

O PERCURSO LITERÁRIO DA LITERATURA DE CHICO BUARQUE: POR UM ESTUDO LITERÁRIO DA LITERATURA

Nilson Pereira de Carvalho
Universidade Federal Rural de Pernambuco

RESUMO: Neste texto pretende-se analisar o percurso da obra literária de Chico Buarque na perspectiva de depreender certa autonomia da Literatura do autor em relação ao seu espaço de criatividade na tradição literária brasileira. São levantados aspectos gerais que compõem essa Literatura, iniciando pela obra teatral, comparados com o percurso da prosa do autor. A abordagem visa a demonstrar o caráter germinal da arte literária e de seus produtos. Portanto, o desenho que se prescreve traça um palíndromo que obedece à cronologia ascendente e à agregação ou ampliação de determinado tema e, em seguida, desroteiriza-se. Apresento fundamentação e pressupostos teóricos e críticos que são postos numa discussão dialógica e não necessariamente filiada, na intenção de construir uma via de acesso literária para lidar com o objeto e o objetivo do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Chico Buarque. Teoria Literária. Crítica Literária.

RÉSUMÉ: Cet texte prétend analyser le parcours de l'œuvre littéraire de Chico Buarque dans la perspective de déduire une certaine autonomie de la Littérature de l'auteur par rapport à son espace de créativité dans la tradition littéraire brésilienne. Ils sont sélectionnés d'aspect qui caractérisent cette littérature, tout en commençant par l'œuvre théâtrale, pour ensuite, comparer tels aspects dans le parcours de la prose de l'auteur. Cette approche vise à démontrer un caractère germinal de l'art littéraire et de ses produits. Donc, le dessin fait esquisse un palindrome qui obéit à la chronologie ascendante et à l'agrégation ou à l'élargissement de certain thème et, ensuite, renverse son trajet. Je présente dès assises théoriques et critiques, lesquelles sont mises dans une discussion dialogique et non nécessairement affiliée, dans l'intention de construire une voie d'accès littéraire pour traiter simultanément l'objet et l'objectif du texte.

MOTS-CLÉS: Littérature brésilienne. Chico Buarque. Théorie littéraire. Critique littéraire.

1. POR QUE UM ESTUDO LITERÁRIO DA LITERATURA?

Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia.
(Octavio Paz)

Um trabalho que pretenda estudar Literatura não deveria ter ela mesma como fundamento *sine qua non*? Se a Literatura já produz obras que se confundem muitas vezes com crítica, ou as contém de forma até sistematizada, não seria de se esperar que o contrário acontecesse, isto é, o texto crítico também não deveria conter de maneira sistematizada a Literatura? E, ainda, se outras epistemologias já se encontram suficientemente alentadas de terminologia, formas de tratamento e fundamentação próprias, a Literatura ainda não estaria, ao longo de sua história, alentada de uma teoria própria, mesmo que mesclada daquilo que já tenha incorporado?

É possível responder a tudo isso, lançando-se mão desse fenômeno que é a

incorporação. Assim, pode-se defender que a Literatura é uma instituição humana ao incorporar a humanidade; e incorpora com ela todos os seus atributos, permitindo o uso de quaisquer fundamentos que sirvam para tratar do humano. Tudo isso servirá para estudar Literatura e será genuíno. Isso é mesmo evidente, pois se a Antropologia, a Sociologia, a História, a Psicanálise, a Filosofia, para citar apenas as mais em voga, têm como objeto mais distinto, ainda que cada qual por facetas específicas, o homem, é claro que os resultados de estudos de Literatura assim fundamentados não serão divergentes do objeto que todas têm em comum: o homem mesmo.

Estamos nos tempos do pensamento cada vez menos estancado – “a gente estancou de repente/ ou foi o mundo então que cresceu” (BUARQUE, 1968, p.51) –, portanto, refutamos o purismo e nos entendemos melhor assim.

Mas conclamo a reflexão de que a mescla que almejamos fazer já está feita no germe de nosso objeto de estudo, a Literatura. Na verdade, todas as facetas anteriormente mencionadas já estão incorporadas na obra literária, motivo pelo qual outras epistemes debruçam sobre as mesmas, buscando alicerce para seus empreendimentos científicos, inclusive consolidando-os. Dessa forma, se é verdade que um estudo sociológico de uma obra literária, por exemplo, é válido por conta de sua autenticidade e identificação de objeto e método, parece-me “mais que verdadeiro” um estudo literário da Literatura, ou seja, aquele cujos subsídios, tanto quanto os fundamentos de leitura sejam o próprio produto literário, pois, segundo Candido (1985, p.5): “no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar”.

