

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FRANCIELLI NOYA TOSO**

**OS DESAPARECIMENTOS EM ROMANCES DE  
CHICO BUARQUE**

**VITÓRIA**

**2023**

FRANCIELLI NOYA TOSO

# **OS DESAPARECIMENTOS EM ROMANCES DE CHICO BUARQUE**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras.

Orientador(a): Fabíola Simão Padilha Trefzger

VITÓRIA

2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de  
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

T713d TOSO, FRANCIELLI NOYA, 1992-  
Os desaparecimentos em romances de Chico Buarque /  
FRANCIELLI NOYA TOSO. - 2023.  
216 f. : il.

Orientadora: Fabíola Simão Padilha Trefzger.  
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura - História e Crítica. 2. Literatura - Estudo e  
ensino. 3. Literatura brasileira. 4. Literatura comparada. I.  
Trefzger, Fabíola Simão Padilha. II. Universidade Federal do  
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.  
Título.

CDU: 82

---

**Francielli Noya Toso**

**“Os desaparecimentos em romances de Chico  
Buarque”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 28 de junho de 2023.

Comissão Examinadora:

**Profª Drª Fabiola Simão Padilha Trefzger (UFES)**  
Orientadora e Presidente da Comissão

**Prof. Dr. Nelson Martinelli Filho (UFES)**  
Examinador Interno

**Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)**  
Examinador Interno

**Profª Drª Renata Rocha Ribeiro (UFG)**  
Examinadora Externa

**Profª Drª Camila David Dalvi (IFES)**  
Examinadora Externa





### Folha de Aprovação - Francieli Noya Toso

Data e Hora de Criação: 28/06/2023 às 19:36:08

Documentos que originaram esse envelope:

- Folha de Aprovação.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)



### Hashs únicas referente à esse envelope de documentos

[SHA256]: 96574ee4d332e61f6722e2efbb7cc72a2b4dad400923402fb9c3de4cf16813f0

[SHA512]: 6081445c2f4f14a1d2ee06126d47415d64fa731f477e9a347c7a10f86e1b532509351df64d8958927ddc28dceb1ef72467fe392e7203a730ddd065ee060bef

### Lista de assinaturas solicitadas e associadas à esse envelope



#### ASSINADO - Camila David Dalvi (camiladalvi@ifes.edu.br)

Data/Hora: 28/06/2023 - 21:36:50, IP: 187.36.163.103, Geolocalização: [-20.377299, -40.314670]

[SHA256]: b4dbda3b5fa0706562d2197364148dfe99d996bb7ea2cc487ad26a4a5eeeb9a



#### ASSINADO - Fabiola Simão Padilha Trefzger (fabiolapadilha27@gmail.com)

Data/Hora: 28/06/2023 - 22:16:06, IP: 177.206.34.93, Geolocalização: [-20.307856, -40.294424]

[SHA256]: 57af18c6acc21e982901b9851983159b3fab90c22aed4e9e2d7d797756485d8



#### ASSINADO - Nelson Martinelli Filho (nelsonmfilho@gmail.com)

Data/Hora: 29/06/2023 - 08:44:25, IP: 177.133.164.237, Geolocalização: [-20.279238, -40.290395]

[SHA256]: efb2f874d0f0fe2d43a51e47c9d85c905212ec5b6b3072d0af423f82826b05ae



#### ASSINADO - Renata Rocha Ribeiro (renatarribeiro@ufg.br)

Data/Hora: 28/06/2023 - 19:39:46, IP: 179.252.44.189

[SHA256]: 0ddfd808c3f686b9774bc084f338d83d612c92bd4acc09706b11873b399c502d



#### ASSINADO - Sérgio da Fonseca Amaral (scerjo@gmail.com)

Data/Hora: 30/06/2023 - 18:25:59, IP: 179.234.230.95, Geolocalização: [-20.311782, -40.279959]

[SHA256]: 3d972cae4ace6f5529734aa5801b642c92623250b81f9b1786df58f0b8a7863d

### Histórico de eventos registrados neste envelope

30/06/2023 18:25:59 - Envelope finalizado por scerjo@gmail.com, IP 179.234.230.95

30/06/2023 18:25:59 - Assinatura realizada por scerjo@gmail.com, IP 179.234.230.95

30/06/2023 18:25:40 - Envelope visualizado por scerjo@gmail.com, IP 179.234.230.95

29/06/2023 08:44:25 - Assinatura realizada por nelsonmfilho@gmail.com, IP 177.133.164.237

28/06/2023 22:16:06 - Assinatura realizada por fabiolapadilha27@gmail.com, IP 177.206.34.93

28/06/2023 21:36:50 - Assinatura realizada por camiladalvi@ifes.edu.br, IP 187.36.163.103

28/06/2023 19:39:46 - Assinatura realizada por renatarribeiro@ufg.br, IP 179.252.44.189

28/06/2023 19:37:29 - Envelope registrado na Blockchain por victor.prado@ufes.br, IP 200.137.65.108

28/06/2023 19:37:27 - Envelope encaminhado para assinaturas por victor.prado@ufes.br, IP 200.137.65.108

28/06/2023 19:36:08 - Envelope criado por victor.prado@ufes.br, IP 200.137.65.108

## **AGRADECIMENTOS**

À Fabíola Padilha, pela orientação acadêmica, sempre entusiasmada e atenciosa, desde a graduação. O sentimento de gratidão é incomensurável.

A minha família. Em especial: Isabel, Dani, Leonor, Geraldo, Ethel, Pedro, Francisco, Silvio, Rita e Lícia, pela paciência ao me ouvirem falar sobre como me sentia em cada etapa de redação da tese. E por tudo o que veio antes e durante a escrita.

Ao Darcy, ao Otavio e ao Weverson, pelas conversas infindáveis.

À Samine, pela amizade e cumplicidade que a vida acadêmica permitiu.

À Andréia Delmaschio, por abrir um caminho na leitura dos romances de Chico.

Ao Nelson, ao Sérgio, à Camila, à Renata, à Viviana Mónica e ao José Carlos, pela gentileza de aceitarem compor a banca. Sou muito grata pela contribuição de vocês.

Ao Cineclubes Quadro-a-Quadro, nas pessoas de Wolmyr e Felipe, e também a todo o movimento cineclubista capixaba, por me tornarem fazedora de cultura, enquanto pesquisava sobre Chico Buarque.

Aos meus alunos.

À Melvina, minha gata, adotada no mesmo período em que iniciei essa jornada. Foi uma importante companhia, aquecendo meu coração e (infelizmente) meu computador.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo, pelo suporte financeiro.

Ao Wolmyr, novamente, pelo valioso apoio em todos os momentos. Seguimos, para ver, juntos, plenamente estabelecida, a democracia.

## RESUMO

O objetivo desta tese é analisar os romances *Estorvo* (2014), *Benjamim* (2010), *Budapeste* (2010), *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2014), de autoria de Chico Buarque, a partir de um foco temático: a recorrência de desaparecimentos, em diferentes tratamentos estéticos. Para verificar como essa questão se desenvolve em cada romance, são investigadas as configurações subjetivas dos narradores, os procedimentos de ficcionalização de discursos de memória e de história, os jogos com a presença/ausência do autor e o elemento da violência na constituição do enredo. O aporte teórico que subsidia a análise dialoga com textos interdisciplinares, como os de Sigmund Freud e de Paul Ricoeur. Ao estarem evidenciadas as particularidades formais de cada romance que compõe esse *corpus* literário, que incluem uma relação entre os desaparecimentos e um futuro suspenso, tornam-se perceptíveis adesões do autor a algumas tendências da literatura contemporânea, sobretudo as que se manifestaram após 1980. Parte da ficção contemporânea brasileira, da qual os romances *Benjamim*, *Leite derramado* e *O irmão alemão* se aproximam, tem uma pulsão arquivista em relação ao dever de memória, instalando-se como uma frente de resistência no combate ao esquecimento das graves violações dos direitos humanos ocorridas em ditaduras latino americanas. Portanto, se a literatura tem uma função na desnaturalização da violência, a formação de leitores tem sido defendida por estudiosos (CANDIDO, 2011; COSSON, 2016; GINZBURG, 2016) como imperativo categórico na construção de uma sociedade justa. Tendo em vista a importância da leitura na garantia de direitos humanos, a educação capixaba ganha espaço, no último capítulo, com a análise dos dados fornecidos pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira acerca de algumas escolas da rede estadual, que permitem concluir a necessidade de se ampliar o acesso à literatura contemporânea.

Palavras-chave: desaparecimentos; direitos humanos; ficção contemporânea; Chico Buarque.

## ABSTRACT

The objective of this thesis is to analyze the novels *Estorvo* (2014), *Benjamim* (2010), *Budapeste* (2010), *Leite derramado* (2009), and *O irmão alemão* (2014), written by Chico Buarque, from a thematic focus: the recurrence of disappearances, in different aesthetic treatments. To verify how this issue develops in each novel, the thesis examines the subjective configurations of the narrators, the fictionalization procedures of memory and history discourses, the games with the presence/absence of the author and the element of violence in the constitution of the plot. The theoretical framework that supports the analysis dialogues with interdisciplinary texts, such as those by Sigmund Freud and Paul Ricoeur. By highlighting the formal particularities of each novel that makes up this literary *corpus*, which includes a relationship between disappearances and a suspended future, it becomes noticeable the author's adherence to some trends of contemporary literature, especially those that manifested after 1980. Part of contemporary Brazilian fiction, to which the novels *Benjamim*, *Leite derramado*, and *O irmão alemão* are related, has an archival impulse in relation to the duty of memory, establishing itself as a front of resistance in the fight against forgetting the serious violations of human rights that occurred in Latin American dictatorships. Therefore, if literature has a function in denaturalizing violence, the formation of readers has been advocated by scholars (CANDIDO, 2011; COSSON, 2016; GINZBURG, 2016) as a categorical imperative in the construction of a just society. Considering the importance of reading in guaranteeing human rights, the education in the state of Espírito Santo gains space, in the last chapter, with the analysis of the data provided by the National Institute for Educational Studies and Research Anísio Teixeira about some schools in the state network, which allows to conclude the need to expand access to contemporary literature.

Keywords: disappearances; human rights; contemporary fiction; Chico Buarque.



## RESUMEN

El objetivo de esta tesis es analizar las novelas *Estorvo* (2014), *Benjamim* (2010), *Budapeste* (2010), *Leite derramado* (2009) y *O irmão alemão* (2014), escritas por Chico Buarque, a partir de un enfoque temático: la recurrencia de desapariciones en diferentes tratamientos estéticos. Para verificar cómo se desarrolla esta cuestión en cada novela, se investigan las configuraciones subjetivas de los narradores, los procedimientos de ficcionalización de discursos de memoria e historia, los juegos con la presencia/ausencia del autor y el elemento de violencia en la constitución de la trama. El aporte teórico que subsidia el análisis dialoga con textos interdisciplinarios, como los de Sigmund Freud y Paul Ricoeur. Al evidenciarse las particularidades formales de cada novela que compone este *corpus* literario, que incluyen una relación entre las desapariciones y un futuro suspendido, se hacen perceptibles las adhesiones del autor a algunas tendencias de la literatura contemporánea, especialmente aquellas que surgieron después de 1980. Parte de la ficción contemporánea brasileña, a la que se aproximan las novelas *Benjamim*, *Leite derramado* y *O irmão alemão*, tiene una pulsión archivística en relación al deber de memoria, instalándose como un frente de resistencia en la lucha contra el olvido de las graves violaciones a los derechos humanos ocurridas en dictaduras latinoamericanas. Por lo tanto, si la literatura tiene una función en la desnaturalización de la violencia, la formación de lectores ha sido defendida por estudiosos (CANDIDO, 2011; COSSON, 2016; GINZBURG, 2016) como un imperativo categórico en la construcción de una sociedad justa. Dado la importancia de la lectura en la garantía de los derechos humanos, la educación capixaba gana espacio en el último capítulo, con el análisis de los datos proporcionados por el Instituto Nacional de Estudios e Investigaciones Educativas Anísio Teixeira sobre algunas escuelas de la red estatal, lo que permite concluir la necesidad de ampliar el acceso a la literatura contemporánea

Palabras clave: desapariciones; derechos humanos; ficción contemporánea; Chico Buarque.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>1 O DESAPARECIMENTO DO AUTOR EM <i>ESTORVO</i> E <i>BUDAPESTE</i></b>	22
1.1 <i>ESTORVO</i>	27
1.1.1 A estética do invisível	27
1.1.2 Desaparecimento e dessubjetivação na ficção	36
1.2 <i>BUDAPESTE</i>	41
<b>2 O DESAPARECIMENTO POLÍTICO NA LITERATURA DE MEMÓRIA DA DITADURA</b>	55
2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA DE MEMÓRIA DA DITADURA	55
2.2 NOÇÕES DE MEMÓRIA DE PAUL RICOUER	64
<b>3 <i>BENJAMIM</i></b>	74
3.1 O PONTO DE VISTA DA MORTE EM <i>BENJAMIM</i>	78
3.2 MEMÓRIA MANIPULADA, MEMÓRIA IMPEDIDA E ESQUECIMENTO EM <i>BENJAMIM</i>	96
<b>4 <i>LEITE DERRAMADO</i></b>	107
4.1 A MEMÓRIA IMPEDIDA DE EULÁLIO MONTENEGRO D'ASSUMPÇÃO	110
4.2 PONTO DE VISTA DA MORTE EM <i>LEITE DERRAMADO</i>	115
4.3 DESAPARECIMENTO E AUTORITARISMO — MATILDE	119
4.4 DESAPARECIMENTO E AUTORITARISMO — EULÁLIO D'ASSUMPÇÃO PALUMBA, EULÁLIO PALUMBA JR., EULÁLIO PALUMBA NETO	129
<b>5. <i>O IRMÃO ALEMÃO</i></b>	138
5.1 A AUTOFICÇÃO COMO TENDÊNCIA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	141
5.2 OS DESAPARECIDOS, ENTRE A VIOLÊNCIA E A HISTÓRIA	156
5.3 ARIOSTO, TRICITA E DOMINGOS	159
<b>6 LITERATURA CONTEMPORÂNEA E EDUCAÇÃO EM DIREITOS HUMANOS</b>	174
6.1 INFORMAÇÕES PRELIMINARES	174
6.2 EDUCAÇÃO LITERÁRIA NO ENSINO MÉDIO	180
6.3 O AUTOR CHICO BUARQUE NA ESCOLA	183
6.4 EXPERIÊNCIA DOCENTE	186
<b>CONCLUSÃO</b>	193
<b>APÊNDICES</b>	207
<b>ANEXOS</b>	213

