado à problemática da coisificação e da reificação do olhar tratada por Michel Foucault. Portanto, a obra dos dois autores reflete o papel da imagem em seus momentos históricos, sendo a obra do autor brasileiro um desdobramento das transformações no poder da imagem que já aparecem na obra do autor francês.

Não foi o objetivo aqui afirmar que o Brasil contemporâneo repetiu as condições de produção da França dos anos 50. Pelo contrário, tanto a obra de Chico Buarque, como a obra de Robbe-Grillet surgiram em etapas, evidentemente, distintas do pensamento histórico-social. Como afirma Barbieri (2003) ao tratar da literatura brasileira das últimas três décadas do século XX, “o alvo da literatura não é mais a inovação pela inovação, nem a ruptura radical com o passado, tampouco o escândalo, princípios que legitimavam as investidas das vanguardas” (BARBIERI, 2003, p. 110).

Todavia, Chico Buarque produz uma literatura que, desde seu primeiro romance, causa estranhamento para o público acostumado com o tom ora lírico, ora engajado politicamente de suas canções. Se, na música, Chico Buarque sempre foi visto como um artista tradicional dentro dos gêneros, apesar de sua genialidade, cabendo aos tropicalistas, por exemplo, o rótulo de subversivos em relação à forma, a literatura de Buarque surpreende ao se filiar a uma literatura mais experimental.

Embora menos inserido na tradição de autores brasileiros que buscaram a precisão mimética para representar a sociedade brasileira, como Jorge Amado e Graciliano Ramos, entre outros, ainda assim não seria verdadeiro afirmar que a obra de Chico Buarque deixe de lado a realidade social e se reduza à mera experiência com a linguagem. É possível perceber na obra de Buarque a preocupação com os problemas do Brasil contemporâneo, ao mesmo tempo em que existe uma evidente preocupação com novas experiências narrativas. Afinal, como afirmou Alain Robbe-Grillet

Todos escritores podem ser realistas. Nunca nenhum pretende ser abstrato, ilusionista, quimérico, fantasista, falsário... O realismo não é uma teoria, definida sem ambiguidades, que permitiria opor alguns romancistas a outros; é, pelo contrário, uma bandeira sob a qual se alinha a maioria - senão mesmo a totalidade - dos romancistas de hoje. E sem dúvida, a respeito deste ponto, deve-se confiar em todos eles. É o mundo real que os interessa; todos se esforçam muito por criar o "real" (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 105).

Nesse sentido, não é mera coincidência a declaração de Luiz Ruffato, um dos maiores romancistas da contemporaneidade brasileira:

Minha questão é mais da teoria da literatura. A forma clássica do romance foi adequada para resolver problemas do início da Revolução Industrial. Depois, ela foi tendo que se adaptar aos novos tempos, até chegar a Joyce. O instrumento romance, com começo-meio-fim, não faz sentido diante da quantidade de informações de hoje, ficou obsoleto. Minha opção pelo fragmentário foi uma provocação mesmo. Quando eu publiquei o *Eles eram muitos cavalos*, muitos críticos torceram o nariz e disseram, "mas isto não é um romance". Também acho que não é. Mas o que é? Não é um livro de contos. Quero colocar em xeque essas estruturas. Não quero fazer uma reflexão só sobre a realidade política, mas também questionar por meio do conteúdo a forma (RUFFATO apud Schollhammer, 2009, p. 55).

Não se tem a intenção aqui de tomar como teoria as afirmações dos dois escritores, sabe-se a problemática que está inserida na questão do autor como crítico de sua própria obra. Todavia, são sintomáticas dos seus tempos as

declarações dadas pelos autores: mostram o pensamento de dois artistas de duas épocas distintas e suas concepções do fazer romanesco. As declarações dos dois autores mostram que o romance burguês, que dominou a literatura do século XIX, é cada vez mais obrigado a dividir espaço com outras formas romanescas.

O principal ponto de convergência entre as obras dos autores estudados é muito bem ilustrada no pensamento de Anatol Rosenfeld (1996). Para o crítico brasileiro, a arte moderna exprime uma nova visão do indivíduo e da realidade: exprime uma tentativa de redefinir a situação do homem. Essa tentativa se manifesta no esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte, a precariedade do indivíduo frente ao mundo moderno.

Deste modo, não é por força do acaso que o que faz com que as obras de Robbe-Grillet e Chico Buarque dialoguem seja a eterna busca por coerência entre forma e conteúdo na representação da realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBEX, Márcia. **Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papyrus, 1994.

BALZAC, Honoré de. **O pai Goriot**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

BARBIERI, Therezinha. **Ficção impura. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BECKETT, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Globo, 2014.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar, 2010.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUARQUE, Chico. **Benjamim**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

_____. **Budapeste**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

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

_____. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

BUTOR, Michel. **A Modificação**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

_____. **Inventário do tempo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

CANDIDO, Antônio. **A Personagem do Romance**. In: _____ et al (Org.). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva. 2014.

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**. Companhia de bolso, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos 1**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

DELMASCHIO, Andréia. **A máquina de escrita (de) Chico Buarque**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

_____. **Palimpsestos**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

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

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem - Teorias do Pós-moderno e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LOUVEL, Liliane. A "descrição pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

LUKÁCS, Georg. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1965.

MARGARIDO, Alfredo; FILHO, Artur Portela. **O Novo Romance**. Lisboa: Presença, 1962.

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

OLLIER, Claude. **A encenação**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Mercado das letras, 1999.

_____. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____ et al (Org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

_____. **O novo romance francês**. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.

ROBBE-GRILLET, Alain. **A espreita**. Rio de Janeiro: Ed Inova, 1966.

_____. **A retomada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Encontro em Hong Kong**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e cultura, 1968

_____. **Entre dois tiros**. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

_____. **O ciúme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Por um Novo Romance**. São Paulo: Documentos, 1969.

ROSENFELD, Anatol. **Texto;Contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

RESENDE, Beatriz. **Apontamentos de crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SANT'ANNA, Sérgio. **A senhorita Simpson: histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Simulacros**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Em Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SAMOYAUULT, Tiphaine, **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

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

SCHWARZ, Roberto. **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: Polêmicas, diários & retratos.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZOLA, Émile. **Do romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt.** São Paulo: Imaginário; Editora da Universidade de São Paulo, 1995.