



GOSTOSA, QUENTINHA, TAPIOCA: FORMA LITERÁRIA EM BENJAMIM, DE CHICO BUARQUE^v

Juliane Vargas WELTER*

RESUMO

Entendendo a literatura como palco de exposição de impasses externos, este trabalho busca analisar a literatura brasileira aliando forma literária e processo histórico-social. Para isso, investigaremos o romance **Benjamim** (1995), de Chico Buarque, a partir da posição do seu narrador em terceira pessoa e da tematização de seu protagonista atormentado pela culpa da delação na ditadura civil-militar (1964-1985). O movimento argumentativo se orientará a partir das discussões de Walter Garcia (2012) sobre a ciclicidade como forma na produção buarquiana e da teorização de Antonio Pasta Júnior (2013) sobre o ponto de vista da morte como um recorrente estrutural na literatura brasileira. Assim, pela nossa hipótese, o tempo cíclico como forma no romance engendra um eterno retorno sem fim e sem possibilidades de mudança, assim como o ponto de vista da morte revela um processo de ambiguidade que mescla discursos, pois emula na estrutura narrativa, no narrador e no personagem, impasses do nosso fim de século: passado recalçado e futuro impossível. Dessa forma, intenta-se refletir sobre a mediação feita pela literatura contemporânea que olha em retrospecto para o regime autoritário e problematiza a redemocratização, assim como investigar essa literatura entendendo-a como um novo momento da nossa história literária.

Palavras-chave: Romance. Chico Buarque. Forma literária.

1 INTRODUÇÃO

A canção “Carioca” de Chico Buarque nos conta: “O pregão abre o dia/Hoje tem baile funk/ Tem samba no Flamengo/O reverendo/ No palanque lendo/O Apocalipse”. Em uma narrativa do início ao fim do dia, essa voz relata um dia na cidade do Rio de Janeiro: do pregão da tapioca até as “meninas por Copacabana” “vendendo suas bugigangas”. Com uma experiência econômica e social integrada à voz que canta, esse narrador, para usarmos os termos de Garcia (2012), é um

^v Artigo recebido em 14 de maio de 2016 e aprovado em 21 de junho de 2016.

* Doutora em Estudos Literários/Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: <julianewelter@gmail.com>.

flâneur no Rio de Janeiro. Nos nossos termos, um flâneur que experimenta os vestígios de uma sociedade que não é aquela dos cartões-postais, e sim a da “neblina da ganja” ao “povaréu sonâmbulo” passando pela leitura do Apocalipse. Ou seja, do comércio ilegal (tráfico?) à população letárgica chegando assim ao fim do mundo. Segundo Garcia (2012, p.49), a canção “apresenta uma narrativa circular cantada numa forma musical circular, sugerindo ao ouvinte a experiência de um tempo cíclico”. E é essa dicotomia entre a forma e matéria, que ora aproxima o narrador, ora o repele, que seria a chave para entender a circularidade da obra, que vai da “gostosa, quentinha, tapioca” até o “gostosa, quentinha, tapioca”: essa ciclicidade seria a recusa em aceitar “as consequências do rebaixamento cantado na própria obra” (GARCIA, 2012, p.54). O círculo seria uma tentativa otimista de mudança, mas o que ocorre é seu contrário: a repetição melancólica.

A leitura de Garcia (2012) acerca dessa canção muito ilumina posteriores leituras sobre a obra romanesca de Chico Buarque. Explicamos: o tempo cíclico tem se mostrado a grande marca formal dos romances do autor, como em **Estorvo** (1991) e **Leite Derramado** (2009), e em **Benjamim** (1995) ela é quase didática: a oração inicial repete-se na oração final, pois saímos e voltamos para a mesma cena, com um repetir que se ergue com um eterno retorno sem fim e sem possibilidades de mudança, afinal, não há possibilidades de modificações para a morte. Partindo da ciclicidade formal, associamos a ela o ponto de vista da morte, nos valendo das reflexões de Pasta (2013), que o vê como um recorrente estrutural na literatura brasileira. Intentamos assim analisar o romance **Benjamim** aliando a forma ao processo histórico.