## INTRODUÇÃO

Com a popularização dos *smartphones* e da *internet*, os significados estão literalmente à mão, como se tivéssemos uma enciclopédia à disposição mesmo na rua — basta estar com o celular conectado aos dados móveis. Assim, para início do debate, podemos partir de uma pesquisa básica, a título de curiosidade, sobre como o “mundo” tem tratado certo tema. Ao lançar no operador de pesquisa *Google* a palavra “desaparecimento”, independente do trabalho do algoritmo<sup>1</sup>, o navegador apresenta inicialmente o sentido denotativo da palavra. A enciclopédia virtual Wikipédia, seguindo os dicionários, faz uma correção na busca e traz a definição de “pessoa desaparecida”, ficando assim: “pessoa desaparecida é todo ser humano cujo paradeiro é desconhecido, não importando a causa de seu desaparecimento, até que sua recuperação e identificação tenham sido confirmadas por vias físicas ou científicas”. Além de um ou outro texto relativo à definição da palavra, agora a depender do algoritmo, o navegador virtual será tomado por muitas notícias locais e nacionais de buscas por pessoas desaparecidas<sup>2</sup>. Portanto, a acepção imediata da palavra na busca do *Google* está associada ao desconhecimento do paradeiro de alguém e envolve as páginas policiais dos noticiários.

No *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa: ideias afins/thesaurus* (2010), o campo semântico do termo desaparecimento está localizado na classe dos verbetes “inexistência” e “destruição”. No primeiro, a palavra vem acompanhada de substantivos sinônimos como ausência, extinção, aniquilamento, incluindo também os verbos dissolver-se, diluir-se e morrer. Na versão digital desse dicionário, que contém outra metodologia, o verbete ganha um mapa mental ligado às palavras: morte, perda, inexistência e invisibilidade.

---

<sup>1</sup> O *Google* não expõe ao usuário todos os conteúdos publicados na *Internet*. A empresa trabalha com softwares rastreadores e indexadores que organizam milhões de sites. Como novos registros são criados diariamente, os resultados dessas buscas são atualizados com frequência, considerando diversos quesitos, como idioma, local de pesquisa, sinônimos e relevância do site, que é avaliada por um mecanismo chamado *PageRank*. De qualquer forma, os resultados da pesquisa são um retrato conceitual momentâneo daquele termo buscado; por conseguinte, o que é mostrado está relacionado aos acontecimentos mais recentes no mundo.

<sup>2</sup> Esta busca foi realizada no dia 12/01/2022 em Vitória-ES.

Desaparecimento é um termo para o qual ainda se pode encontrar ligações filosóficas, literárias e cinematográficas. No campo da filosofia da linguagem, os pensadores franceses Maurice Blanchot e Michel Foucault abordaram, respectivamente, o desaparecimento da literatura e o desaparecimento do sujeito no século XX. O escritor catalão Enrique Vila-Matas<sup>3</sup> invoca obsessivamente esse tema em seus romances, dialogando com aqueles filósofos. E o que desaparece pode ou não retornar, assim entendeu o campo dos estudos da antropologia e dos estudos literários que resolveram nomear de o retorno do sujeito e, respectivamente, o retorno do autor o recrudescimento de narrativas autorreferenciais no século XXI. Essas não ficaram restritas ao espaço literário, mas, como uma febre, em 2007, estavam espalhadas em todas as mídias: *talkshows*, vídeos no *Youtube*, *blogs* e em outras redes sociais, até explodir na década seguinte o fenômeno do influenciador digital, que forçou muitos artistas a terem perfis ativos na *web*, ou desapareceriam.

A lógica da comunicação do século corrente gira em torno da palavra engajamento, de maneira que aquilo que não se dá a ver não existe. A campanha eleitoral de Jair Bolsonaro em 2018, assim como de outros atores políticos da extrema direita no mesmo contexto, foi vencedora do pleito presidencial seguindo a máxima do engajamento nas redes — “falem bem ou mal, mas falem de mim” —, surfando no fenômeno *clickbait*<sup>4</sup>, que aumentava o alcance/visibilidade do nome do candidato a cada declaração absurda proferida por ele e divulgada pelos portais de notícias na *Internet*.

A relação entre visibilidade e desaparecimento percorre centralmente os romances *Estorvo* e *Budapeste*, de Chico Buarque. O primeiro, publicado em 1991, é uma narrativa que acompanha um personagem sem nome; o segundo, de 2003, possui

---

<sup>3</sup> *O mal de Montano* (2005) e *Doutor Pasavento* (2010) são romances de Vila-Matas que desenvolvem o tema do desaparecimento a partir de ressonâncias literárias quase ensaísticas com os pensamentos de Maurice Blanchot e Michel Foucault, no entanto, esse tema e suas variações também estão presentes em outros romances do autor catalão, como *Bartleby e companhia* (2004) e *Paris não tem fim* (2007).

<sup>4</sup> *Clickbait* foi adaptado como “caça-clique” em português e é uma tática jornalística para atrair leitores. “O caça-clique busca fazer com que o leitor clique em um link para ir a uma determinada página. Em um mundo onde os jornais conseguem monitorar o número exato de leitores que obtiveram, e que a publicidade conta com esses números para remunerar os portais, a técnica do caça-clique se faz necessária para levar os internautas das redes sociais até os sites de notícias.” (BICALHO; SANTOS, 2020, p. 2). Para os portais de notícias, quanto mais estapafúrdia a declaração, mais interesse pode gerar no público, aumentando a quantidade de cliques no link e a relevância do site.

um narrador renomeado de acordo com a dinâmica de visibilidade *versus* anonimato. Os dois romances serão analisados no primeiro capítulo da tese, problematizando essas dicotomias.

Chico Buarque tem realizado em seus livros intensas experimentações com sua imagem, seu nome (próprio) de autor e sua história de vida, confundida muitas vezes com personagens de ficção criados para seus romances. A confusão de nomes e a dinâmica autorreferencial são percebidas desde *Estorvo*, cujo personagem anônimo é concebido como parte do jogo de espelhos e da crítica social que dão a forma da narrativa.

A presença e a ausência do autor em seus romances aparecem distorcidas, assim como, num olho mágico, se vê do outro lado a imagem um pouco turva. Essa distorção é também um efeito de leitura, isto é, uma construção de sentido que tem a constante participação do receptor, com o qual o artista-escritor divide a cena-narrativa.

A metáfora do olho mágico aparece nas primeiras páginas de *Estorvo* (2010) e delinea a estrutura de todo o romance. Logo no início, o narrador-personagem sem nome é despertado pelos toques da campainha de seu apartamento. Ainda com os sentidos tomados pelo sono, ele tenta identificar o sujeito atrás da porta com a ajuda do olho mágico. No entanto, apesar dos traços familiares, o rosto que ele vê não lhe faz lembrar ninguém e, por isso, não abre a porta. O personagem retorna para a cama, mas não consegue dormir. Encara mais uma vez o olho mágico, onde ainda vê o mesmo homem com o olhar paralisado na sua direção e passa a imaginar que o outro é capaz de vê-lo pelo mesmo vidro, mas de maneira convexa. Desconfiado, o narrador inicia uma fuga que parece ditar o ritmo da narrativa até o final: entre a paranoia e a realidade, sempre suspendendo qualquer objetividade.

O Rio de Janeiro é o cenário das paradas do narrador em busca de um canto para ficar provisoriamente. Os lugares por onde ele vai e volta dão indícios ainda que vagos do seu perfil econômico: ele escapa de um apartamento quarto-e-sala, busca o auxílio da irmã que mora numa mansão, dorme no velho sítio de sua família tomado por contraventores, esbarra com a violência nas ruas da periferia até ser esfaqueado. Todo o trajeto deixa entrever um jovem de família abastada que está se

aproximando da marginalidade. O futuro é sempre incerto e a cidade é o espaço da delinquência: o personagem não se estabiliza, apenas segue desmanchando-se. De acordo com o crítico Roberto Schwarz, em resenha publicada na época de lançamento do livro, "essa disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo" (SCHWARZ, 1991, Veja).

Em *Budapeste* (2010), o narrador e personagem José Costa é um *ghost writer* cuja identidade é invisibilizada quando outros sujeitos assinam os textos que ele escreveu. Logo, sem responder pelos próprios textos, José Costa acaba incorporando as biografias de seus clientes, como se a todo momento trocasse de pele. Sendo um narrador autodiegético, a escrita do romance materializa essa confusão de autores numa multiplicidade de vozes que leva até ao questionamento da própria paternidade do texto de Chico Buarque.

Em sua experiência no campo da canção, Chico Buarque publicou discos se identificando com outros nomes, como Chico Buarque de Hollanda e Julinho da Adelaide. Em *Budapeste*, José Costa também ganha outros nomes com os quais seus textos serão assinados: Zsose Kósta, Kocksi Ferenc e Kaspar Krabbe. O paradoxo da anônima autoria, proposto por Delmaschio (2014), levando em conta a tônica do *ghost writer*, envolve as contradições entre se esconder e se expor, entre vaidade e modéstia, no processo de criação artística. Essas contradições são fundamentais para uma análise do desaparecimento como experiência de linguagem que se desdobra numa experiência extra-linguística no romance *Budapeste*.

*Benjamim*, *Leite Derramado* e *O irmão alemão* são ficções que partem do relato — ou do delírio — de personagens que de maneira direta ou indireta foram afetados pela ditadura militar. Benjamim, Eulálio e Francisco, respectivamente protagonistas das ficções citadas, possuem relações com personagens secundários que durante a narrativa desaparecem ou morrem e, por causa disso, passam a ser obsessões dos narradores. O desaparecimento, portanto, é o tema condutor desses romances, ganhando mais de uma dimensão: estética, política e histórica.

Essa semelhança entre os três romances levou Juliane Welter (2017) a identificar a existência de uma fórmula romanesca na reincidência temática, que se desdobraria numa reincidência formal:

[Em] *Benjamim* (1995), *Leite derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2013), há desaparecidos que se convertem em ideias fixas dos protagonistas/narradores. Isto é, são eles os vetores da narrativa, os responsáveis pela rememoração, pela busca de um passado e pelas problematizações de um futuro, explicitando o princípio compositivo das obras. Da mesma maneira, há personagens desaparecidos, a princípio lateralizados, que acabam por reforçar essa composição (WELTER, 2017. p; 72).

Os narradores de *Benjamim*, *Leite Derramado* e *O irmão alemão* tentam reconstituir fantasiosamente o passado e as circunstâncias em que se foram as personagens desaparecidas/mortas — Castana Beatriz, Matilde, Sérgio. Nesses romances, a imaginação é a principal viabilizadora da memória, de forma que o leitor só tem acesso aos ausentes pela imaterialidade do relato.

*Leite derramado*, através de um narrador centenário, faz um mergulho mais extenso no Brasil do século XX, ao passo que *Benjamim* e *O irmão alemão* focalizam na sua segunda metade, dominada nacionalmente pelo golpe militar. Levando em conta que essas obras foram publicadas a partir da década de 1990 e a Lei da Anistia foi promulgada em 1979, tomaremos-nas como literatura de memória da ditadura<sup>5</sup> a partir do segundo capítulo da tese.

Analisar a ficção que se embrenha pelo contexto de governos ditatoriais é um esforço que envolve lidar sobretudo com a informação sobre a violência predominante nesses períodos, ainda que, quanto a isso, a tese de Walter Benjamin continue atual: para os oprimidos não é só um período de exceção — é um estado permanente. Tendo em vista esse aforismo, o professor Jaime Ginzburg realiza uma pesquisa voltada para as relações entre literatura e violência, a qual está destacada no livro *Crítica em tempos de violência* (2017) — material cuja leitura nos indicou caminhos indispensáveis para uma visão consciente do papel político-literário dos romances de Chico Buarque, ainda que esses não estejam citados lá. Nessa mesma

---

<sup>5</sup> Esta tese acompanhará outras, cf. Freire (2021), na designação da Lei da Anistia como marco temporal do fim da ditadura. No entanto, é extenso o debate historiográfico acerca de qual evento ou data determina peremptoriamente o desfecho do regime militar e o início da abertura política no Brasil.

toada, foi publicado por Eurídice Figueiredo o livro *Literatura como arquivo da ditadura brasileira*, em 2017, que busca listar ficções integrantes de um conjunto de obras que abordam ética e esteticamente esse contexto.

Nos últimos 50 anos, dos primeiros dias após o golpe de 1º de Abril de 1964 até o presente, escritores têm produzido todo tipo de texto, mas, sobretudo, narrativas, de cunho ficcional ou não ficcional, sobre os desmandos da ditadura. Esse material pode ser, também, considerado como arquivo, pois ele faz o inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros (FIGUEIREDO, 2017, p. 45).

A autora ainda lança uma preocupação geracional:

Na maioria dos casos, os autores que escrevem nos dias de hoje foram afetados, de maneira direta ou indireta, pela ditadura, sendo, em sua maioria, pessoas nascidas nos anos 1940-1950. Nota-se, mesmo nos livros publicados entre 2010 e 2016, que poucos autores jovens abordaram a ditadura, como se ela estivesse longe demais, não fizesse parte de seu passado e não os afetasse (FIGUEIREDO, 2017, p. 42).