Mesmo assim, procuro evidenciar, neste trabalho, que não há qualquer refutação ou questionamento sobre determinadas verticalidades paralelas nos estudos baseados nas outras epistemes, apesar de reconhecer quaisquer imprecisões localizadas aqui e ali. Ao contrário, minha proposta é que todas elas são inequivocamente pertinentes por conta da incorporação do homem no mundo que a Literatura empreende.

Todavia, defendo que se todas essas abordagens são apropriadas, conforme seus objetivos, e se assim o são, uma abordagem literária também o é. Modéstia à parte, quanto mais as outras abordagens são pertinentes, muito mais uma crítica e uma teoria literárias o serão – uma ultra-pertinência. O superlativo aqui é aplicado por força dos possíveis contra-argumentos.

Quanto às terminologias, pode-se verificar que o uso compartilhado entre as epistemes já é tradicional nos estudos das várias ciências. Entretanto, cada nicho defende suas alcunhas e cobra o crédito do uso pelas demais, embora seja verdade que os termos literários formam uma espécie de bolsão de metáforas à livre disposição de pensadores, com a justificativa de acervo cultural, portanto público e livre de pagamentos de *royalties*. Nesse sentido, parece bastante genuíno o uso de uma terminologia metafórico-literária pelos pesquisadores da área de Letras, ou, se assim não o for, não será (seria) para mais ninguém.

Talvez a visão parabólica de uma árvore como um objeto a ser estudado dê certa dimensão metodologicamente científica e pertinentemente literária desse processo que envolve a incorporação e a apropriação, para atingir a originalidade. Ora, é plausível que se tentarmos identificar a planta pelos seus frutos ou pelas suas folhas venhamos a conseguir defini-la, classificá-la; compreenderemos suas funções e usos, sua melhor adaptação a determinados solos e muito mais. Isso é o que fazem à Literatura as áreas que mencionei, manipulando os produtos literários, suas causas e consequências, influências, contextos, as “folhas” de obras e “frutos” proibidos e/ou autorizados etc. Tudo isso nos levará ao caule

vigente dentro da Literatura, que é o espírito literário do homem. Entretanto, se considerarmos a ação do tempo, do clima, dos seres, que de maneiras distintas usufruem da árvore, teremos um panorama por vezes arriscado de análise. Isso, porque os frutos podem se desprender dos galhos, ou serem colhidos por pesquisadores famintos em cujas bocas haja um paladar aprioristicamente determinado; ou levados por pássaros levianos para seus ninhos cheios de filhotes igualmente famintos de repetir o que lhes ensinam os pais, ou simplesmente tomados por podres, portanto inadequados à alimentação, perdendo -se e caindo na terra como filhos bastardos. Reconhecer a árvore nesses frutos seria sempre uma missão árdua, uma vez que até mesmo as árvores rejeitariam um componente tão desgarrado. O que se poderia dizer, então, das indústrias de pesquisa que colhem os frutos e os processam, retirando-lhes a forma e a natureza, adicionando-lhes elementos estranhos e, por fim, nos oferecem de volta sob o irônico nome de “essência”? Quanto às folhas, basta dizer que o vento as leva e as mistura com outras, fazendo o pesquisador tomá-las por agulhas no meio do palheiro. Sem contar que no outono têm o caminho natural de caírem e fazerem parte de outro universo.

Claro que tudo isso, salvo a industrialização, é um processo bastante natural, por isso considero legítimas todas essas formas de compreender um objeto; todavia o risco de se confundir o objeto é latente, ainda que haja uma abundância de sucesso em tais pesquisas. Entretanto, necessito da percepção da árvore para conhecê-la, não de extirpá-la do meu modo de ver. Há uma ligação entre mim e ela que nos torna parte do mesmo sistema e ao mesmo tempo nos diferencia, senão não existimos nem eu nem ela, ou como mostra Merleau-Ponty (1999, p.494):

Ora, que sentido haveria em afirmar a existência de não se sabe o quê? Se pode haver alguma verdade nessa afirmação, é porque entrevejo a natureza ou a essência que ela concerne, é porque, por exemplo, minha visão da árvore enquanto êxtase mudo diante de uma coisa individual já envolve um certo pensamento de ver e um certo pensamento da árvore; enfim, é porque eu não encontro a árvore, não estou simplesmente confrontado com ela, e porque reconheço neste existente em face de mim uma certa natureza da qual formo ativamente a noção. Se encontro coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efetivamente ali, pois desta existência de fato, por hipótese, eu nada sei. Se sou capaz de reconhecer a coisa, é porque o contato efetivo com ela desperta em mim uma ciência primordial de todas as coisas, e porque minhas percepções finitas e determinadas são as manifestações parciais de um poder de conhecimento que é coexistivo ao mundo e que o desdobra de um lado a outro.