2 O ACERTO DE CONTAS DO PROTAGONISTA

Cinquentão de classe média conhece jovem parecida com uma ex-namorada do passado o que o leva a acreditar que a moça é filha dessa ex-namorada deflagrando assim uma obsessão que acabará por conduzi-lo à morte. Mas a morte não é apenas enredo, é também forma: começamos e terminamos a narrativa junto com Benjamim, nosso protagonista, em frente ao seu pelotão de fuzilamento. Aliam-se ao protagonista no enredo os personagens Ariela Masé, jovem interiorana, suposta filha de Castana Beatriz, ex-namorada de Benjamim; Jeovan, marido de

Ariela, paraplégico e ex-policial; Zorza, casado e amante de Ariela, dono de uma concessionária; e Aliandro/Alyandro, pastor e candidato a deputado. No desenrolar da trama, Ariela irá se transformar na ideia fixa de Benjamim, que o leva a rememorar seu passado e a sua culpa recalcada: a delação da ex-namorada nos anos 70, que levou ela e o namorado ao fuzilamento.

A questão crucial no romance se dá no que é revelado aos poucos por Benjamim pela mediação do narrador: o sentimento de culpa que o atormenta no presente em função do encontro com Ariela. Esse sentimento se origina de uma delação feita pelo personagem que teve como desfecho a morte de Castana e do seu namorado há cerca de 20 anos atrás. Porém, essa culpa só se faz presente a partir do encontro com Ariela, que traz, além dessa culpa, as lembranças do paraíso perdido de sua juventude. Ao longo da narração, teremos pistas do que aconteceu no passado para então ao final termos a memória em sua completude. Mas o quão completa é essa memória se, na mistura dos discursos, surge uma dúvida: quem busca as desculpas é Benjamim ou o narrador? Essas ambiguidades são bastante comuns no romance, o que formalmente acaba por envolver o leitor no jogo narrativo.

Nesse jogo de lembranças e de discursos que revelam e desvelam o passado e o protagonista, reflexões sobre o próprio ato de rememorar são expostas pelo narrador:

É possível que os momentos que acabamos de viver subitamente se apaguem na nossa consciência, e se transformem em medo, desejo, ansiedade, premonição. E naquilo que temos por reminiscência talvez esteja um destino que, com jeito, poderemos arbitrar, contornar, recusar, ou desfrutar com intensidade dobrada (BUARQUE, 2004, p.53-4).

Aceitando essa premissa de que os momentos que vivemos podem se apagar da nossa memória transformando-se em outra coisa e as nossas reminiscências podem ser controladas, contornadas, podemos dar até certo salvo conduto para Benjamim, já que o mau momento do passado retomado no futuro pode ser (re)aproveitado a seu bel prazer, como ele de fato faz. Da mesma forma, percebemos, e ele mesmo percebe, que a sua memória é manipulável: “No momento Benjamim tem a clara noção de que seu futuro está amarrado (...). No extremo oposto está o passado de Benjamim, onde Castana Beatriz é soberana, e o

passado de Benjamim com Castana Beatriz chicoteia a esmo”, assim sem se desatrelar ao futuro “resta a Benjamim o consolo de que, com Castana Beatriz, tudo é remediável” (BUARQUE, 2004, p. 54). Em um jogo paradoxal no qual o que pode ser mudado é o passado já escrito e não o futuro por escrever, Benjamim parece deixar claro que suas memórias são negociações que não derivam diretamente da realidade, ao passo que seu futuro é inexistente. Em contrapartida, se podemos desconfiar das memórias do personagem, ao se ver como culpado, ou pelo menos, com uma mirada culposa, aderimos ao seu discurso pela verossimilhança construída pelo tom de confissão com o qual o personagem se relaciona com o passado. Somente após conseguir se aproximar de Ariela, e viver em estado de euforia, Benjamim admite para si mesmo e para seus leitores: “Eu matei a tua mãe” (BUARQUE, 2004, p. 98), em um dos raros momentos de discurso direto no romance, deixando bastante claro que o nosso narrador deseja marcar a fala de Benjamim como sendo de fato a fala do personagem, e não um julgamento seu.