Chico Buarque é um desses autores nascidos nos anos 1940-1950 afetados pela ditadura e que escrevem sobre esse contexto. No entanto, influi na pesquisa sobre ele enquanto escritor o fato de que também foi um dos principais cantores da música popular brasileira — vista a partir dos anos 1970 pela imprensa menos como um gênero musical e mais como uma instituição capaz de uma concreta frente de oposição aos militares<sup>6</sup>. Assim como os compositores de sua geração que foram premiados em Festivais da Canção, entre os quais Caetano Veloso e Gilberto Gil, Chico Buarque chegou aos anos 1980 carregando no nome o prestígio de uma intelectualidade de inegável influência cultural e política. Portanto, nesse caso, seria incompleto desconsiderar o papel do compositor na constituição de um mito do autor.

Em dois importantes livros (*Crítica em tempos de violência* [2017] e *Literatura como arquivo da ditadura* [2017]) que se empenham em citar obras que comporiam um legado da literatura enquanto memória da ditadura, o nome e os romances de Chico Buarque não aparecem nem de relance, ainda que tenham alcançado um amplo público e por isso não teriam passado despercebidos pelos estudiosos. Esses dois críticos não fazem parte necessariamente de um grupo publicamente avesso aos textos literários de Chico Buarque — é preciso destacar. Portanto, tal ausência pode

---

<sup>6</sup> Para mais informações sobre o debate acerca da institucionalização da MPB, cf. Napolitano (2000).



ter muitas razões, a primeira é a de que outras obras importantes também ficaram de fora, porque não se trata de listas totalizadoras.

Perguntamo-nos então que outras razões levariam a uma parcela da crítica literária a omitir o nome Chico Buarque. Poderia ser uma tentativa de driblar a inconveniência das polêmicas que vêm junto de sua imagem pública? Ou, ainda, uma vez que o autor publica seus romances pela Companhia das Letras, conhecida como a maior editora brasileira, e, desde a sua longa carreira como compositor, o nome Chico Buarque é continuamente associado à indústria cultural, logo, por isso, alguns críticos talvez pensem que ele não deveria participar de nenhuma lista de escritores onde estão autores de número de vendas consideravelmente menor? Esses dois questionamentos levam em consideração declarações públicas como a citada abaixo, feita por Berttoni Claudio Licarião<sup>7</sup>, pesquisador da literatura de memória da ditadura, e postada no blog de divulgação literária “Poeme-se”:

Para ficarmos apenas no campo da literatura, textos literários sobre a ditadura brasileira não apenas existem como são abundantes, enchem bibliotecas, recebem prêmios, são discutidos e estudados nas universidades. No entanto, por falhas estruturais em nossa transição para a democracia, eles carecem de capilaridade e rapidamente caem no ostracismo dos livros que não ocupam listas de mais vendidos nem encontram terreno fértil para a discussão. As exceções existem, ainda que raras, como foi o caso de *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, autor que sabemos ser capaz de transformar em best-seller até mesmo um livro de receitas com 150 maneiras de preparar chuchu (LICARIÃO, 2019).

O tom jocoso ao final do trecho citado aponta para uma parcialidade do colunista em relação ao nome do autor, realocando-o para o campo da frivolidade: “este poderia vender qualquer coisa, então não vale”. Essa fala deixa vaziar a dificuldade de parcela da crítica em lidar com o mito em torno da figura pública.

Seguindo com as interpelações, podemos nos perguntar também se o tema da ditadura deve ser visto como periférico no meio de outros encontrados nas publicações de Chico Buarque. Ou, ainda mais, desta vez fazendo um contraponto geracional, já que há artigos, dissertações e teses recentes dedicadas a analisar a memória da ditadura nos livros de Chico Buarque (como esta aqui), pode haver alguma questão do público contemporâneo das canções buarquianas que resiste a

---

<sup>7</sup> A tese de Berttoni Cláudio Licarião, orientada por Regina Dalcastagnè, intitula-se *Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheline Verunschik* (2021).

comentar as obras literárias, enquanto as gerações universitárias posteriores recebem seus livros com menos desconfiança?

Duas teses destacaram o peso do mito do autor Chico Buarque sobre a recepção e a crítica — a de Andréia Delmaschio, *A máquina de escrita (de) Chico Buarque*, publicada em livro em 2014, e a de Nelson Martinelli Filho, *O autor contemporâneo e a máquina produtora de mitos* (2016). Ambas as pesquisas apontam para inúmeras reações suscitadas diante do nome, pseudônimos e imagem de Chico Buarque na imprensa e em espaços acadêmicos: “ao falar deles, a crítica em geral (como também nós aqui), conscientemente ou não, resvala no mito, alguns sendo sorvidos irremediavelmente por suas armadilhas” (DELMASCHIO, 2014, p. 24). Chico Buarque é um nome de autor cuja aparição dificilmente passa indiferente pelo meio intelectual, uma vez que ainda divide o público — entre os que irão defender e os que irão reprovar seus trabalhos<sup>8</sup> —, por essa razão, não espanta que alguns optem por evitar citá-lo. É uma das contradições da fama, que, aliás, pode ser averiguada no programa formal de *Budapeste*, publicado após *Benjamim*.

Ao escrever sobre o tema do desaparecimento nos romances de Chico Buarque é incontornável pensar numa teoria sobre o esquecimento, principalmente porque as narrativas *Benjamim*, *Leite Derramado* e *O irmão alemão*, resguardadas suas singularidades, são narrativas que revisitam nosso passado. Para esta tarefa, uma revisão dos estudos de Paul Ricoeur publicados no livro *A história, a memória e o esquecimento* compõe o segundo capítulo deste texto, dando uma base reflexiva para a análise dos três romances nos capítulos desenvolvidos adiante. Com uma perspectiva ética sobre a questão da memória e do esquecimento, o pensamento de Paul Ricoeur nos permite analisar a construção dos narradores e personagens dos citados romances a partir das noções de memória impedida, memória manipulada e

---

<sup>8</sup> Nelson Martinelli Filho (2016) expôs em sua tese de doutorado as vezes em que Chico Buarque foi criticado e/ou louvado pela elaboração dos romances que publicou até 2014. Chama atenção alguns casos em que a crítica ao artista passa ao ataque ideológico, muitas vezes vinda de atores da direita política, como a feita pelo ex-colunista da revista *Veja*, Rodrigo Constantino: “Chico Buarque é uma farsa em todos os sentidos. Como “compositor” o leitor até tem o direito de respeitá-lo, apesar de o termo ser forte para o autor. Como escritor, sua qualidade é ainda mais questionável. Mas o lado artístico é o que menos importa aqui. Chico, como comprova de forma patética Greg, é tido como um Deus por esquerdistas, e não exatamente por suas músicas, e sim por ser um ícone da classe artística defensora do socialismo”. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/rodrigo-constantino/artigos/mais-alexandre-garcia-menos-chico-buarque/>. Acesso em 27 abril. 2022.

dever de memória. Como para desenvolver esses conceitos o filósofo francês dialoga com a psicanálise, esse capítulo fará um importante trânsito pelas obras de Sigmund Freud. Estará, portanto, incorporada à interpretação literária as reflexões do psicanalista em torno da categoria da memória, que passam pelas noções clínicas de trauma e recalque — sempre levando em conta as diferenças nem tão simples envolvidas no funcionamento das instâncias personagem e pessoa.

O terceiro capítulo seguinte é dedicado a *Benjamim*, observando como o exercício de memória nessa narrativa se desenrola dentro da estrutura do ponto de vista da morte: uma narração disparada pela iminência da morte de quem conta a história. A compreensão dessa estrutura passa pela leitura dos trabalhos de José Antonio Pasta Jr. (2013) e Juliane Welter (2015), que a relacionam com questões histórico-sociais da formação do Brasil.

Em *Benjamim*, Castana Beatriz é a personagem ausente que se torna ideia fixa do empreendimento memorialístico de Benjamim — o protagonista homônimo do romance. Nos subcapítulos dedicados a essa obra, será considerada a função da morte política de Castana para o desenvolvimento da narrativa e como ela influencia o destino daquele que a narra.

Nessa mesma linha, o quarto capítulo é dedicado à ficção *Leite Derramado*, que tem como vetor o desaparecimento de Matilde, esposa do personagem central Eulálio Assumpção. Assim como Benjamim, o narrador de *Leite Derramado* está para morrer e por isso seu ponto de vista parte da cama de um hospital. As memórias do idoso moribundo deixam vaziar um passado autoritário, ainda preocupado em esconder as circunstâncias que levaram ao sumiço da cônjuge.

As contribuições teóricas de Paul Ricoeur também estão presentes na leitura de *O irmão alemão*, que, combinando tendências autoficcionais e forma investigativa, é uma publicação de 2014 sobre o contexto do golpe de 1964. O narrador é Francisco de Hollander, um jovem obcecado pela identidade do meio-irmão alemão que não conheceu. Quando o regime militar começa a perseguir universitários, Francisco tem de lidar com o desaparecimento de outro irmão, com quem convivia diariamente. O parente estrangeiro foi separado da família ainda bebê, sob a tutela do estado nazista, enquanto o outro tem seu sumiço ligado à repressão da ditadura militar

brasileira. Os dois personagens ausentes tornam-se mote da busca pela verdade, que é acompanhada o tempo todo pela imaginação do narrador diante da escassez de informação. À leitura da obra, conciliaremos textos presentes no livro *O que resta da ditadura?* (2010), organizado por Edson Telles e Vladimir Safatle.

Tendo em vista que o tema do desaparecimento se associa ao campo da violência e do apagamento de rastros, temos ainda a preocupação ética de como a literatura pode ter um papel na introdução dessas questões na escola pública, que é um espaço formativo ainda precário no Brasil, mas que apesar disso foi considerado pelas Forças Armadas um oponente ideológico. Assim explicitou o General Rêgo Barros, quando era chefe da comunicação do Exército:

Vivenciamos momentos de transição da sociedade onde o domínio da narrativa de informação está deixando de ser prioritariamente dos jornalistas passando a ser prioritariamente do agente emissor da informação que é a sociedade e o povo de maneira geral. Diante deste contexto, há cerca de dez anos, começamos a meditar sobre a importância de colocarmos o Exército brasileiro diante da sociedade por meio das mídias sociais. Começamos pelo *Facebook* e passamos a crescer devagar. Depois entramos no *Youtube*. (...) A instituição nunca deixou de ser bem vista. Não obstante, identificamos como estratégia de comunicação que uma faixa etária precisava ser conquistada por antecipação, era a faixa etária que estava sendo introjetada nas faculdades e nos colégios de ensino médio por professores que sofreram, ou melhor, foram impactados em algum momento pelo regime militar. E as consequências da evolução e do amadurecimento destes professores, em função do impacto que haviam sofrido pelo regime militar, passavam a colocar as narrativas deles contrárias às da gente para essa garotada. Então, dentro desse contexto que identificamos, vamos fazer um combate de domínio da narrativa e o campo de batalha é o da mídia social (RÊGO BARROS, 2018).

Na declaração à imprensa, o general utilizou jargões de guerra ao se referir à reação das Forças Armadas ao trabalho de professores. A postura da instituição militar, portanto, mantém-se belicista diante da sociedade civil e indica que, hoje, ainda parece distante a possibilidade de um pedido de desculpas às vítimas da ditadura e seus familiares — que nunca deixaram de ser vistos como inimigos num campo de batalha.

Como professora de língua portuguesa da rede pública de ensino do Espírito Santo, vejo com preocupação essa manifestação das Forças Armadas, uma vez que ações

em mídias sociais têm resultado em censura e perseguição aos profissionais da educação<sup>9</sup>.

A violência em suas diversas formas e alvos é um tema transversal incluído no currículo escolar, por isso, vez ou outra, é debatido nas escolas. As instituições de ensino, orientadas pelas *Diretrizes Nacionais para a Educação em Direitos Humanos*, devem promover uma cultura de paz, sendo assim, a pesquisa sobre atos de violações de direitos humanos pode integrar o planejamento pedagógico de alguns professores, o que inclui expor os crimes descobertos pelas comissões que investigaram/investigam os crimes cometidos pelo estado.

O “Plano Estadual de Direitos Humanos”, publicado no *Diário Oficial do Estado do Espírito Santo* em 2014, institui:

Incentivar e promover estudos e pesquisas sobre violações dos Direitos Humanos no sistema de ensino, bem como sobre experiências, exitosas ou não, de Educação em Direitos Humanos na Educação Básica e outros temas relevantes para o desenvolvimento de uma cultura de não violência e cidadania, enfatizando o ambiente escolar como espaço de pesquisa, com especial atenção à modalidade pesquisa-ação (SECRETARIA DE ASSISTÊNCIA SOCIAL E DIREITOS HUMANOS, 2014, p. 10)

Tendo em vista as *Diretrizes Nacionais para a Educação em Direitos Humanos*, de 2012, e o *Plano Estadual de Direitos Humanos*, de 2014, dedico o último capítulo desta a tese a refletir acerca da literatura como material didático e de pesquisa a ser trabalhado nas unidades de ensino médio do Espírito Santo. Parto da premissa lançada por Eurídice Figueiredo de que as obras literárias são também arquivos, mas constituídas de matéria menos árida em relação àqueles documentos vasculhados por jornalistas e historiadores.