Concluo que pesquisar a “raiz” da Literatura é um método imponente e, no qual, dificilmente se confundiria o objeto de estudo que percebo. Penso que a árvore é a Literatura e suas raízes estão fundadas no homem que a faz estar em pé. É assim que a sinto ligada a mim, por meio do fenômeno que nos liga ao chão, à terra. A árvore da Literatura pensa em mim com seu caule (intrínseco) e me percebe por meio de folhas, galhos, tronco (extrínsecos). Extrinsicamente eu a confronto com meus olhos e a agarro com meus braços, mas há algo que a liga a mim e a essa existência, dessa forma eu a concebo tanto quanto ela a mim. Reconheço várias outras formas de estudar esta árvore, pois os pássaros derrubam as

sementes dos frutos que levaram de volta na terra e os famintos também cultivam aqueles frutos. As folhas espalhadas no vento são esterco da mesma terra-homem que alicerça a planta. Ou seja, tudo volta para a terra e a interdisciplinaridade das pesquisas imbricadas e centralizadas no homem comprovam sua longa existência. Mas se estudo a árvore e ela está ligada à terra, parece que sua raiz me fará compreendê-la e, se sou também um homem – então, não me separo do objeto –, não precisarei arrancá-la da terra (de mim mesmo) para compreendê-la, e mais, compreender todas as outras tentativas de compreendê-la. A primazia da arte/ciência literária no uso de termos e métodos, leituras, a meu ver, dá-se por causa da sua natureza humana, e, parafraseando Nietzsche, demasiadamente humana.

2. Leituras que se abrem por dentro

Assim, proponho pesquisar o percurso literário da Literatura de Chico Buarque, um escritor que não é empírico *stricto sensu*, pois não me ocuparei de certas recorrências dispostas a esquadriñar as obras deste autor, sua música, suas letras, suas respostas à ditadura militar, suas aventuras de malandro pelas noites cariocas, seus dias de miséria e saudade na Itália, seu charme, seus olhos verdes ou azuis, ou mesmo sua capacidade de seduzir “as” mulheres. Não é, sobretudo, esse Chico que me interessa. Mesmo imergindo na sobriedade de seus sambas ou nas metáforas ricas e situacionais das canções do compositor, ainda não me interessa restritamente a sua capacidade de ser cronista de um tempo de repressão, driblando a censura e, após isso, sofrer da ressaca de não ter mais sobre o que reclamar e ser interpretado como aquele que ainda tem medo de uma retomada de poder pelos militares.

Aqui, o tratamento dos temas literários e seus devidos elementos devem ser desdobrados a partir da fortuna literária conhecida ou do conjunto de obras que são objetos de estudo. Portanto, não busco reduzir minha abordagem, como possa parecer, a uma visão retroativa da teoria e crítica literária, ao imanentismo circunscrito ou estruturalismo estático, de que foram criticados os formalistas russos por Bakhtin (1993, p.14): “O pensamento estetizante semicientífico, que às vezes por um equívoco dizia-se filosófico, sempre se apegava à arte, julgando-se parente dela por laços sanguíneos, ainda que totalmente legítimos”.

Ao contrário, aqui o movimento de incorporação de teorias e críticas é condicional, ainda que obedeça a uma dinâmica subjetiva, isto é, específica e seletiva de cada leitor, crítico ou não. Ou seja, se quaisquer princípios do formalismo se evidenciarem em minha análise, categorizo-os, como defendi anteriormente, entre os “totalmente legítimos”, nas palavras de Bakhtin. Além do mais, proponho contribuir para a lembrança do que é mesmo imanente, apegando-me aos elementos que, nisso, forem legítimos, pois não há como refutar a legitimidade.