A memória completa do que realmente aconteceu só se concretizará perto do desfecho da narrativa. Ao finalmente problematizar que nada “garante que Ariela seja filha de Castana Beatriz” (BUARQUE, 2004, p.132), ele começa a rememorar a gravidez da ex-namorada e a sua segunda visita à casa do doutor Campoceste, pai da moça; na primeira, já havia entregado o nome do novo namorado de Castana, prof. Douglas. Na segunda, Benjamim é avisado de que pode estar sendo vigiado pela polícia que está interessada na captura do casal. Mas, mesmo após o aviso, continua a procurá-la, não deliberadamente, mas de uma maneira quase ingênua, perdido no seu mundo de ego ferido e de esperança de reavê-la. A ingenuidade de Benjamim passa por essa falta de ligação com a própria realidade: Castana está vivendo na clandestinidade há um tempo, mas em nenhum momento ele fala sobre os perigos que ela corre, e sim sobre o que ele sente, o que lhe falta. Sintomático disso é que palavras como **ditadura** e **repressão** não são mencionadas no romance, o que nos permite pressupor que para Benjamim tudo isso é um detalhe que o afastou da mulher amada. Dessa forma, o personagem que poderia ser visto como ingênuo e boa gente, ganha ares de individualista e alienado. Assim, não parece tomar consciência (ou se recusar a isto, ou mesmo não conseguir fazer isso) do risco em que pode estar colocando a ex-namorada. Ao avistá-la na rua, acaba por segui-la, não se dando conta da armadilha que preparara.

Após a revelação para nós, leitores e leitoras, ou, após a memória completar-se finalmente para um atormentado Benjamim, do que teria acontecido há cerca de 20 anos atrás, chegamos ao derradeiro último capítulo: focado a princípio na figura de Ariela, que deixa a casa de Aliandro/Alyandro em direção ao seu subúrbio já sabendo que colocou seu mais novo amante em maus lençóis, pois a milícia do marido irá atrás dele, e só resta (?) a ela ajudar. Porém, falha ao tentar levar o novo amante para a armadilha: rodeado de assessores, ele vai embora. Como num acaso, passa pelo prédio de Benjamim: “se entra no edifício de Benjamim, é porque não lhe custa bater à porta, pedir-lhe perdão e suplicar-lhe que lhe dê guarida” (BUARQUE, 2004, p.157), de antemão já dando desculpas (ela ou narrador?) sobre o motivo de sua visita. Porém, ao deparar-se com a pedra, paisagem do apartamento claustrofóbico do protagonista, Ariela foge, e, atrás dela, segue Benjamim, que por uma armadilha do destino e de Jeovan será levado no lugar do candidato a deputado.

Marcado pela imobilidade e apatia de sua vida, Benjamim age de fato somente em dois momentos de sua vida: no seguir Castana e no seguir Ariela. Nos dois casos, o saldo é a morte. A ironia fica por conta da força do acaso: se naquela primeira morte é o imponderável (e a insistência de Benjamim em procurá-la) que o faz reencontrar a namorada, dessa vez é o acaso (e Aliandro/Alyandro) que faz Benjamim reencontrar Ariela. Se esses assassinatos podem ser vistos por um lado como uma armadilha do destino, também podem ser vistos como fruto do desejo dos personagens: Benjamim persistindo na busca pela ex-namorada, Ariela indo até a casa de Benjamim. Destino ou desejo, é a memória dele, a sua armadilha ou a sua lembrança, que faz com que a casa de sua morte seja a mesma da morte de Castana (se acreditarmos nesse dado). Ou, o ciclo de Benjamim se fecha da morte até a morte: na constituição do sujeito, já que após a morte de Castana, pouco parece ter restado em sua vida. Assim, o romance termina onde começou:

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 partira 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 Benjamim assistiu ao que já esperava (BUARQUE, 2004, p.5 e p.162).

3 A LENTE DO NARRADOR

Em artigo intitulado **O ponto de vista da morte**, Pasta (2013) reflete sobre uma recorrência estrutural na literatura brasileira: o ponto de vista da morte. Para ilustrar seu raciocínio, utiliza, em maior grau, do romance **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, mas também de **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues, e **Terra em Transe**, de Glauber Rocha. Segundo a sua categorização, ao mergulhar nos impasses estruturais da sociedade brasileira só um regime de limite, um ponto de vista impossível, seria capaz de dar conta internamente desses problemas.

Seus argumentos se dão a partir da teorização canônica de Roberto Schwarz (1977), as **ideias fora do lugar**: por essa ótica, a lógica interna e ativa da sociedade brasileira teria sido formada pela convivência do regime escravista e capitalista, dois mecanismos excludentes entre si. Fora do lugar estão as ideias europeias liberais em meio ao terreno atrasado no qual se assentava a economia da nova república. Essa coexistência, que nada tem de pacífica, fez nascer a famosa “política do favor” na sociedade em formação.