---

<sup>9</sup> Muitos casos de perseguição e tentativa de censura a profissionais da educação foram promovidos por políticos militares, ou associados ao meio militar, e que se identificam com a base ideológica do presidente eleito em 2018, Jair Bolsonaro. A título de ilustração, algumas dessas situações cada vez mais corriqueiras estão registradas em portais de notícias, como nas seguintes chamadas: “Políticos bolsonaristas promovem perseguição a professor de escola pública no interior de SP”. Disponível em: <https://ponte.org/politicos-bolsonaristas-promovem-perseguiacao-a-professor-de-escola-publica-no-interior-de-sp/>. Acesso em 27 jun. 2022. “Vereador de Vitória diz que vai “acuar” professora por atividade escolar sobre LGBT”. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/es/politica/vereador-de-vitoria-diz-que-vai-acuar-professora-por-atividade-escolar-sobre-lgbt-0621>. Acesso em 27 jun. 2022. “Professores relatam vigilância em aulas remotas na pandemia” <https://apublica.org/2021/12/professores-relatam-vigilancia-em-aulas-remotas-na-pandemia/>.

Não se trata aqui de tomar uma posição puramente antagônica em relação às narrativas fabricadas pela comunicação do Exército, mas de exercer uma honestidade intelectual necessária à ciência, entendendo, nesse caso, que praticar e incentivar uma leitura crítica dos arquivos e da memória oficial é fundamental para uma educação cidadã. Para esse fim, os estudos e reflexões empreendidos por Jaime Ginzburg (2010) a respeito da relação entre literatura e violência guiarão os resultados do último capítulo.

## 1 O DESAPARECIMENTO DO AUTOR EM *ESTORVO* E *BUDAPESTE*

O título deste capítulo faz referência ao postulado da morte do autor, capitaneado por Roland Barthes e Michel Foucault na segunda metade do século XX, e com o qual muitas obras literárias dos anos 1970 em diante estabeleceram algum diálogo, alavancando uma tendência metalinguística na ficção contemporânea. Esse fenômeno teve a atuação de escritores como Paul Auster, Enrique Vila-Matas, Serge Doubrovsky, Marguerite Duras e Annie Ernaux, que, ao explorarem ficcionalmente esse debate, paradoxalmente, intensificaram a presença do autor em seus escritos. No Brasil, empreenderam projeto semelhante, no mesmo período, Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, Chico Buarque e, mais recentemente, Adriana Lisboa, Tatiana Salem Levy, Michel Laub e Cristovão Tezza.

A necessidade de se apagar das obras a interferência mítica do autor foi defendida em 1968 por Roland Barthes no ensaio “A morte do autor” (1988) e aprofundada um ano depois por Michel Foucault na conferência “O que é um autor?” (2001). Para Barthes (1988), a voz transcendental do autor como explicação última para o texto deveria ceder lugar ao leitor. Foucault (2001), na mesma esteira, desloca essa categoria da noção de entidade e unidade detentora de informação para um espaço vazio que se transforma historicamente e, sobretudo, que desempenha uma **função**. Em sua conferência de 1969, o filósofo francês reconhece que o nome de autor não é um nome próprio comum, mas possui um papel na organização dos discursos. Assim, não é constatado apenas o desaparecimento do autor, como também é identificada a função autoral. Essa é construída socialmente, correspondendo à “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 274).

Os dois pensadores franceses estão associados ao pós-estruturalismo, que influenciou muitos campos teóricos a partir da década de 1960. Além deles, é mister salientar, foram importantes nomes dessa corrente Jacques Derrida, Jacques Lacan, Gilles Deleuze e Felix Guattari. Dentre as contribuições do pós-estruturalismo, esteve o questionamento da noção de verdade objetiva e universal<sup>10</sup>, com o

---

<sup>10</sup> “Tomar como fio condutor de todas essas análises a questão das relações entre o sujeito e a verdade implica determinadas escolhas de método. E, antes de tudo, um ceticismo sistemático a

argumento de que todo conhecimento se forma pelo contexto histórico, social e político. Seus expoentes também evidenciaram o papel do poder e da opressão na formação das estruturas sociais e na construção do conhecimento. Assim, as críticas à autoridade do autor, elaboradas por Barthes (1988) e Foucault (2001), estão em consonância com essa corrente, sobretudo, com a(s) visão(ões) de sujeito moderno<sup>11</sup> difundida nesse período.

Foucault (2010) destaca em seus estudos a importância das práticas discursivas e sociais na formação da identidade do sujeito. Trata-se de uma abordagem histórica da questão da subjetividade, que vai na contramão da filosofia clássica, cuja base estava na concepção do sujeito enquanto uma entidade autônoma. Em oposição à tradição cartesiana, Foucault defende que aquele “não é uma substância. É uma forma, e esta forma não é, sobretudo nem sempre, idêntica a si mesma” (FOUCAULT, 2010, p. 223). Nessa perspectiva, Foucault (2001) atribui à função autor uma particularidade da função-sujeito, o que, somado ao ensaio de Barthes, contribuiu para desconstruir a configuração metafísica da categoria do autor e produziu um grande impacto na concepção da interrelação entre escrita e subjetividade.

É preciso salientar, entretanto, que, ao realizar esse movimento teórico de reconfiguração do autor, Foucault, inevitavelmente, posiciona no centro de seus estudos o objeto que desejaria apagar, o que ficou estridente na icônica frase que ele escolheu para iniciar sua conferência, tomada emprestada de Samuel Becket, “que importa quem fala? Alguém disse: que importa quem fala”, instalando nada

---

respeito de todos os universais antropológicos, o que não quer dizer que se os rechace desde o início, em bloco e de uma vez por todas; mas que não há que admitir nada desta ordem que não seja rigorosamente indispensável. Tudo o que nos é proposto, em nosso saber, como sendo de validade universal a respeito da natureza humana ou das categorias que se pode aplicar ao sujeito exige ser verificado e analisado” (FOUCAULT *apud* CASTRO, 2009, p. 407).

<sup>11</sup> “Michel Foucault concebe retrospectivamente seu trabalho como uma história dos modos de subjetivação/objetivação do ser humano em nossa cultura” (CASTRO, 2009, p. 408). Sendo assim, ele admite duas definições para o vocábulo sujeito, uma delas passa pelos modos de objetivação e a outra pelos processos de subjetivação. A primeira entende-o como “[...] sujeito a alguém pelo controle e dependência” (FOUCAULT, 1995, p. 235); a segunda definição, “[...] preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento” (FOUCAULT, 1995, p. 235). A partir disso, “o objeto de estudo do filósofo foi sendo direcionado para a compreensão dos modos de objetivação e subjetivação que constituem diferentes tipos de sujeitos modernos. Foucault trabalhou com três modos de objetivação que transformam o indivíduo em sujeito, a saber: a emergência do sujeito por meio das práticas sociais (*História da loucura e Vigiar e punir*); a emergência do sujeito em projeções teóricas (*As palavras e as coisas*); a emergência do sujeito nas práticas de si (*História da sexualidade*)” (KROETZ; FERRARO, 2019, p. 161).



menos que um paradoxo, ainda que estratégico (MUCHAIL, 2002, p. 130). Para Muchail (2002), talvez haja nisso mais que um paradoxo. Assim, concordamos com sua leitura acerca da “*performance*” foucaultiana:

talvez haja nessa dobra um jogo de estratégia. Com efeito, o gesto que aponta para o desejo pessoal de impessoalidade no seu posto de autor não faz dele necessariamente um privilégio; talvez apenas o dilua, indiferenciadamente, como um caso, entre outros, digamos assim, dentro de uma concepção teórica sobre a categoria do autor, qualquer autor, ele inclusive. (MUCHAIL, 2002, p. 130)

Os escritores citados no início deste capítulo, que foram influenciados por esse debate, ao inserirem o autor como figura fulcral de suas narrativas, mesmo com o objetivo de encenar sua ausência, também deixaram no ar a incerteza de se essa entidade pessoal e mítica em algum momento realmente desapareceu.

O crescente interesse do público e da crítica literária pela biografia do escritor, como também o recrudescimento de narrativas vivenciais, a partir da década de 1980<sup>12</sup>, deslocaram o centro do debate literário para a vida de quem assina o texto, reposicionando, portanto, o conceito de função autor de Foucault. A tal fenômeno foi dado o nome de “retorno do autor” e envolveu estudos que se engajaram no questionamento do recalque modernista do sujeito na escrita. Estudiosos como Régine Robin, Evando Figueiredo, Fabíola Padilha, Paula Sibília, Luciene Azevedo, Leonor Arfuch, Eurídice Figueiredo, Diana Klinger, entre outros nomes, buscaram entender essa virada, que teve continuidade no início do século XXI. Tendo em vista essa tendência, alguns críticos, a partir dos anos 2000, argumentaram que a função autor estaria extinta (KLINGER, 2007). A conclusão de Diana Klinger rebate a frase de Beckett, levando em conta que os autores na contemporaneidade jogam intensamente com suas imagens. Para Klinger (2007):

---

<sup>12</sup> Há vários mapeamentos que registram a abundância de gêneros confessionais na contemporaneidade. Um bom exemplo desse tipo de trabalho é o livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção* (2013), de Eurídice Figueiredo. A pesquisadora observa que as “escritas biográficas e autobiográficas conheceram um crescimento exponencial desde os anos 1980, quando começaram a surgir as novas variações de escritas de si” (FIGUEIREDO, 2013, p. 13). Nesse livro, ela analisa os textos de autoras como Annie Ernaux, Régine Robin, Tatiana Salem Levy, Nélida Piñon, Conceição Evaristo, Eliane Potiguar e Adriana Lisboa, como diferentes evidências de escritas de si a partir de um recorte de gênero. Outro estudo, com um *corpus* mais amplo, é o de Paula Sibília, *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2008), que relaciona o progressivo interesse pela intimidade alheia à emergência das redes sociais. Isto é: a estudiosa registra em sua pesquisa como as plataformas virtuais permitiram a superexposição tanto de pessoas famosas como também de pessoas anônimas, e que isso estaria aliado ao desejo do indivíduo de visualizar (ou vigiar) a vida dos outros. Clarah Averbuck é citada como autora que explorou esse fenômeno, publicando seu livro *Máquina de pinball*, em 2002, enquanto mantinha *blogs* com mais de mil acessos diários. A escritora é uma blogueira muito ativa nas redes sociais até hoje.

Segundo a nossa hipótese, na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia dos escândalos ou da provocação, como é o caso de Vallejo e de Cucurto por exemplo, torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala” (KLINGER, 2007, p. 35).

Diante dos jogos autorais frequentemente realizados por autores contemporâneos, nem todos os estudiosos descartam com tanta veemência o conceito de Foucault. Luciene Azevedo levanta a hipótese de que a função “pode estar se deslocando para ocupar uma nova posição, entendida como efeito de um gesto *performático* que imbrica a noção de autor, de narrador e as inúmeras vozes-personagens-tipos das narrativas” (AZEVEDO, 2007, p. 137).

*Estorvo* foi lançado em 1991 e considerado o livro de estreia de Chico Buarque na carreira de romancista. O autor, porém, já havia apresentado algumas incursões na literatura, através do teatro, com a escrita das peças *Roda Viva* (1967), *Calabar* (1974), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do malandro* (1978). Além disso, em 1970, Chico Buarque lançou a narrativa infantil *Chapeuzinho Amarelo* e, em 1974, a novela agrária *Fazenda Modelo* (1974).

Quando lançado, *Estorvo* (2014) foi recebido pela crítica tanto como um romance de inovação da linguagem<sup>13</sup> como de denúncia social<sup>14</sup>. Essa combinação é uma forte marca das ficções brasileiras das décadas de 1980 e 1990. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2000), os narradores dos romances das décadas finais do século XX tinham preferência por retratar o cenário das grandes metrópoles, trazendo à tona o que havia (e ainda há) de inumano na pobreza, no crime e na violência dos novos centros urbanos. O maior destaque na criação dessa ambientação foi o trabalho do escritor Rubem Fonseca, que influenciou autores como Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond, Sérgio Sant'Anna, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll e, mais tarde, Patrícia Melo. Eles seguiram “os passos de Fonseca e de seu companheiro e precursor, o paranaense Dalton Trevisan, desnudando uma ‘cruza humana’ até então inédita na literatura brasileira” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27). Em *Estorvo* (2014), o espaço urbano está no

---

<sup>13</sup> Cf. Pereira (1992).

<sup>14</sup> Cf. Schwarz (1991).

centro das percepções do narrador, constituindo um ambiente inóspito, do qual ele não pode escapar, por mais que force uma fuga.

*Budapeste* (2010), que também será analisado neste capítulo, é o terceiro romance de Chico Buarque e foi publicado em 2003, depois de *Benjamim*. O livro em questão ganhou vários prêmios, entre os quais o Jabuti de 2003. Pode-se dizer que o terceiro romance confirmou a identidade de escritor de Chico Buarque diante da opinião pública e da crítica especializada. Trata-se de uma narrativa metaficcional, autodiegética, em que o humor é um dos seus ingredientes principais.

O aspecto metaficcional de *Budapeste* teve grande destaque para a crítica, que ora apontou para a presença/ausência do autor no romance, ora para o próprio estatuto de mercadoria do livro e do escritor, reflexões certamente possibilitadas pelo enredo e que muitas vezes podem opor chaves de leitura. *Estorvo*, conforme já mencionado, também foi recebido a partir do que combina no aspecto de renovação formal e de crítica social. Tais distinções apontam para uma certa preferência do campo dos estudos literários:

Talvez seja uma maneira abstrata demais de dizer que a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retomo da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 17)

A observação de Schøllhammer sobre a literatura contemporânea brasileira contempla a prosa buarqueana, uma vez que, como demonstraremos, nas obras aqui privilegiadas, há encontros paradoxais e férteis entre o engajamento realista e a exploração do autobiográfico.