Proponho lembrar que não há conflito que exclua a existência paralela entre o interno e o externo. O contraditório nesta proposta consta no fato de que ao se refutá-la, adotando prática adversa, necessita-se de muito mais esforço do que justificá-la. Ou seja, é mais factível atestar aquilo que é pela sua existência interna do que pelos seus contornos. Há o pressuposto da arte como um percurso moralmente evolutivo, isso é, ela melhora com o tempo, mas não seria possível perceber o conjunto da arte pronto ali, até um determinado momento, como um organismo autônomo e íntegro? Isso não refuta o fato de que essa arte interage com um universo em sua volta, visto que é um organismo. Mas meu objeto de análise é o conjunto de obras formando uma unidade que, por sua vez, também interage com o mundo, mas, antes disso, por esse viés, as obras visadas interagem entre si, embora tenham intrinsecamente a interação com o mundo, senão a análise seria mesmo infrutífera.

O “diálogo” de Bakhtin com os formalistas do estudo imanentista procura direcionar a análise estética para um ponto de vista exterior à obra, isso é, considerando que o objeto, por sua vez, dialoga com o mundo.

O fato é que isso tem levado os analistas a uma supervalorização do conceito, passando as investigações a se posicionarem forçosamente em um lugar ideologicamente premeditado, tornando por outro lado, não o objeto imanente, mas a análise imanente. Assim, por exemplo, pensar o objeto isolado do mundo faz da análise da obra de arte um ato infrutífero; mas, de igual modo, esta análise acaba por se tornar também infrutífera, quando ela mesma se fecha para o objeto.

É claro que esse objeto estético, a Literatura, não está isolada do mundo; ela foi originada nas relações do homem com um mundo pensado e formalizado arquitetonicamente na materialidade literária. Isso passa a ser uma condição *sine qua non* da arte literária; a Literatura é intrinsecamente extrínseca.

Se é assim, a análise que busca no objeto (intrinsecamente extrínseco) não pode ser, nem que o queira, predominantemente imanentista. Ou ainda, quanto mais intrínseca for a análise mais extrínseca será, pois o núcleo daquele objeto é a porta de saída dele.

Outrossim, procuro demonstrar como a obra literária alcança autonomia para indicar a sua própria crítica, como sugere Candido:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos (CANDIDO, 1987, p.163).

Por outro lado, o risco de desvio me parece maior quando a perspectiva de análise for de natureza terceira ao objeto. O que determina o desvio é o ponto de partida, conforme analisa Umberto Eco (1995, p.43) ao falar de “interpretação” e “uso”. Se o ponto de partida para analisar tal obra, por exemplo, for o psicanalítico, vai-se chegar, se chegar, ao núcleo psicanalítico da obra, mesmo que passando pelos elementos materiais até atingir o núcleo que estará comprometido pela temática. Ao passo que uma análise que parte da obra mesmo pode chegar às diversas facetas ali constituídas, inclusive a psicanalítica, talvez até demorar-se nela o quanto se pretender, e compreender no núcleo de cada faceta, o núcleo literário, a porta de saída para o mundo. Portanto, os mecanismos de leitura devem ser dispostos na mesma medida em que se encaixam figurativamente no teor de cada obra, embora saibamos que o percurso seja, na verdade, o do leitor crítico contido neste trabalho.

3. O autor aberto

É o autor mesmo, inserto na categoria ficcional, aquele que engendra um jogo de mão dupla na ficção. Em “Literatura e personagem”, Anatol Rosenfeld (1999) trata do conceito de “quase juízo”, usado por Roman Ingarden. Agregado a isso, traz um comentário de Thomas Mann sobre a ficcionalidade – o “tornar ficção”. Há aqui uma autorização teórica para algo que procuro discutir sobre a ficcionalização do autor.

Assim, ao transportar-se o real objectual para o ficcional, pode-se aplicar parâmetros reais, ou seja, noutros exemplos, pode-se reconhecer a coerência cronológica do tempo em um romance, ou reconhecer um espaço de uma cidade real e determinada em um conto (etc.); mas, por que essa lógica não é autorizada no sentido inverso? Há algumas respostas para essa inquietante questão, embora conheçamos poucas empresas de

evidenciar o fato. A primeira vem de um teórico: “As vidas dos indivíduos da espécie humana formam um enredo contínuo” (ROSENFELD, 1999, p. 22).

Nesse contexto, Rosenfeld adverte que o leitor nem sempre teve consciência nítida do caráter ficcional da Literatura. Seguindo essa lógica, também é fato que alguns leitores só conseguem ver os autores como elementos de uma realidade objetiva da obra que fazem. Portanto, se é possível “dar aparência real à situação imaginária” (1999, p.20), é possível dar situação imaginária à aparência real, por meio do elemento que mais denota a ficção: o autor.

Proponho retomar a figura do autor como essa personagem imaginária nas mãos dos “deuses da Literatura”, isto é, dos desígnios autônomos da arte por ela mesma, num enredo para além do texto circunscrito no volume editado, isto é, o autor de um conjunto de livros também é tornado ficção.