Contraditório, esse movimento entre escravismo e capitalismo é considerado a nascente de muitos dos nossos impasses, que inclusive sobrevivem até hoje: atrasado e moderno, o Brasil do século XIX se travestia de Europa enquanto escondia a senzala e os escravos de sua vista. Essa “transferência” da ideologia europeia para a sociedade escravista, ou seja, essa formação dual e teoricamente supressora entre si, acaba por criar um sujeito de formações contraditórias e, assim, esse paradoxo irá se introjetar na subjetividade das formas literárias. Junto a essa inconstância, agrega-se outra categoria já canônica, a ideia fixa. Segundo Brás, a sua morte foi causada pelo emplasto, a sua obsessão. Na teoria explicitada, essa ideia fixa nada mais é do que a busca do sujeito dual pela completude. Sendo formado por dois mecanismos distintos, esse sujeito age pela volubilidade e pela busca dessa obsessão para se completar.

Partindo então dessa concepção, Pasta (2013) alega que esses regimes (o escravocrata e o capitalista) são regimes de concepção de si: o primeiro, o indivíduo moderno e isolado; já no segundo essa concepção apaga-se, sendo o escravo uma continuação do senhor/do clã, e vice-versa. Como funcionaria então uma sociedade que exige a individualidade pelas ideias liberais e concomitantemente a apaga pelo

regime escravocrata? Como estabelecer relação de alteridade se ela é negada por um lado e exigida pelo outro? Seguindo o raciocínio, o jogo se daria pelo reconhecer o outro e não o reconhecer, com a convivência dessas duas concepções através de negociações subjetivas. Dessa forma, essa passagem de um ao outro é que movimentaria a volubilidade de Brás Cubas, por exemplo. E mais: essa passagem coloca Brás nascendo pela própria morte, já que nosso defunto-autor, e não autor-defunto, frisa Pasta (2013), nasce enquanto narrador na hora da morte, carregando em si a dualidade de ser e não ser.

Essas narrativas do limite se desenvolvem então a partir da morte da consciência narrativa: é no saber-se morto (ou no saber-se a caminho da morte) que eles se constituem enquanto narrador. Se ele se constitui pela morte, só pode narrar por esse ponto de vista, ou seja, sem a morte esse narrador não existe. Assim, as **Memórias Póstumas de Brás Cubas** são a formalização de um impasse no narrador, segundo o argumento de Pasta (2013): fundamento prático do romance é o sujeito moderno, que inexistente no Brasil, o sujeito é dois em um e esse é um ponto de vista impossível, também ele o ponto de vista da morte. Esse ponto de vista agiria sob o sujeito pela supressão; sob a forma, pelo ponto de vista impossível; sob a História, Brás Cubas, por exemplo, está dentro e fora do seu tempo, assim, para Pasta (2012), essa é uma transposição narrativa do processo formativo brasileiro, que conhece e desconhece a distinção entre o tempo passado e o tempo presente.

Ao falamos de passado e presente convivendo ao mesmo tempo no Brasil pensamos primeiramente nos nossos problemas estruturais que permitem que o arcaico e o moderno convivam nos nossos processos sociais e econômicos, dado que é marca da formação e do desenvolvimento da nossa sociedade. Assim, se no século XIX o regime escravocrata coexistiu com o capitalismo e as ideias liberais europeias, no século XX a modernização conservadora, chama a atenção Pasta (2013), também segue a mesma lógica. Lembremos: um processo de modernização, ou seja, de investimentos em industrialização, urbanização etc., que não destruiu os elementos tradicionais da sociedade pré-industrial e que mantém o poder nas mãos das grandes elites oligárquicas. Seguindo o raciocínio, **Terra em Transe** seria a formalização paradoxal do momento da modernização conservadora: Paulo Martins, o poeta à beira da morte, e Diaz, o político populista, são o duplo do jogo de concepção de sujeito. Assim o ponto de vista da morte nasce dos impasses

estruturais (coexistência de mecanismos opostos) da sociedade que emergem na forma literária pelo foco adotado: um ponto de vista impossível. Somam-se a isso a ação volúvel do narrador, que carrega dois em si mesmo, e assim busca a completude através da ideia fixa.