Os dois romances que serão objeto deste capítulo apresentam algumas características temáticas e formais que são verificáveis nos demais trabalhos literários de Chico Buarque e sobre os quais teceremos comentários, como: a representação do duplo, a estrutura da supervigilância, um narrador autodiegético, a presença e ausência do autor, o tema da identidade. Essas questões relacionam-se com o signo do desaparecimento, que observaremos mais detidamente nesta tese. Apesar de *Estorvo* (2014) e *Budapeste* (2010) não terem sido publicados em sequência, escolhemos analisá-los em conjunto a fim de comparar o desaparecimento pela via da dessubjetivação do narrador. Embora também seja

possível identificar esse processo nos outros romances, as leituras dos demais será centrada na desaparecimento dos personagens secundários e seu efeito para a constituição de quem detém o foco narrativo, considerando, sobretudo, que essas desaparecimentos têm motivações violentas. No caso de *Estorvo* e *Budapeste*, os personagens a princípio lateralizados não são subtraídos de maneira a mudar o rumo da narrativa, sendo a estrutura alterada, principalmente, pelo apagamento do protagonista e/ou narrador, como será demonstrado a seguir.

## 1.1 ESTORVO

### 1.1.1 A estética do invisível

Iniciando a leitura de *Estorvo* (2014), encontra-se a seguinte epígrafe: “estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo” (BUARQUE, 2014, p. 6). Essa sequência de palavras remete ao título do romance, como também parece recortada de um dicionário de ideias afins da língua. Para alguns estudiosos (OLIVEIRA, 1991; PEREIRA, 1992), essa abertura antes da entrada do narrador insinua para o leitor que a exploração da linguagem será o cerne do romance.

A narrativa principia-se durante o sono do protagonista. Ainda na cama, ele escuta a campainha tocar em seu pequeno apartamento quarto-e-sala. O som é insistente. Sem vontade, o personagem, que também é narrador, se levanta e tenta identificar quem deseja entrar. Através do olho mágico, é possível ver do outro lado da porta um homem de terno e gravata, mas seu rosto não é reconhecível, por isso o morador resiste em permitir sua entrada. A narrativa inicia-se, portanto, a partir de uma atmosfera onírica e de muita desconfiança:

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. (BUARQUE, 2014, p. 7)

Como na tentativa muitas vezes vã de se lembrar de um sonho após despertar, o personagem não identifica quem é a pessoa atrás de sua porta, mas sabe que é conhecido. A relação com esse rosto estranho e familiar ao mesmo tempo, visto através de um vidro, inspirou algumas leituras psicanalíticas do romance. Delmaschio (2014), em seu estudo sobre a ficção de Chico Buarque, destaca a semelhança entre a visão do olho mágico em *Estorvo* e a passagem da obra de Sigmund Freud em que o psicanalista expõe o conceito de estranho familiar (*Unheimlich*). O sentimento de estranheza que toma o narrador poderia ser explicado a partir dessa noção, que carrega uma ambivalência de atração e repulsa — “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD *apud* DELMASCHIO, 2014, p. 32). Para Delmaschio (2014), o problema não é a dificuldade de reconhecer o rosto, “o mal estar se origina mesmo é do entrecruzamento das duas sensações: estranhamento e familiaridade” (DELMASCHIO, 2014, p. 32), que provoca o desejo de apagar a imagem vista, semelhante a um remorso: “A visão por detrás da porta é um *estorvo*, incomoda-o, mas ele não pode mais ignorá-la. Ela o persegue como uma culpa e, assim sendo, provoca um trabalho interminável de autorretratação linguística e mesmo o desejo de ‘trocar de lugar’ com o outro” (DELMASCHIO, 2014, p. 33). Essa interpretação dá conta da reação do protagonista diante de sua interação com o olho mágico, uma vez que posições de perseguido e perseguidor passam a ser confundidas, reforçando esse desejo de “trocar de lugar com o outro”.

A sensação que assalta o personagem diante do que vê está ligada aos seus sentimentos em relação ao passado, uma vez que conhece “aquele rosto de um tempo distante e confuso”. Nota-se que a separação entre esse eu e o outro não constitui uma barreira, uma cisão de fato. Quem está dentro do apartamento, assim como a imagem de quem está de fora, também é estranho, uma vez que ele mesmo não revela o nome, nem uma identidade clara, o que se manterá até o final, ainda que o leitor receba novas informações.

Entre a vigília e o sono, dentro do apartamento instala-se a paranóia, numa aura de pesadelo:

Não posso dormir com a imagem daquele homem fixo na minha porta. Volto ao olho mágico. Hei de surpreender uma imprudência dele, uma impaciência que o denuncie, que me permita ligar o gesto à pessoa. Mas

enquanto estou ali ele não toca a campainha, não olha o relógio, não acende um cigarro, não tira o olho do olho mágico. Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. (BUARQUE, 2014, p. 8)

Quando o narrador supõe que também é visualizado da outra extremidade do olho mágico<sup>15</sup>, passa a alimentar a suspeita de que o sujeito tocando a campainha não é somente um incômodo, pode ser uma ameaça. Por isso, então, ele aguarda que o seu “oponente” desista de ser convidado a entrar e saia do prédio, o que de fato ocorre. Assim, da janela do apartamento, o estranho é visto na rua. O protagonista, no entanto, acredita que ainda precisa fugir do homem de terno e gravata, uma vez que ele pode voltar. Ao iniciar a fuga pela escada, o narrador **especula** sobre os movimentos do outro, de maneira que as descrições dos gestos de ambos se **espelham** na dinâmica de ver e ser visto, a tal ponto que podem ser confundidas as instâncias de fugitivo e de perseguidor. Nos trechos abaixo, essa inversão está didaticamente exposta. A primeira citação corresponde ao momento em que o protagonista olha pela janela; a segunda, quando ele, já na rua, “prevê” que o outro está no seu apartamento e o verá na calçada.

[1] O sono está perdido. Da janela do meu sexto andar posso espreitar a calçada do edifício. O homem logo aparece, pára no meio-fio e não levanta os olhos para a minha janela, como eu faria se fosse ele. (p. 9)

[2] Não preciso olhar o sexto andar para saber que ele me vigia da minha janela. Verá que aperto o passo e sumo correndo na primeira à esquerda. E chamará o elevador, e chamará o táxi, mas não convencerá o motorista a me perseguir na contramão. Tentará uma paralela, mas eu emboco no túnel, alcanço outro bairro, respiro novos ares. Empacará no trânsito e eu subo as encostas, as prateleiras da floresta, as ladeiras invisíveis com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira. (BUARQUE, 2014, p. 11)

O primeiro trecho, em que o narrador descreve as próprias ações, contém verbos predominantemente no presente. O segundo trecho, quando se trata da descrição dos supostos movimentos do outro, os verbos estão no futuro (“verá”, “chamará”, “convencerá”, “tentará”, “empacará”). A presença desse tempo verbal reforça a dubiedade das ações que o narrador não está vendo, mas imagina que o outro esteja executando, porque, segundo suas próprias palavras, é “como eu faria se fosse ele”. O narrador, portanto, mescla o que vê com o que imagina, não

---

<sup>15</sup> Um olho mágico comum é uma estrutura pequena, que contém várias lentes, instalada no meio de uma porta. Esse objeto serve para que o morador, dentro de sua casa, visualize o seu visitante sem precisar abrir a porta, no entanto não permite que quem está de fora tenha qualquer visão do lado de dentro.

estabelecendo um nivelamento hierárquico entre essas práticas. Assim, esse outro não possui uma existência material, correspondendo a uma projeção incômoda do narrador. Essa equivalência entre imaginar e ver é uma característica presente no primeiro romance do autor que teve continuidade nos romances seguintes, como detalharemos nos capítulos destinados a cada um deles.

A partir da impossibilidade de configurar uma objetividade, uma perspectiva totalizadora, alguns paradoxos e contrastes de teor social são desenvolvidos e reforçados na trama. É o que se pode constatar nas passagens seguintes. Ao dar sequência à sua fuga, o protagonista busca abrigo na casa da irmã, uma mansão de vidro altamente protegida por vigilantes e portões, mas que, ironicamente, no meio da narrativa acaba sendo invadida por assaltantes. Esse espaço dá continuidade à dinâmica da visão iniciada nos primeiros parágrafos do romance. A arquitetura da moradia da irmã possui uma descrição minuciosa, beirando o barroco. É um terreno de vasta extensão, com piscina, jardins elaborados, cozinha ampla, vários quartos e muitos funcionários para sua manutenção. As paredes são de vidro e a estrutura tem o formato de uma pirâmide, composta de peças de blindex, possibilitando visualizar a paisagem externa, quando o morador está dentro da casa. Tais características remetem a uma construção já existente, que é o Museu do Louvre, em Paris. Houve, portanto, uma tentativa de se reproduzir uma icônica arquitetura europeia em solo brasileiro. Há, contudo, um descompasso no projeto da casa, que faz com que os elementos não combinem entre si e, com o tempo, sejam deletérios. São citados pelo menos dois casos: por causa do calor, foi necessário instalar cortinas em todas as paredes, obstruindo a visão da paisagem. Outro caso é o de uma árvore plantada no meio da casa e em seguida retirada. Trata-se do fícus, cujas raízes começaram a arruinar os alicerces após a construção abafá-lo.

Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço. 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. (BUARQUE, 2014, p. 12)

O narrador conta que frequentemente a irmã e o cunhado realizam festas com a presença de convidados ditos ilustres, representantes, na verdade, de uma classe frívola, da qual esses parentes sentem-se naturalmente participantes. Ela mesma se vê como artista, não obstante atue de maneira desapegada em várias áreas

culturais, transformando-as em manias: a fotografia, a jardinagem, a arquitetura etc. Isso fica evidente na passagem citada anteriormente e nestas: “Tendo feito estágio no Jardim Botânico, minha irmã gosta de andar pelo arvoredo ao largo da casa, podendo distinguir o ipê do carvalho” (BUARQUE, 2014, p. 13); ao encontrar a irmã organizando pilhas de fotos: “Devem ser fotos do início da viagem, quando ela estava sozinha e emocionalmente abalada; embora tenha curso de fotografia, seus enquadramentos estão irregulares, as luzes estouradas, como se ela quisesse liquidar depressa o filme” (BUARQUE, 2014, p. 14) .

A mansão onde a irmã habita com o esposo e a filha é um ambiente que, devido à extravagância, se opõe ao minúsculo apartamento onde vive o protagonista, às custas de sua parente. Curiosamente, quando ele adentra o gigantesco terreno, encontra resistência dos seus guardiões, sejam cães, porteiros e demais funcionários, que ficam confusos quanto a autorizar sua entrada (“o empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega e não tenho aspecto de visita” (BUARQUE, 2014, p. 13). Destaca-se, portanto, um processo de marginalização do protagonista, que acompanha um paulatino esvaziamento de identidade.

Ao chegar à mansão, o personagem principal encontra a sua mantenedora diante de uma mesa de café da manhã, indecisa entre muitas opções de geléia, enquanto ordena, desinteressadamente, pilhas de fotos. Ela está de *peignoir*, que é um tecido fino, quase transparente. Para Nelson Martinelli Filho (2016), existe uma relação entre essa vestimenta e as cortinas que cobrem as paredes de vidro: elas não permitem visualizar a totalidade. “Por baixo do *peignoir*/pano/tecido/cortina o corpo não é tangível, restando apenas movimento, ilusão de substância” (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 116). Tanto o *peignoir* quanto as cortinas são extensões do papel do olho mágico, de maneira que a visão, a partir de sua possibilidade ou obstrução, motiva as movimentações erráticas do personagem principal e (des)orienta sua relação com os outros.

Enquanto o visitante dialoga com a dona da casa, surge uma criança, que o trata de maneira grosseira — é a sobrinha. Ao ser cobrada pela mãe a cumprimentar o tio, a menina o ataca e ri. Em seguida, o riso se transforma num engasgo que deixa o rosto dela roxo. A empregada, então, retira-a do recinto, como se sua presença



fosse inconveniente. O encontro curto conclui-se com um cheque assinado e um pedido da irmã ao protagonista para que ele efetue ligações telefônicas para a mãe. Esse momento, no entanto, é marcado por uma interação artificial, em que a comunicação não é clara, porque se realiza por meio de movimentos e gestos encobertos.

Ela preenche o cheque, e seus cabelos castanhos não me permitem ver se está mesmo sorrindo, nem se esse sorriso quer dizer que eu sou um pobre diabo. A assinatura negligente, junto com o sorriso que não posso ver, quer dizer que aquele dinheiro não lhe fará falta. O ruído ríspido do cheque destacado de um só golpe pode querer dizer que esta é a última vez. Mas a maneira de encobrir e pousar o cheque ao lado do meu pires, como quem passa uma carta boa, e de retirar a palma acariciando a toalha, como quem apaga alguma coisa e diz “esquece”, significa que poderei contar com ela sempre que precisar. 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. (BUARQUE, 2014, p. 17)

O cabelo, como a função da cortina e do *peignoir*, cobre o rosto. A partir disso, a interpretação dos gestos da irmã está prejudicada, tornando a comunicação obscura. Ela sai de cena, portanto, sem esclarecer o que sente em relação ao que faz ou se continuará bancando o irmão. A dificuldade de compreensão é semelhante à que ocorre no episódio do homem do olho mágico. O rosto atrás do vidro não se deixa decifrar: há uma barba ou uma imobilidade que lhe servem de disfarce, pois encobrem sua identidade. Da mesma forma, os sentimentos da irmã não são totalmente visualizáveis. Existe nesses dois momentos uma apresentação da relação entre sujeito e linguagem, que é comumente explorada na literatura contemporânea, sobretudo em escritas autorreflexivas. Trata-se da dificuldade de se autodefinir, isto é, da impossibilidade de se alcançar uma essência real por meio da representação. “Em todos os momentos em que uma pessoa se expõe, entretanto, busca demonstrar uma Verdade de sua vida, a realidade, como ela é. Essa tentativa, sabemos, é a *priori* fracassada: não há possibilidade de exibição que não seja fragmentária, construída, artificial” (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 113).