Um argumento contrário a essa visão do literário criticado pelo literário (ou mítico) seria o fato de o percurso que enforma o enredo do autor não ser uma intencionalidade do autor empírico. Entretanto, isto se torna mais ainda revelador da leitura que proponho, pois comprova o descontrole ficcional do autor sobre a própria obra em face da autonomia da Literatura em si.

Outro entreposto, que se insere no germe de minha investigação, consta da natureza do discurso de autoria na criação literária, ou seja, dos “eus literários”. O tratamento que modernizou o discurso do eu-lírico ou da voz -narrativa distintos do eu-empírico (poeta e escritor) acaba por propiciar a possibilidade de um outro “eu” que se coloca numa disposição semi-ficcional.

Assim, se “o poeta finge [mesmo] a dor que deveras sente” (PESSOA, 1980, p.104), a circunstância do processo de fingimento do autor não pode receber absolutamente um tratamento de não-ficcionalidade, quer dizer, o processo de debragem discursiva, delegação dos discursos de títeres e manipuladores, faz concentrar um intrigante e abastado olhar sobre o processo manipulativo dos discursos literários.

Seguindo-se o exemplo provocado anteriormente, o caso da heteronímia de Fernando Pessoa é, para nós, o mais destacável. Ora, o olhar que se debruça sobre a obra poética do vate português, além de investigar tão simplesmente a criação literária de cada um dos heterônimos, também questiona esse ser que controla todos eles, e não é possível, terminantemente, dizer que se trata do eu-empírico Fernando Pessoa, com outras delegações sociais, históricas e físicas – um cidadão português. Ao contrário, é ele um poeta que engendra outros poetas mais, portanto ele mesmo se insere em um ambiente de ficcionalidade, não compatível com outras existências no mundo físico.

Também não se trata aqui de multifacetar o escritor em uma distribuição puramente funcional, uma vez que, no mundo da realidade, temos diferentes funções compatíveis entre si, todas elas regidas por uma lógica determinante. Portanto, proponho que o lugar para o autor nesta crítica não seja outro senão o de uma personagem cuja existência depende do enredo que é descrito no percurso de suas obras, formando, assim, uma obra maior. Por isso, a segunda resposta para a pergunta anterior poderia vir, na incorporação do método, de um texto literário cujo escritor também versa sobre esse tema, adiantando-se à crítica: “O autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções” (CALVINO, 1999, p.184).

E quanto ao papel do leitor? Agora, sim, é preciso demonstrar que ele é essa personagem que cria juntamente com o autor e a obra aquilo a que chamamos Literatura. Portanto, não há leitor, senão crítico. Parece-me contraditória a designação “leitor

ingênuo”, pois um termo nega o outro. Se é ingênuo, não é leitor. A ingenuidade circunscreve aquele receptor em um estado de decodificador da língua ou de uma história funcional. A partir desse ponto para cima, o leitor pode se nivelar em camadas de compreensão, quando inicia seu trabalho de complementação da obra. Mais ou menos atento, o leitor crítico-modelo de uma obra aberta (ECO, 1995) conhece a existência de um contrato de ficcionalidade bem arquitetado, o qual o deixa cômico de seu papel de desvendador em parte, a saber um jogo de aparências.

Há coisas que são esse algo, a aparência, e, tudo o que não o é, é vontade. Sem precisar de muito aprofundamento filosófico, pela disposição social de conceitos, como numa herança universal, sabe-se que aparência e verdade não se excluem na intenção de gerar um opositor da aparência com dimensão mais simétrica. Entretanto, ainda não se satisfaz à curiosidade do pensamento humano em relação às coisas dispostas em seu redor, cujos nomes Deus lhe impusera a missão de “criar”.

O homem é o criador; Deus apenas “deu cria”. Então, chego ao ponto indicador para o tema que aqui desenvolverei: a criação; – mais precisamente: a ficção. Contrariando as oposições, esse conceito fez com que todos os outros se revalorizassem, tendo o homem conseguido conviver com a aparência, a verdade, a realidade e a ficção, na artimanha de combiná-los conforme seu próprio “requite”, “orgulho” e “miopia”, como diria Drummond (1983, p.136).