Benjamim atende a alguns requisitos nessa categorização: morte e ideia fixa. O problema do romance, da dificuldade de encaixá-lo no raciocínio, se coloca no narrador: quem está na iminência da morte é o personagem aparvalhado, quem narra é uma terceira pessoa. Assim, apesar da morte, o narrador de **Benjamim** permanece vivo e teoricamente não precisaria da morte para se constituir enquanto narrador. Para podermos refutar ou atestar essa teorização precisamos acompanhar os movimentos da estrutura.

O romance inicia e termina com um fuzilamento: “O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um único estrondo” (BUARQUE, 2004, p.5). A oração seguinte não por acaso é uma adversativa: “Mas para Benjamim Zambraia soou como um rufo” (BUARQUE, 2004, p.5). Se para quem vê/narra há “um único estrondo”, para o personagem a percepção é outra, e o narrador sabe disso. Essa constatação permite-nos perceber já de saída a ótica adotada pelo narrador: em terceira pessoa, ele observa os acontecimentos, mas adotará focos diferentes ao longo da trama, deixando-nos antever sentimentos e percepções de certos personagens, e confundindo-se com eles. Porém, o narrador não revela somente aos personagens, revela a si enquanto forma. Assim, essa sequência narrativa será marcada por uma série de tempos verbais distintos:

e ele **seria** capaz de dizer em que ordem **havam** disparado as doze armas ali defronte. Cego, **identificaria** cada fuzil e **diria** de que cano **partira** cada um dos projéteis que agora o **atingiam** no peito, no pescoço e na cara. Tudo se **extinguiria** com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamim **assistiu** ao que já **esperava**: sua existência **projetou-se** do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. Mais rápido que uma bala, o filme **poderia** projetar-se uma outra vez por dentro das suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez **resultasse** mais aceitável. E ainda **sobraria** um fiapo de tempo para Benjamim rever-se aqui e acolá em situações que **preferiria** esquecer, as imagens ricocheteando no bojo do seu crânio (...) (BUARQUE, 2004, p.5, grifos nossos).

Concomitantemente ao uso de verbos no pretérito perfeito e imperfeito, que indicam algo que de fato aconteceu, o narrador utiliza o futuro do pretérito: seria,

identificaria, diria, extinguiria etc. A escolha do tempo verbal é sintomática, pois falamos de um tempo verbal que, segundo Lindley e Cintra (2001, p.462-3), pode “designar ações posteriores à época de que se fala”, “expressar incerteza” ou se referir “a fatos que não se realizaram e que, provavelmente, não se realizarão”. Poderíamos encarar a construção aceitando a primeira premissa: após ouvir o rufo, Benjamim foi capaz de dizer, identificou, disse etc., mas sendo um tempo verbal sobremaneira de dúvida, impossível não olharmos para as suas outras definições e constatarmos que talvez o personagem não houvesse feito nada disso: ele seria capaz de dizer se, ele identificaria se, tudo se extinguiria se, o filme poderia projetar-se se etc. Se Benjamim “assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos” (BUARQUE, 2004, p.5), nós não sabemos: ao longo da narrativa, não sabemos a vida do protagonista, sabemos a morte, ou seja, os motivos que o levaram a estar em frente a um pelotão de fuzilamento. Assim, podemos considerar que os juízos são do próprio narrador.

Em posfácio ao romance **Angústia**, de Graciliano Ramos, Silviano Santiago alega, partindo de definições de Lindley e Cintra (2001) sobre o referido tempo verbal que “o futuro do pretérito é o mais evidente sinal da frustração e da insularidade do ser humano miserável no universo de Graciliano Ramos” (SANTIAGO, 2008, p.298). Aceitando essa premissa, poderíamos pensar quem é miserável no romance e para quem é miserável, além de pensar: a frustração é de quem? Se ainda não podemos afirmar que a miserabilidade se refere ao nosso protagonista, podemos estipular que a sua percepção se dá pela voz narrativa.

Essa ambivalência nos tempos verbais será utilizada com propriedade pelo narrador. Em outra oportunidade, ao lembrar-se da relação com Castana e tentar remediá-la alterando a própria recordação desse passado diz: “Pois agora Benjamim **deixará** de ter convidado Castana Beatriz ao apartamento. **Terá dormido** com ela somente a beira-mar. **Terá ignorado** o pai, que fingia ignorar o namoro” (BUARQUE, 2004, p. 55). O devaneio do personagem é marcado pelo futuro do presente composto que, diferentemente do futuro simples (que marca algo que acontecerá), exprime incerteza. Assim, ainda restam dúvidas e possibilidades nesse passado inventado, mostrando que ou Benjamim é incapaz de construir uma memória positiva ou esse é um juízo do próprio narrador.