O personagem sai da mansão, continuando sua rota de fuga. A forma do enredo, com duração de um dia, é desenhada pela busca do narrador por um lugar onde ficar provisoriamente — fugindo ou não, uma vez que ele retorna aos pontos em que já esteve. Exceto pelo apartamento quarto-sala, o protagonista entra, sai e volta, circulando entre os seguintes lugares: o sítio abandonado da família, o apartamento e o local de trabalho da ex-esposa, o prédio de um amigo, o apartamento da mãe e a

mansão da irmã. Essas reincidências na movimentação pela cidade repetem o espelhamento demonstrado nas primeiras páginas do romance, em que o narrador descreve movimentos duplicados — os realizados por ele mesmo e os imaginariamente executados pelo sujeito de terno e gravata, seu duplo.

Na descrição dos movimentos do sujeito pela cidade, a narração apresenta alguns *flashes* do passado, que trazem novos personagens para a trama. Todos são metonímias de um lugar onde o protagonista poderia se instalar. Eles são o amigo, a ex-esposa e o pai, já falecido. O primeiro tem um apartamento; a mulher tem uma casa e o parente era dono do sítio, herdado pelo filho. Nessas passagens, o narrador recorda sua relação com cada uma dessas pessoas, com as quais já não possui mais vínculos.

A narrativa não traz informações objetivas e diretas sobre o protagonista, ele mantém-se sem nome até o desfecho e há poucos diálogos com os demais personagens. A comunicação é sempre truncada, na maioria das vezes violenta. Mas as lembranças e poucas interações espalhadas pelos capítulos indicam que o personagem é um sujeito oriundo de uma família rica, elitista e esnobe — ao ponto de ter uma mãe que considera inadequado uma mulher dizer alô ao telefone. Ela é descrita como viúva de um homem que destratava os empregados, além de possuir o tal sítio, que é um local importante para a narrativa. Segundo a memória do narrador, a área rural foi muito frequentada pela família durante a sua infância, mas, desde a morte do patriarca, não tem recebido cuidado dos herdeiros, de maneira que, no presente, encontra-se ocupada por traficantes. Assim, ao visitar o lugar após cinco anos, o protagonista constata uma nova paisagem, tomada por plantações de maconha, motoqueiros fazendo manobras perigosas, gêmeos capangas e crianças sexualmente precoces jogando *videogame*.

O personagem viaja de ônibus até o sítio, após sair da casa da irmã, com muito dinheiro no bolso. Essa ida é marcada por diversas dissoluções, dentre elas, da própria noção de dentro e fora.

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. Após a besta hesitação, percebo que é esse

mesmo o meu desejo. Piso o chão do sítio e caio fora (BUARQUE, 2014, p. 23).

Em seguida, quando o personagem está caminhando em direção à casa do sítio, sob uma intensa escuridão, é recebido por latidos intimidadores. Neste momento, a urgência da fuga reaparece, mas, novamente, confundida com sua ideia antagônica:

No ermo em que estou, só posso fugir em direção à casa, e o volume crescente dos latidos dá-me a impressão de estar correndo ao encontro dos cães. E por fugir ao contrário, sinto-me duas vezes mais veloz; imagino romper a matilha como dois trens que se cruzam. (BUARQUE, 2014, p. 24)

A dissolução dos sentidos entre fugir e perseguir, inaugurada no primeiro capítulo do romance, é recorrente. Inclusive, a cena inicial volta alterada no capítulo quatro, durante outro sonho do narrador. No fim do capítulo anterior, ele estava na casa da ex-mulher, onde devia ter ido buscar uma mala com seus pertences, mas acabou dormindo na cama dela após causar uma inundação no banheiro. Antes de cair no sono, ele identificou no guarda-roupa vestes masculinas que não lhe pertenciam, deduzindo que a mulher estaria namorando outra pessoa, talvez seu seguidor. Após esse evento, o capítulo quatro assim se inicia:

Não adianta ficar aqui parado. Eu não posso me esconder eternamente de um homem que não sei quem é. Preciso saber se ele pretende continuar me perseguindo. Quando esse homem cansar de tocar a campainha e for embora, me levantarei da cama e irei atrás. Já terá caído a tarde, e ele dará por encerrado o expediente, decidindo voltar a pé para casa. Estará cansado, estará ficando corcunda, e lastimará mais um dia de trabalho inútil. Morará numa casa de vila não longe daqui, mas assim que lhe puser os pés, será de manhã. Pela janela o verei recém-chegado, e já se despedindo da mulher grávida. A mulher grávida nunca saberá se ele vai beijá-la, ou se está apenas cada dia mais corcunda. Sairá da vila e atravessará a rua sem me ver. Entrará na empresa, um prédio com cinquenta e cinco andares, e seu departamento funcionará no terceiro subsolo. Eu serei barrado por falta de crachá, mas poderei espia-lo pelo circuito fechado (BUARQUE, 2014, p. 53).

Na descrição desse sonho, o protagonista vigia seu vigilante. Ele conjectura sobre a vida que o outro leva quando não está espionando, serviço pelo qual seria pago para fazer. Na sequência, o narrador afirma que, apesar de o homem ser contratado para segui-lo, os recursos da empresa são insuficientes para pagar um táxi, de maneira que a perseguição não tem como ser bem-sucedida. Assim, em vez de ir atrás do alvo, o sujeito de terno vai ao cinema, postergando seu trabalho. Aquele que devia ser vigiado fica em seu encaixo, como a sombra da sombra. Quase no fim do relato do sonho, que seria próximo do fim do expediente do funcionário, esse, surpreendentemente, bate na porta do protagonista e a esmurra. É nesse momento

que o narrador reconhece a voz da ex-mulher e o sonho termina ao mesmo tempo que o leitor pode concluir que a perseguição de via dupla fazia parte da instância onírica. Essa transição entre imaginário e real, entretanto, não é sólida, uma vez que não existe no texto uma distinção clara entre sonho, imaginação e realidade. Para o narrador, tudo possui o mesmo peso, o que é reforçado pela combinação dos tempos verbais futuro e presente.

Quando ele esmurrar a porta, estarei na cama. Tentará arrombar a porta, mas dormirei profundamente. Sonharei que ele grita meu nome e tem voz de mulher afônica. É ela. Salto da cama. Minha ex-mulher entra em casa cheia de gás, mas só consegue pronunciar “você...”. Não contava me ver nu abrindo a porta, e vacila com a visão do apartamento (BUARQUE, 2014, p. 54).

Após esse momento, em que a voz do homem do sonho se une à da mulher real, o personagem continuará seu rumo incerto, sempre impelido a seguir adiante. Ele voltará ao casarão da irmã, onde, durante uma festa, furtará as joias. Essas serão vendidas ao grupo de traficantes que tomou o sítio de sua família. O pagamento, feito em narcóticos, será entregue ao protagonista numa mala, que ele não poderá recusar porque estará negociando com bandidos armados que já o agrediram antes. Sem saber o que fazer com a mala abarrotada de drogas, ele “zanzará” pela cidade procurando um lugar para deixá-la. Após se desfazer do “estorvo” e retornar mais uma vez à casa da irmã, o cunhado conta-lhe que ali houve um assalto à mão armada e que ficara três horas com um cano de revólver na boca enquanto a esposa revirava o *closet* atrás de joias. Em seguida, o protagonista é apresentado a um delegado famoso, que lhe relata mais detalhes da violência ocorrida e o convoca para resolver o problema do sítio. Assim, o narrador é conduzido num camburão a esse local para retirar os contraventores. Entretanto, o delegado já possuía relação com os traficantes que dominam aquele lugar, revelando-se um policial corrupto. No processo de negociação, acontece um desentendimento entre os criminosos e inicia-se um tiroteio, do qual o narrador escapa. Ele consegue sair do sítio e chegar até o posto Brialuz, o ponto de parada do ônibus que vem da cidade para a região das montanhas. Ali, ele avança na direção de um semi-conhecido, com a intenção de abraçá-lo, mas o rapaz reage apunhalando-o. A narrativa se encerra com o protagonista com o abdômen esfaqueado, sentado numa poltrona do ônibus, em dúvida sobre onde deve passar os próximos dias. Em todas as ações aqui

resumidas, o sujeito é levado a agir sem muita autonomia ou consciência. São ações trôpegas, de um indivíduo que se apaga no caos urbano, perdendo origem e rumo.

### 1.1.2 Desaparecimento e dessubjetivação na ficção

O primeiro capítulo de *Estorvo* emprega a estrutura da visibilidade e invisibilidade<sup>16</sup>, que, conforme destacamos, é retomada nos outros capítulos. Essa forma apresenta características observadas em narrativas policiais consideradas pós-modernas, como as que compõem *A trilogia de Nova York* (2003), de Paul Auster<sup>17</sup>, por exemplo, lançado seis anos antes do livro de Chico Buarque. É preciso levar em conta que alguns elementos da ficção literária dos anos 1980, no Brasil, tiveram permanência na década de 1990 e muitos deles possuem influências de autores estadunidenses. É o que aponta o mapeamento feito por Karl Erik Schøllhammer em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), que divide os autores em gerações e identifica a prosa de Chico Buarque dentro da tendência pós-moderna. De acordo com o estudioso:

A perda de determinação e de rumo dos personagens é uma característica que a prosa da década de 1990 iria prolongar, em narrativas que oferecem o indivíduo como um tipo de fantoche, envolvido em situações que flertam com o inumano; jogos complexos de um destino que opera além de sua compreensão e controle. Personagens dessubjetivados são levados por forças desconhecidas da fatalidade ou da coincidência, o que resulta num profundo questionamento existencial, assim como acontece no romance de Chico Buarque, *Estorvo* (1991), e mais tarde em *Benjamim* (1995), ou em *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991), de Antônio Torres, como também em *Ana em Veneza*, de 1994 (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 33).

<sup>16</sup> No cinema, essa estrutura prevaleceu em vários filmes de Alfred Hitchcock, sobretudo, em longas como *Janela indiscreta* (1954) e *Um corpo que cai* (1958), que tornaram populares subgêneros como o *thriller* psicológico e o suspense policial. Em *Janela Indiscreta*, um jornalista, isolado e entediado em seu apartamento após fraturar a perna, faz da janela da sua casa uma televisão, por onde observa as rotinas dos vizinhos do edifício em frente ao seu. O clímax da história se inicia quando ele desconfia que teria testemunhado um homicídio ocorrido dentro de um dos apartamentos. Já em *Um corpo que cai*, o protagonista, interpretado pelo mesmo ator, James Stewart, é pago para espionar uma jovem, que sabe sobre a perseguição. Em ambos os filmes, a tensão está na vigilância e na dúvida sobre o que é real. Mas não só esse diretor ficou notório por isso — Michael Powell, na mesma época, dirigiu *A tortura do medo* (1960), cujo protagonista é um cinegrafista e assassino em série, que mata mulheres usando o tripé da câmera como arma. As cenas das mortes são capturadas pelas lentes da filmadora, focadas no olhar apavorado da vítima ao entender que está diante do próprio assassinato. Também nessa história, o *voyeurismo* do personagem é associado ao telespectador.

<sup>17</sup> Vale destacar que Chico Buarque e Paul Auster estiveram juntos em 2005, compartilhando uma conferência na biblioteca pública de Nova York. Na época, Chico Buarque promovia o romance *Budapeste* (2010). A conversa entre os autores foi filmada e publicada no *Youtube*, podendo ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=qyLelf9bJTo>.

Uma das marcas da prosa pós-moderna brasileira, mais precisamente da geração de 1990, ressaltada por Schøllhammer (2009), é o hibridismo com gêneros populares, como o suspense policial, no qual se destacaram os autores Rubem Fonseca, Bernardo Carvalho, Isaías Pessoti, Ana Miranda e Patrícia Melo. O romance *Estorvo* (1991), com a encenação da violência urbana, dialoga com esse e outros gêneros, trazendo, sobretudo, aspectos de outras mídias, como o cinema e a publicidade, de maneira que o hibridismo constitui uma característica importante desse livro.

*Estorvo* (2010) apresenta um projeto estético muito próximo da obra de Paul Auster, apontando para uma certa tendência da ficção naquele contexto num plano globalizado. As duas obras, porém, não perdem de vista a configuração histórica e geográfica local.

Para fins de comparação, no livro *A trilogia de Nova York*, o signo do desaparecimento, a partir de um processo de dessubjetivação, também dá contorno às três histórias do autor norte-americano. A primeira, traduzida com o título “Cidade de Vidro” (2003), apresenta o protagonista Daniel Quinn, um escritor que usa a identidade de um suposto detetive Paul Auster para seguir o personagem Peter Stillman pelas ruas de Nova York. A troca de nome foi iniciada pelo filho de Stillman, que deseja contratar Auster para protegê-lo do pai, mas, acidentalmente, acaba ligando para Quinn, que aceita o serviço como se fosse o detetive particular procurado pelo filho de Stillman.

O protagonista, antes de se ver como Paul Auster, no entanto, já teria adotado o nome de William Wilson, no intuito de se desfazer da própria existência, uma vez que não se julgava mais o escritor ambicioso de outrora, que possuía publicações em áreas variadas, entre as quais poesia, dramaturgia e ensaio crítico. Mas, enquanto William Wilson, Quinn escrevia exclusivamente narrativas de mistério.

Visto que não se considerava o autor daquilo que escrevia, ele mesmo não se sentia responsável pelos livros e portanto não era compelido a defendê-los em seu íntimo. William Wilson, afinal de contas, era uma invenção e, muito embora houvesse nascido dentro do próprio Quinn, tinha agora uma vida independente (AUSTER, 2003, p. 11).

William Wilson é um nome que ecoa outro personagem literário, que dá título a um conto de Edgar Allan Poe, considerado pai das novelas de detetive. Na obra de Poe,

trata-se de um sujeito que enceta um duelo sangrento contra o seu duplo. Em “Cidade de vidro”, William Wilson, identidade inventada por Quinn, é o autor das suas ficções policiais, protagonizadas por um investigador chamado Max Work. A experiência profissional com a literatura demonstra que Quinn já estava habituado a se apagar para se passar por outro.