Essas maneiras enviesadas de ver é que caracterizam aquela espécie de leitor a que chamamos “o crítico”, em que pretendo me encaixar pela proposição neste trabalho. Quanto mais exigente for o crítico com seu requinte, orgulho e miopia, mais fará com propriedade o seu trabalho, mas reconheço que o crítico apropriado deve saber reconhecer aquelas “qualidades” drummondianas também em outros críticos. Min ha opção foi escolher requintes, orgulhos e miopias que compatibilizam com o adjetivo “literário”, sabendo que o homem e seu universo constam intrinsecamente ali, conforme alerta Wendel Santos (1983, p.37):

O homem vê o mundo, interroga-o, reage a ele, interpreta-o; em seguida, descobre que o mundo é o mundo e que o pensamento é *seu* pensamento. Neste momento nasce a crítica de um espanto do homem diante de si mesmo; ou, melhor dizendo, diante daquilo que produz perante a insistência do mundo. Posso pensar que a crítica é, assim, uma ciência do espírito, de sua capacidade de compreender o mundo. Não quero opor o espírito ao mundo, nem o mundo ao espírito, com duas realidades distantes e incapazes de convivência. Na verdade, o espírito é a voz do mundo: não há o mundo sem a voz, não há a voz sem o motivo. Não obstante, num dado instante, torna-se necessário colocá-los, espírito e mundo, um diante do outro, a fim de questionar suas funções. Essa é a circunstância crítica, em sua raiz. Observá-la é considerar o homem o *senhor do mundo*: não porque está sobre o mundo, e sim porque enfiou-se em sua intimidade. Desse modo, a *crítica em si* é uma atividade que descobre o poder sobre o *ser* das coisas. Ora, dependendo da espécie de “mundo” no interior do qual exerce seu poder, a crítica se define. (grifos do autor)

Esse é o mundo literário em que me debruço criticamente e espero ser definido por esses parâmetros, a respeitar o ofício de compreender o jogo da crítica, muito bem discernidos nos estudos do professor Santos (1983, p.16-17):

Um jogo não se julga e sim se joga [...] Mas então o que é a crítica? Ela não é um julgamento da literatura, como se esta se colocasse no banco dos réus. A crítica é a literatura em espelho, um reverso. O que o crítico deseja é o mesmo que deseja o autor de obras, apenas são inversos os seus caminhos. O autor de obra caminha da Literatura, ou a partir do que ela lhe fala, para uma construção concreta, que é a obra. O crítico parte da obra, que aceita como a manifestação do que procura, para uma construção teórica, que é a teoria [...] A crítica é o gozo do objeto; mas o objeto da crítica é a teoria; assim, a crítica é o gozo da teoria. A teoria que a crítica frui, porém, é a que existe no corpo da obra enquanto esta se mantém viva de *Literatura* [...] O momento culminante do gozo do crítico é *o da visão da teoria na obra*. (grifos do autor)

Por outro lado, isso pode dar a impressão de um tratamento imerso em um imaginário difícil de apalpar, mas é preciso asseverar que não se deve esquecer que o nosso complexo “objeto” de estudo não é provável pelos instrumentos que busquem materializá-lo, mas pelos que o adensem quanto mais intangível, que o matizem quanto mais invisível, que realcem seus tons, perfumes e sabores, quanto mais inaudível, inodoro e insosso. A investigação sobre o objeto literário - aqui, proponho um estandarte – inspirado no *Doutor Fausto*, de Thomas Mann (1984) – deve se configurar numa espécie de ramo de “ciências ocultas”.

4. O palíndromo no percurso de Chico Buarque

Posso perceber o percurso da obra literária de Chico Buarque na perspectiva de depreender uma certa autonomia da poética do autor em seu espaço de criatividade na tradição literária no Brasil. Para tanto, devo empreender um levantamento de aspectos que compõem essa Literatura, tendo como ponto de partida, por evidência cronológica, a obra teatral, que compreende as peças: *Roda viva* (1968), *Calabar: o elogio da traição* (1973), com Ruy Guerra, *Gota d'água* (1975), com Paulo Pontes, *Ópera do malandro* (1978), as quais demonstram o amadurecimento alcançado por Chico Buarque em sua perseguição ao apuro da palavra. Tais aspectos serão, em seguida, investigados na prosa do autor, tendo-se, portanto, como parâmetros para a comparação de tal percurso, uma primeira ¹ experiência na prosa do autor, a saber, *Fazenda modelo: uma novela pecuária* (1974), e, mais posteriormente, os romances: *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995) e *Budapeste* (2003), esses últimos, como ponto de chegada da análise.