Dessa forma, nessa ambivalência, conhecemos Benjamim e seu narrador. Podemos inferir, ao longo do romance, que o personagem é aparvalhado, egocêntrico, alucinado etc., mas também ingênuo e boa gente. Também deduzimos a culpa que o sufoca e sabemos que essa culpa é algo bastante pessoal: não há qualquer revolta do personagem com o estado ditatorial, o que constitui a sua personalidade passiva e autocentrada.

Essas escolhas formais permitem que desvelemos personagem e narrador, e irão nos dar pistas primordiais para os entendermos na estrutura: após a sequência que faz uso do futuro do pretérito (que remete apenas ao parágrafo inicial do romance), o próximo parágrafo inicia com um condicional “Se uma câmera focalizasse Benjamim na hora do almoço” (BUARQUE, 2004, p.6). Mas essa não é uma condição, é uma certeza: na nossa hipótese, o narrador é ele mesmo essa câmera, movimentando-se de acordo com o fluxo narrativo, assumindo perspectivas diferentes e sendo altamente visual, o que o acopla a Benjamim como uma luva. Explicamos: nosso protagonista tem, em muitos momentos da vida, a “sensação de estar sendo filmado” (BUARQUE, 2004, p.7). Segundo ele, adquiriu uma câmera invisível desde a adolescência e decidiu “abolir a ridícula coisa” (BUARQUE, 2004, p.7), quando o primeiro fio de cabelo branco apareceu.

Benjamim criou um personagem em frente a essa câmera que lhe garantiu sucesso com as garotas e uma legião de amigos. Mas, ao primeiro sinal de deterioração do tempo, abandona a câmera, mas essa não o abandona: somos levados então em um jogo narrativo que coloca Benjamim e o aparelho imaginado que se traveste na forma narrativa em... narrador! Assim, essa câmera irá dar o tom da narrativa, seja na linguagem, “como se um rosto se projetasse nítido na tela” (BUARQUE, 2004, p.12), seja na forma, o que faz com que construamos visualmente as cenas, como um filme.

Mas esse narrador-câmera mostrar-se-á um narrador bastante presente: praticamente não há diálogos no romance, assim, apesar de funcionar como uma câmera, podendo nos remeter a um filme, a película **Benjamim** deveria ou ser muda, ou ter um narrador. Podemos inferir assim que ou temos um narrador autoritário, ou temos personagens que não são capazes de narrar. Essa problemática parece muito clara ao analisarmos o personagem Benjamim: seria possível ele narrar essa história?

Nosso narrador se compõe assim de uma terceira pessoa que funciona como uma câmera em um movimento circular, quase espiralado, como o romance **Estorvo**: freneticamente vamos de um personagem ao outro, de um espaço ao outro e de um tempo ao outro. Se o narrador em terceira pessoa, tradicionalmente, é um narrador distanciado, aqui ele perde esse afastamento: o indireto livre confunde as vozes e o leitor, em um artifício que vai do personagem para o narrador e desse para o personagem. Ao mesmo tempo, ao se travestir de câmera, poderíamos inclusive pensá-lo em um narrador que emularia uma posição observadora, mas não é isso que acontece.

Assim, a problemática da terceira pessoa como narradora das memórias, traumas e das mortes no romance é aquela que, além de dar voz ao aparvalhado protagonista, media as reminiscências e culpas sentidas pelo protagonista. A linguagem é assim elaborada pelo narrador para dar sentido a outrem que não consegue narrar. É na morte de Benjamim que esse narrador elabora a linguagem. Assim, o ponto de vista da morte é de ambos, mas Benjamim não tem a capacidade de transformar isso em discurso.

Retomando o raciocínio de Pasta (2013), se um dos problemas estruturais da sociedade brasileira é a convivência do passado com o presente (escravismo e capitalismo, modernização conservadora), o que significa dizer isso no final do século XX? No texto **Fim de Século**, Roberto Schwarz chama a atenção para o nosso processo de modernização que não se completou, com a desintegração do projeto nacional-desenvolvimentista, o que restou foi a desagregação:

A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? Essa estetização consumista das aspirações à comunidade nacional não deixa de ser um índice da nova situação também da... estética. Enfim, o capitalismo continua empilhando vitórias (1999, p.162).