Tinha, é claro, muito tempo atrás, parado de pensar em si mesmo como uma pessoa real. Se ele agora, por pouco que fosse, vivia no mundo, o fazia somente à distância, por intermédio da figura imaginária de Max Work. Seu detetive tinha necessariamente de ser real. A natureza dos livros exigia isso. Enquanto Quinn se havia permitido apagar-se, retirar-se para os confins de uma vida estranha e hermética, Work por sua vez continuava a viver no mundo dos outros, e quanto mais Quinn parecia se apagar, mais persistente se tornava a presença de Work neste mundo. Enquanto Quinn tendia a sentir-se deslocado dentro da própria pele, Work se mostrava agressivo, eloquente, muito à vontade em qualquer lugar onde fosse parar (AUSTER, 2003, p. 15).

A ambiguidade entre real e imaginário presente na primeira história também é um elemento constituinte das outras duas que participam do livro de Paul Auster. Em “Fantasmas”, o narrador, Blue, é contratado por White, para vigiar Black. Enquanto exerce sua tarefa, o protagonista perde suas referências até então percebidas como estáveis, não conseguindo mais dominar a si mesmo e a linguagem. Na última história, “Quarto fechado”, o personagem Fanshawe desaparece misteriosamente, deixando para seu amigo de infância, o narrador, a responsabilidade de zelar por sua família e sua propriedade intelectual. As produções literárias e as relações familiares de ambos se misturam, de forma que o narrador passa a ocupar o lugar vazio de seu amigo: tomando para si a esposa, o filho e o lucro das obras do outro. Nessa condição, ele não é mais capaz de escrever seus próprios textos, então vê necessidade de investigar onde está Fanshawe, para eliminá-lo. Nas três narrativas, ocorrem desdobramentos metaficcionalis acarretados pela autoconsciência em crise dos protagonistas — eles não podem mais distinguir o real e o ficcional. Esse embaciamento da percepção, todavia, é resultado do processo de subversão do padrão estético convencionalmente repetido em novelas de detetive, que propõe uma configuração de personagem integralmente cartesiana, de maneira que o enredo seja sempre centrado num investigador racional e acima de qualquer suspeita. Rafaela Scardino explica:

Nos três textos que compõem *A trilogia de Nova York*, o escritor norte-americano Paul Auster faz uso da tradicional estrutura das novelas de detetive, subvertendo-a: o que se busca não é a solução de um crime, mas

o questionamento da linguagem e, através da escrita, a tentativa de instaurar uma configuração subjetiva. Em “Fantasmas”, segunda narrativa da Trilogia, o detetive Blue, a princípio, acredita viver uma relação sem conflitos com a língua, sendo as palavras consideradas transparentes, escreve o narrador, “e até agora nunca impediram sua visão, nem sequer pareciam estar ali” (SCARDINO, 2014, p. 98).

Paul Auster, em *A trilogia de Nova York*, elabora personagens com outra configuração subjetiva, que não a dos detetives dessas histórias policiais tradicionais. Entretanto, Quinn, da primeira história, não apenas é consciente dos artifícios de tais narrativas, como é obcecado por elas e deseja encarná-las. Não basta o ato de ler e de escrever. O protagonista repete Dom Quixote em relação às novelas de cavalaria: o leitor apaixonado pela ficção, que passa a vivê-la, transpondo frustradamente as convenções literárias para a dimensão real. A referência à obra de Cervantes encontra-se presente em “Cidade de vidro”, durante uma passagem metalinguística, na qual Quinn vai à casa de Paul Auster, que se apresenta ao seu visitante não como um detetive e sim como um escritor, desfazendo ou aumentando a confusão de identidades iniciada por Peter Stillman. Auster aproveita o encontro fortuito com outro escritor para explicar sua teoria sobre Dom Quixote, que, não por acaso, se encaixa com a situação de Quinn:

Apesar disso, sempre desconfiei de que Cervantes devorava aqueles romances antigos. Não é possível odiar com tanta violência uma coisa, a menos que uma parte da pessoa tenha também algum amor por ela. De certo modo, Dom Quixote era apenas um substituto para ele mesmo (AUSTER, 2003, p. 111)

Quinn acredita que, agindo como Wok, cumprirá sua missão. É sobretudo nesse aspecto que sua subjetividade se desvia das personagens que tanto absorve dos livros, afinal ele é um escritor que quer ser um detetive, não tendo condições de exercer esse papel de fato. Colocar em prática o desejo de ser um personagem da ficção leva Quinn à marginalidade e ao desaparecimento. Sua visão da literatura, que é sua ferramenta para ler a vida, está sintetizada no trocadilho *private eye*, pensado por ele:

O detetive é quem olha, quem ouve, quem se movimenta nesse atoleiro de objetos e fatos, em busca do pensamento, da ideia que fará todas essas coisas se encaixarem e ganharem sentido. Com efeito, o leitor e o detetive são permutáveis. O leitor vê o mundo através dos olhos do detetive, experimentando a proliferação dos detalhes desse mundo como se o visse pela primeira vez. O leitor desperta para as coisas à sua volta como se elas pudessem falar com ele, como se, em virtude da atenção que agora lhes dedica, elas passassem a ter algum outro significado além do simples fato de existir. Detetive particular, *private eye*. A expressão em inglês tinha um



significado triplo para Quinn. Não era apenas a pronúncia que corresponde à letra “i”, em *eye*, indicando a palavra “investigador”, era também o “I” maiúsculo, “Eu”, a pequenina vida em botão enterrada no corpo de um eu vivo. Ao mesmo tempo, era o olho físico do escritor, o olho do homem que volta sua atenção para o mundo e quer que o mundo se revele diante dele. Havia cinco anos, agora, Quinn vivia sob o jugo desse trocadilho. (AUSTER, 2003, p. 15)

O romance *Estorvo* (2010) também tem sua configuração subjetiva representada por um trocadilho ligado à visão — o **olho mágico** —, que, por intermédio de várias lentes, separa dois homens, um côncavo e outro convexo, na perspectiva distorcida do narrador. Esse recurso da segurança domiciliar ativa a perseguição que dá o ritmo frenético à história, reaparecendo de maneira caleidoscópica até o desfecho. Isto é, após visualizar um sujeito desconhecido com o auxílio do olho mágico, o protagonista projeta que está sendo seguido. O jogo de espelhamentos da narrativa sugere que ele foge de si mesmo ou que persegue a si mesmo, visto que nenhuma identidade se confirma, mas existe uma familiaridade — “Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce, para mim” (BUARQUE, 2014, p. 7). Reforçamos que essa familiaridade detectada no reflexo do olho mágico foi apontada por Delmaschio (2014) como a presença do estranho familiar. E, assim como nas três histórias de Paul Auster, a figura que persegue se mistura à que é perseguida, instalando uma ambiguidade de pontos de vista — o detetive também poderia ser o criminoso e o maniqueísmo que os definia é dissolvido. Portanto o protagonista de *Estorvo*, diante do olho mágico, em estado semi-acordado, poderia ter visto através do vidro, mas concordamos com Delmaschio (2014) que não foi o caso: o que é visto é o próprio reflexo e não uma figura por trás da transparência vítrea. A visão, além de não ser total, está imbuída das expectativas do narrador, que, como vimos, não estabelece parâmetros entre real e imaginado.

A despeito da proximidade com a novela policial, com muitos elementos que mobilizam investigações — como violência sexual, roubo, espancamento, assassinato, facada —, o enredo de *Estorvo*, semelhante à “Cidade de Vidro”, também não caminha para a resolução de um crime. O narrador flana pela cidade e o leitor busca o sentido de seus movimentos, como se, ao persegui-lo, fosse

possível montar definitivamente sua configuração subjetiva, que, entretanto, sempre escapa.

O processo de dessubjetivação, na verdade, é paradoxal: ao mesmo tempo em que o narrador segue se desmanchando, existe uma vigilância que afirma uma presença estranha, incômoda, um estorvo. Em *A trilogia de Nova York* essa presença se materializa vigorosamente no nome do autor, que se insere no enredo como personagem e também de maneira polifônica. Em *Estorvo*, a identificação dessa figura externa se rasura, como uma presença espectral, que não assume sua substância, mas que, quanto mais se esconde, mais deixa transparecer que “importa quem fala”. Em *Budapeste*, como veremos, esse jogo apresenta um desdobramento mais denso.

## 1.2 BUDAPESTE

O terceiro romance de Chico Buarque é uma amálgama de narradores e livros. À princípio, o enredo apresenta a história de José Costa, um escritor fantasma, muito talentoso, que atua num escritório no Rio de Janeiro. O personagem, porém, narra a sua própria vida incorporando outras vozes, como a de Kaspar Krabbe, um cliente que encomendou uma autobiografia. Semelhante a *Estorvo*, *Budapeste* também está estruturado como um jogo de espelhos, que se apresenta desde os elementos visuais do livro: a capa e a quarta capa estão duplicadas, com o título e o nome do autor trocados. Na frente está escrito Budapeste, com o nome de Chico Buarque, e, atrás, o de Zsoze Kósta, acompanhando o título Budapest. Mais à frente, teceremos uma análise dessa disposição gráfica em relação ao enredo.

Ao dar início à leitura, as duplicações se manifestam em grande escala e em pequenos detalhes. José Costa é casado com Vanda, que tem uma irmã **gêmea**. As refrações são acompanhadas do seu extremo oposto. Assim, a esposa, com sua personalidade e profissão, é uma antítese. Enquanto ele é reservado, trabalha de maneira anônima e clandestina produzindo textos que outros assinarão; ela, ironicamente, é uma jornalista que se apresenta diariamente na televisão, lendo para

um amplo público textos que não redigiu. Segundo o narrador, por causa disso, sua cônjuge se comporta como um **papagaio**. Ele, por sua vez, se orgulha de escrever no estilo dos outros e de ver suas produções assinadas por pessoas de renome, o que certificaria a qualidade do texto. A despeito da necessidade de discrição exigida pela atividade clandestina que o personagem desempenha, há na sua relação com a escrita uma complexa vaidade, porque a condição do escritor fantasma é, acima de tudo, paradoxal. Isto é, ele se orgulha do que produz, mas não pode contar publicamente seus sucessos sem confessar um crime. O narrador sintetiza esse sentimento realizando uma analogia com a posição do amante:

Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele. Anoitecia, e eu tornava a ler os fraseados que sabia de cor, depois repetia em voz alta o nome do tal sujeito, e balançava as pernas e ria à beça no sofá, eu me sentia tendo um caso com mulher alheia. E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto. Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valorizava minha discrição. (BUARQUE, 2010, p. 17-18)

Essa situação resulta em vários momentos de humor no romance, como, por exemplo, quando José Costa participa de um congresso de escritores anônimos, evento que, em tese, nem deveria existir e, por isso, não possui divulgação. O narrador o descreve como espaço acadêmico com estrutura muito organizada, com suporte logístico de um megaevento, e, principalmente, ele expõe como estar ali engatilha sentimentos contraditórios nos participantes:

Oradores de diversas nacionalidades se sucediam em palestras que eu acompanhava em espanhol, pelo sistema de tradução simultânea. Mas já na segunda jornada, à medida que entrávamos pela noite, as questões de interesse comum iam dando lugar a depoimentos pessoais, constrangedores. Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas do anonimato. Veteranos autores, ostentando o nome completo no crachá, disputavam o microfone para um festival de vanglórias. Citavam uma enfiada de obras suas, e sem necessidade expunham a identidade dos presumidos autores, ora um grande estadista, ora o notório ghost-writer de um grande estadista, ora um romancista laureado, um filósofo, um proeminente intelectual, provocando rebuliço e gargalhadas na plateia. (BUARQUE, 2010, p. 20)

*Budapeste* (2010) possui um enredo não-linear, com capítulos que se alternam entre passado e presente, Brasil e Hungria. O primeiro se passa durante uma viagem de José Costa a uma conferência de escritores anônimos em Istambul, quando, por acaso, ele faz uma conexão na capital húngara, onde se impressiona com o idioma

magiar — “a única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (BUARQUE, 2010, p. 6). Neste momento, o personagem ainda é incapaz de distinguir os sons e sentidos das palavras, mas fica obcecado pelo que ouve. Ao voltar ao Brasil, ele deseja estar em contato novamente com aquela língua, mas é tolhido pelas demandas do trabalho. Embora José Costa seja sócio da Cunha&Costa Agência Cultural, seu papel é de ativo da empresa, ao passo que outro personagem, Álvaro, seu antigo colega de faculdade, administra os contratos e realiza todos os investimentos — como um verdadeiro patrão. Uma das preocupações do protagonista, em seu retorno ao Rio de Janeiro, está relacionada com as substituições que Álvaro implementou no escritório. Durante a ausência de Costa, seu sócio contratou novos funcionários para fazerem o trabalho de *ghost writer*. Eles foram treinados para imitar o estilo de escrita do protagonista, que se sente traído ao constatar a perfeição com que o emulam. O narrador chega a cogitar que ele mesmo teria sido uma invenção do seu sócio anos atrás;

Já de algum tempo, conforme fiquei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se traveste de mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo (BUARQUE, 2010, p. 23).

A questão relativa à originalidade e cópia associadas à configuração subjetiva é um tema que já estava presente em *Estorvo* e aparece com mais intensidade em *Budapeste*, indicando uma evolução na abordagem estética. No primeiro romance, o narrador, ao se aproximar do apartamento do amigo, que também não tem nome, imagina como esse estará após o hiato de cinco anos, se uma versão mais velha ou totalmente igual à que ele se lembra. Assusta-lhe a hipótese de ser recebido por um homem idêntico ao que ele deseja encontrar, mas que não é o mesmo. Por isso o protagonista desiste da visita.