O desenho que se prescreve nessa leitura configura um palíndromo que obedece à

¹ O autor publicou o conto “Ulisses” anteriormente, mas, por se tratar de um “escrito de arroubo de juventude”, este livro não o analisará detidamente como percurso literário a ser investigado. Em tempo: por motivos bem nítidos de tempo e espaço, este estudo não analisará, também, as publicações de literatura considerada infantil: *Chapeuzinho amarelo* e *Os saltimbancos*.

cronologia ascendente e à agregação ou ampliação de determinado tema e, em seguida, desroteiriza-se em cronologia descendente, buscando os elementos constituintes em desagregação do novo tema até seu elemento originário. Dessa forma, optei intencionalmente por uma seqüência “estruturalista”, no bom sentido da palavra, dos elementos menores aos maiores; dos conteúdos ao continente, mas descobrindo ao final que o menor também contém o maior. Mais uma vez, com isso, quero demonstrar o caráter “germinal” da arte literária e, se este trabalho decorre dela, de seus produtos, por conseguinte.

Tomemos a personagem como um elemento óbvio e fundamental configurado na Literatura de Chico Buarque, a qual é predominantemente, dramática e narrativa. A indicação de Rosenfeld (1999, p.20) justifica essa escolha: “É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”.

Dessa forma, simplifico a análise, por questão de espaço, direcionando o aspecto nuclear da personagem principal e argumentando que o protagonista nas obras de Chico Buarque “evolui”, desde o mais elementar e subserviente (Benedito Silva, de *Roda Viva*), como personagem do teatro, por exemplo, passando pelo mais “forte”, o que mais se apresenta como senhor de seus destinos, aquele cujas ações decorrem de seu ser, mesmo em sua ausência (Calabar, de *Calabar – o elogio da traição*), ao mais denso e autônomo, o próprio escritor, mas enviesado (José Costa, em *Budapeste*). Assim, o protagonista ascende à posição de máximo autor.

Benedito Silva é um “cantor de TV” absolutamente envolvido pelas forças da mídia, portanto não manipula suas ações na peça. Mas o protagonista de *Calabar* não se personifica, embora manipule todas as outras personagens. Aliás, quanto mais as outras personagens ajam, para bem ou para mal, mais Calabar cresce impulsionando o enredo da peça. Joana, a “nova Medéia” de *Gota d’água*, tem a mesma força de Calabar, mas mesmo estando presente quase todo o tempo no desenvolvimento das ações, é punida e rechaçada pelas forças maiores de seu destino, como convém à tragédia. Mas é na *Ópera do Malandro* que o protagonista consegue se safar de quaisquer intempéries. Ali “o malandro é o barão da ralé” e se esgueira pelas ações, sempre levando vantagens, ainda que se faça uma distinção de “malandro com aparato de malandro oficial” e o “malandro pra valer”.

Já os protagonistas do romance demonstram uma insuficiência em relação à palavra que os criam. Em *Estorvo*, cujo protagonista sequer tem um nome, um homem só age em função das nítidas ilusões criadas na incerteza de um autor. Na verdade, ele foge delas, configurando até literalmente um enredo de fuga. Isto se intensifica em *Benjamim*, cujo protagonista, ironicamente, estampa o título da obra, mas suas ações só fazem enredar a vida das outras personagens: “Benjamim Zambraia, o único que nunca teve histórias para contar” (BUARQUE, 2003, p.79). Essa dinâmica atravessa até o plano negativo quando em *Budapeste*, o protagonista assume a malfadada função do escritor em anulação, o *ghost writer*. Mas, na contra-mão desse percurso, focalizando-se o autor, em trajetória inversa desse escritor e seus epítetos autor/narrador, evidencia-se a questão da ficção e da semi-ficcionalidade daquele outro homem, esse é o ponto, que nos delega a função de lê-lo na Literatura. Suas aparências mais ou menos disfarçadas respectivamente no teatro e no romance, e o enfoque de si mesmo, fazem coincidir com o ponto de chegada, a saber o modo de fazer de cada um deles.

Por conseguinte, esse modo de fazer seria a “razão” do percurso da Literatura com enfoque no homem, o que remete à “coincidência” das transformações desse autor com suas opções essenciais de criação de gênero literário (STAIGER, 1975). Os comportamentos

tanto do protagonista quanto do autor são adensados por uma maneira diferente de dizer, ao passo que se afrouxam as experiências que os prenderiam ao mundo da ficção. Isto é manifesto na fluente conversão da obra de Chico Buarque, quando percorre as transformações genéricas do teatro ao romance. No caso, poder-se-ia até mencionar duas fases de um *continuum*, a saber: a primeira (teatro), *Roda Viva*, *Calabar*, *Gota d'água* e *Ópera do Malandro*; a segunda (narrativas), *Fazenda Modelo*, *Estorvo*, *Benjamim*, *Budapeste*.