Sem um projeto coletivo de integração nacional e à mercê do mercado, a pergunta do crítico ecoa. As aspirações de modernização que visavam a trazer uma massa da população para a cidadania fracassaram: do passado agrário ao presente urbano sem perspectivas. O crítico chega a comparar a situação com a Abolição: livres, mas desamparados. Sujeitos monetários, mas sem dinheiro.

No plano estético, o narrador buarquiano se confunde com o personagem em um processo de ambivalências. Assim se constrói a ambiguidade do discurso que carrega em si o passado recalcado e a impossibilidade de futuro. Se o projeto de integração nacional foi interrompido pelo regime repressor, aquele, com a modernização conservadora e a violência real e simbólica do estado, surge como fantasmagoria desse passado não resolvido. Ao mesmo tempo, com a volta da democracia, aquele projeto não é retomado: não há horizontes de perspectiva, o processo de modernização colapsou e quem manda é o mercado.

Pela nossa hipótese, o ponto de vista da morte, em um processo de ambiguidade, mescla discursos pois emula na estrutura narrativa, no narrador e no personagem, os impasses do nosso fim de século: passado recalcado e futuro impossível. Assim, a ciclicidade se mostra como estrutura mestra na obra de Chico Buarque, com uma ciclicidade marcada pelo tempo agonizante e interminável, uma repetição traumática que parece anunciar: não há saída.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Napolitano (2014, p.147):

O isolamento da cultura de direitos nos setores de elite e da classe média de formação superior, ao lado de outros arranjos políticos-institucionais que marcaram a transição negociada com os militares, como a lei da Anistia de 1979, ajudou a construir uma cultura de impunidade. O resultado é que os torturadores e seus superiores escaparam da justiça de transição, processo fundamental para estabelecer bases vigorosas às novas democracias políticas que se seguem ao fim dos regimes autoritários. O trauma e a herança da repressão, portanto, ainda que restrito quantitativamente, foi mais amplo e determinante do que se pensa para a história recente do Brasil.

Assim, através do trabalho intelectual, aquele emulado nesse romance, conseguimos começar a refletir sobre traumas e heranças agora elaborados formalmente. Se isso indica a literatura como palco privilegiado de debate, também aponta, pelas próprias fraturas expostas via ficção, a falta de um debate público sobre esse passado. Emerge daí uma necessidade de reconhecer as ambivalências de nossa formação nacional transpostas ao plano estético como forma também de compreendê-las no plano histórico atual. Assim, este artigo se configura em um esforço analítico que tem como objetivo contribuir para esse debate acerca de nossa

transição democrática e de seus impasses, bem como de compreender como isso é elaborado esteticamente.

**GOSTOSA, QUENTINHA, TAPIOCA:
LITERARY FORM IN CHICO BUARQUE'S BENJAMIM**

ABSTRACT

Understanding literature as a stage for expose external deadlocks, tis paper intends to analyze Brazilian literature combining literary form and social-historical process. For that matter, we shall investigate Chico Buarque's novel, **Benjamim** (1995) from the position of its third-person narrator and from its theme where the protagonist is tormented with guilt for having told on someone in the civil-military dictatorship (1964-1985). The argumentative movement will be oriented with the discussions proposed by Walter Garcia (2012) about the cyclicity as form in Buarque's production and with the Antonio Pasta Júnior (2013) theory about death's point of view as a structural recurrence in Brazilian literature. Therefore, the hypothesis of this paper reveals that cyclical time as a form of the novel creates an endless eternal return without changing possibilities, just like death's point of view reveals an ambiguity process that mixes up discourses, emulating in the narrative structure, both in the narrator and in the character, impasses from our *fin de siècle*: a repressed past and an impossible future. This way, this paper intends to think about the mediation made by contemporary literature that looks to the past authoritarian regime and problematizes the redemocratization, and, therefore, to investigate this literature understanding it as a new stage from our literary history.

Keywords: Novel. Chico Buarque. Literary Form.

REFERÊNCIAS

BUARQUE, Chico. **As cidades**. RCA, 1998. (33 min. 19 segs.)

_____. **Benjamim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CUNHA, Celso; LINDLEY CINTRA, Luís F.. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014

PASTA, José Antonio. O ponto de vista da morte. **Revista da Cinemateca Brasileira**, v. 1, p. 7-15, 2013.

SANTIAGO, Silviano. “Posfácio”. In: RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 63ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. Fim de século. In: **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.