Cronologicamente, a ruptura compreendida no percurso acima tem também um ponto coincidente no problema da adaptação, em que o comportamento desse autor em relação às suas fontes e/ou inspirações. Em termos de construção de enredo, Chico Buarque se aproxima dos modelos tradicionais no teatro e distancia deles no romance. Nesse ponto, é importante frisar que essa aproximação e esse distanciamento promovem uma dinâmica ambígua, pois o que ocorre quanto ao enredo inverte-se proporcionalmente quanto ao estilo, pois explicitamente o autor copia o enredo das peças. O caso de *Ópera do malandro* é o ponto culminante, não somente pela posição cronológica das rupturas teatro/romance e adaptação/estilo, mas também porque é uma adaptação de adaptação: *Ópera de três vinténs*, de Brecht; copiada da *Ópera dos Mendigos*, de John Gay.

Na verdade, em termos de estilo as peças infringem seus originais, tendo uma liberdade de adaptação. Por sua vez, os romances são autônomos no nível da fábula, mas por mais que tente apagar os rastros de imitação, tributam as formas de narratividade dos contemporâneos até o ponto do cinismo, elege como tema o próprio copião às avessas, o *ghost writer*, em *Budapeste*.

Novamente, percebe-se como grau zero do palíndromo, um percurso secante, o qual resulta das eliminações dos elementos “transcritos”, bem como dos gêneros conflitantes, como se nos dois percursos houvesse pontos de fuga que de fato caracterizassem a obra de Chico Buarque. Nesse caso, o gênero de escape é o lírico que perpassa toda a obra do autor transversalmente, muito mais consubstanciado no que mais o caracteriza livre de quaisquer adaptações, a poesia em sua obra musical.

Assim, esquematicamente, os percursos do autor e do protagonista têm seu ponto culminante no homem; por sua vez, os percursos do gênero e da adaptação chegam à palavra poética. O percurso de Chico Buarque parece apontar para o velho embate, que por sua vez é o único problema da Literatura: o homem e a palavra. Esse encontro inevitável faz refletir sobre a indicação de Nietzsche a respeito da origem da arte trágica no espírito da música (1999). O alerta do filósofo alemão nos permite recordar, como convém ao lírico, o homem do qual estamos tratando especificamente, “o nosso Chico”, o compositor de *A banda*. Disso já nos lembrava Drummond (Apud. FERNANDES, 2004, p.27):

A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor.

A música seria a harmonização possível, a reconciliação entre o homem e o percalço da palavra em um palíndromo espiralado a que ousou chamar lírico. Este parece ser o percurso atemporal e anulador do tempo em que a própria arte de escrever retorna a si mesma, não obstante o fato de que seu autor queira se projetar além dela por intervenção da palavra.

Isso não deixa de ser mítico/místico, pois seu pressuposto é o mesmo da Esfinge de Édipo, aqui parafraseado como: “sua medida é a do homem, então serás continuamente homem; mas a escrita também tem sua própria medida e assim ela o será!”, mas a música de Dioniso é perene.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. **Antologia poética**. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Formani Bernadini et all. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.
- BUARQUE, C. **Budapeste**. 2 ed. São Paulo Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Benjamim**. 2 ed. São Paulo Companhia das Letras, 2003.
- _____; PONTES, P. **Gota d'água**. 20 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- _____. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **A bordo do Rui Barbosa**. Rio de Janeiro: Palavra e imagem, 1981.
- _____. **Ópera do malandro**. 2 ed. Rio de Janeiro Círculo do Livro, 1979.
- _____. **Fazenda modelo: novela pecuária**. São Paulo: Círculo do livro, 1975.
- _____; GUERRA, R. **Calabar, o elogio da traição**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. **Roda viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- _____. **A banda: manuscritos de Chico Buarque de Holanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1966.
- CALVINO, I. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, A. _____. (Org.) **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1985.
- ECO, U. **Lector in fabula**. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. **Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- FERNANDES, R. (Org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MANN, T. **Doutor Fausto**. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2 Ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia da Letras, 1999.
- PESSOA, F. **Eu profundo e os outros eus**. 23 ed. Seleção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 9 -50.

SANTOS, W. **Crítica**: uma ciência da literatura. Goiânia: Editora da UFG, 1983.

STAIGER, E. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.