E eu não saberei lidar com alguém que me dará a impressão de ser uma cópia do meu amigo. Que passará a mão nos cabelos como ele passava, o que me enervará, pois quanto mais perfeita for a cópia, maior será a sensação de logro. E que morderá a língua do lado direito, como ele mordida quando não gostava de alguma coisa, pois talvez ele também desconfie que eu seja uma cópia. (BUARQUE, 2014, p. 45)

Nos dois romances, observamos um processo de dessubjetivação, isto é, de fragmentação da subjetividade, que passa pela noção de duplicação, cópia de si e do outro. Os narradores de ambos os textos insinuam que possuíam uma certa

imagem de si (e de outrem), talvez mais íntegra, com marcas dadas como únicas, que vai se esfacelando, na duplicação, e, ao se verem refletidos, manifestam um estranhamento que parece ecoar o verso de Cecília Meirelles, numa modelagem pós-cartesiana: “em que espelho ficou perdida a minha face?”. É necessário acrescentar, contudo, que em *Budapeste* há uma polissemia nessa situação, não identificada em *Estorvo*. Trata-se da dessubjetivação no contexto do trabalho, resultante da **reificação**. Com isso, o terceiro romance de Chico Buarque destaca pelo menos duas formas distintas de perda de subjetividade. José Costa é um trabalhador que acaba se vendo como máquina e, principalmente, sofre com a certeza de que outras máquinas podem substituí-lo. Essa segunda significação admite um viés social ao romance.

O conceito de reificação foi desenvolvido no âmbito das teorias marxistas por Györg Lukács, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. Para esses teóricos, a supervalorização da técnica leva a um processo de coisificação, em que as pessoas perdem individualidade e subjetividade:

parece que enquanto o conhecimento técnico expande o horizonte da atividade e do pensamento humanos, a autonomia do homem como indivíduo, a sua capacidade de opor resistência ao crescente mecanismo de manipulação das massas, o seu poder de imaginação e o seu juízo independente sofreram aparentemente uma redução. O avanço dos recursos técnicos de informação se acompanha de um processo de desumanização. Assim, o progresso ameaça anular o que se supõe ser o seu próprio objetivo: a ideia de homem. (HORKHEIMER, 2010, p. 240).

O romance *Budapeste* é de 2003, mas vale a pena arriscar uma associação com uma situação posterior, que tornou mais intensa a questão da dessubjetivação no trabalho, ainda que esse processo tenha sido relatado antes do século XX e seja contínuo, já que o capital segue em expansão. Existe desde o advento do aplicativo de viagens *Uber* um recrudescimento do debate acerca da relação entre o homem e a tecnologia numa atividade laboral. O motorista de aplicativo, podendo ele ser também um entregador de mercadorias, tem seu serviço mediado por uma “máquina”, com tal frequência que, na verdade, o trabalhador se torna objeto da tecnologia. “A dessubjetivação do trabalho é um processo de negação do elemento subjetivo; pelo processo de dessubjetivação o trabalhador é transformado de sujeito em coisa” (AUGUSTO, 2009, p. 323).

Em novembro de 2022, quase vinte após a publicação da primeira edição desse romance, foi lançado o *ChatGPT*, um protótipo de *chatbot*. Em definição, é um robô que imita a conversação humana. Ele tem como princípio de funcionamento a inteligência artificial<sup>18</sup>, que é uma máquina ou sistema com capacidade de pensamento poderosa e passível de aprimoramento, conforme for alimentada com novas informações pré-existentes. Como modelo de linguagem, esse protótipo pode criar novos textos a partir de um comando e de uma grande base de dados. Entre suas funções, o *ChatGPT* é capaz de imitar a escrita humana, inclusive na criação de uma história de ficção — basta ser solicitado por alguém. Nada do que for gerado por ele é possível de encontrar no *Google*, sendo sempre um novo conteúdo — sem autor. Para fins de exemplo, destacamos a matéria de Leandro Gouveia na rádio CBN, no dia 10 de fevereiro de 2023, com o título “O que falta para o *ChatGPT* conseguir trabalhar na CBN”. O repórter deu a seguinte orientação para a máquina: “*ChatGPT*, escreva um texto de três linhas com uma análise econômica criticando as falas do presidente Lula contra o Banco Central ao estilo do jornalista Carlos Alberto Sardenberg.” (GOUVEIA, 2023). Foi publicada o seguinte texto, atribuído à inteligência artificial:

O ex-presidente Lula tem sido bastante crítico em relação ao Banco Central nos últimos tempos. No entanto, suas falas não levam em consideração a importância da independência do Banco Central na manutenção da estabilidade econômica do país. A interferência política nos assuntos monetários é uma prática comum em países com problemas econômicos graves, mas é inadmissível em uma economia como a brasileira. Além disso, é importante lembrar que o Banco Central é responsável por garantir a inflação sob controle, o que é crucial para o bem-estar da população e o crescimento econômico a longo prazo. Em resumo, as críticas do presidente Lula ao Banco Central são irresponsáveis e desrespeitam a importância da

---

<sup>18</sup> A ideia da inteligência artificial dominando o mundo tem sido um “prato cheio” para os autores de ficção científica, desde o fim do século passado — seja no ramo do cinema ou da literatura. Entram nessa imagem distópica os clássicos das telas *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, e *2001 — uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, baseado no romance homônimo de Arthur C. Clarke (1968), além das obras literárias de Isaac Asimov. No século XXI, embarcou em interessantes reflexões acerca da relação entre a inteligência humana e a artificial, a ficção *Máquinas como eu: e gente como vocês* (2019), de Ian McEwan. Essa narrativa segue o princípio da história alternativa, visto que, em seu enredo, Allan Turing, cientista que criou o computador, é um personagem secundário que, diferente da sua referência histórica, não se suicidou em 1954, influenciando, por isso, um desenvolvimento tecnológico muito avançado. O protagonista Charlie, com suas poucas economias, adquire uma edição limitada de um robô chamado Adão, que executa diversas tarefas para o seu dono, mas que acredita possuir subjetividade e isso tem vários impactos na forma como ele enxerga a vida e a morte. Uma das dúvidas de Charlie é se ele programou o robô para isso ou se a máquina alcançou autonomamente a consciência, que lhe foi tão dolorosa e fatal.

autonomia da instituição para a saúde da economia brasileira. (GOUVEIA, 2023)<sup>19</sup>

O *software* respondeu ao jornalista com um texto de evidente “terrorismo econômico”, que é muito característico do tom de Sardenberg; no entanto, chamando Lula de ex-presidente, porque sua base de dados não passa do ano de 2021, quando o mandatário era Jair Bolsonaro. O “verdadeiro” Sardenberg, em entrevista para a CBN, confirmou que poderia ter escrito aquele conteúdo gerado pela máquina, exceto pelo uso errado do prefixo. O título da matéria, curiosamente, pode ser aproximado à paranoia de José Costa, ao levantar a possibilidade de tarefas de jornalistas serem executadas por um *chatbot*. A efervescência da inteligência artificial em 2022 tem gerado preocupações e debates das mais variadas matérias: éticas, legais, comunicacionais, econômicas, científicas e trabalhistas. Não à toa, entre especialistas e leigos, já se observa a divisão entre os defensores e os anti-AI.

Os funcionários que substituem José Costa na agência têm o mesmo papel de mimetização do *ChatGPT* e o executam com perfeição, o que faz o protagonista entrar em pânico, pensando se ele mesmo não teria perdido a sua subjetividade. A relação do narrador com a escrita se contamina por essa nova realidade no trabalho, que arruína as suas visões românticas de individualidade, exclusividade e originalidade, antes identificadas por ele em seu modo de produção, “porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se traveste de mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo” (BUARQUE, 2010, p. 23). Embora, como escritor fantasma, José Costa, a princípio, devesse abrir mão de sua individualidade para expressar a de outros, ele defende que possui a sua própria e distinguível maneira de ser os outros. O que em si é um paradoxo, visto que se trata também do ato de falsificar uma subjetividade. A presença dos seus imitadores, contudo, põe em xeque a convicção contraditória de que ele é um *falsificador original*. Entre tantos copiadore, ele seria mais um, e a sua legitimidade não pode, dessa forma, ser constatada. Para lidar com os seus clones, José Costa entende que precisa fazer um movimento diferente, seguir em outra direção na sua carreira, ou jamais conseguirá voltar a escrever.

---

<sup>19</sup> A atribuição da referência neste caso foi desafiadora. Mesmo que o jornalista alegue que o texto foi gerado pelo *ChatGPT*, como não é possível verificar sua origem, avaliamos prudente atribuí-la a quem assina a reportagem.

O protagonista tentará fugir radicalmente dos copiadores, e, com isso, reforçará o paradoxo de sua condição de autor anônimo, que está relacionado com o fato de que ele entrega seu texto para outros assinarem, mas não abdica do que ele considera sua voz singular, isto é, o que, para ele, caracteriza a sua forma única e simultaneamente proibida de reproduzir: o seu jeito de se passar por uma sombra, de não ser um autor. A primeira tentativa de fuga dessa condição é efetuada quando o personagem se afasta dos novos funcionários para navegar por textos “nunca” antes navegados, imaginando que não será alcançado pelos seus fraudadores.

Assim, José Costa, que sempre escreveu artigos, ensaios, monografias e ficções para serem publicados por outros autores em veículos de grande circulação, isola-se numa pequena sala para se dedicar a um gênero em específico: a autobiografia. Lá, ele desenvolve o livro *O Ginógrafo*, baseado nos áudios gravados por Kaspar Krabbe<sup>20</sup>, um cliente alemão, que possui uma pele frágil, clara como papel, e cujos pêlos começaram a cair. A narração desse personagem expõe sua chegada ao Brasil, a inserção no novo idioma e o relacionamento amoroso com uma brasileira, em cujo corpo escreveu um livro. As vozes dos narradores se sobrepõem:

Só à tardinha, quando ele [Álvaro] e seus rapazes deixavam a agência, eu sentia confiança para tocar o trabalho. Pegava a esmo uma das vinte fitas cassete que o alemão deixara gravadas, ouvia vagamente sua voz, pousava os dedos no teclado, e eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara. Eu nada sabia desta cidade, nem pretendia aprender o idioma nativo, fui enviado para pôr ordem na Companhia, e na Companhia só se falava alemão. Não contava conhecer Teresa, que me introduziu ao Chamego do Gambá, boteco onde se tomava cerveja e se cantavam sambas a noite inteira. Ali me iniciei na língua em que me arrojo a escrever este livro de próprio punho, o que seria inimaginável sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara. Ao primeiro contato, o idioma, o clima, a alimentação, a cidade, as pessoas, tudo, tudo me pareceu tão absurdo e hostil que caí de cama, e ao me levantar dias mais tarde, vi horrorizado meu corpo pelado e meus pelos soltos no lençol. Depois conheci Teresa e fui me enfronhando no país, fui ao boteco, fui à favela, fui ao futebol, à praia custei a ir porque tinha vergonha. Apagava as luzes para dormir com Teresa, mas ela me alisava o corpo inteiro, dizia que eu era gostoso e macio igual a uma cobra. (BUARQUE, 2010, p. 29)

---

<sup>20</sup> Os nomes dos personagens merecem uma análise à parte, visto que possuem funções e trazem importantes referências para o romance. No caso de Kaspar Krabbe, inicialmente, remonta ao alemão Kaspar Hauser, que foi encontrado numa praça em Nuremberg em 1828. Ele sabia poucas palavras e estava de posse de uma carta que explicava brevemente sua história. De acordo com a correspondência, era um garoto que havia passado a infância isolado numa masmorra e gostaria de se tornar um cavaleiro (HERNÁNDEZ, 2021). Esse estranho caso foi representado no filme *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974), do cineasta Werner Herzog, cujo trabalho inspirou muitos artigos, sobretudo de viés cognitivista, sobre a relação entre pensamento e linguagem (cf. CAMARGO, 2003).



Pode-se dizer que o resultado dessa escrita é uma autobiografia erótica. O projeto iniciado por José Costa, mas concluído por outra pessoa, acaba sendo publicado com o nome *O Naufrágio*, que é um anagrama do título escolhido pelo protagonista. Nota-se, portanto, que ele vai paulatinamente perdendo o controle do processo criativo, ainda que aquelas escolhas estéticas finais pudessem ter vindo dele. Os “fraudadores”, no entanto, é que dominam a escrita, de maneira que José Costa sempre é derrotado na luta contra os duplos.

Durante uma crise no casamento, Vanda e José Costa concebem um filho, Joaquinzinho, que em alguns anos vem a apresentar um atraso no desenvolvimento da fala. Toda a atenção de Costa, porém, está concentrada nas palavras, por isso mantém-se fechado em seu escritório para se dedicar à escrita, a admirar suas produções e a se vangloriar do anonimato, ignorando esposa e filho. Apesar de afásica durante o dia, a criança balbuciava palavras estranhas e desconexas durante o sono, na cama dos pais. Impaciente, um dia o pai ordenou que se calasse e Vanda defendeu o filho, dizendo: “ele está só te imitando. Imitando o quê? Imitando você, que deu para falar dormindo” (BUARQUE, 2010, p. 31). Essa cena compõe o jogo de espelhamento, na figura do filho, que não fala português, e sim uma língua estrangeira que assimilou do pai, sem que este soubesse.

José Costa se orgulha de ter uma relação desapegada com Vanda, Joaquinzinho e com suas produções escritas, pelas quais não se responsabiliza, porque não as assina. Mas o desapego não é total, uma vez que o personagem mesmo confessa certo ciúme do que produz, como também da esposa e do filho. Concordamos com Delmaschio (2014), que Joaquinzinho é *meio-órfão*, assim como os textos produzidos pelo seu *meio-pai*: “e se José Costa cria e procria, é sempre na tentativa de preencher uma lacuna, inventando — pela escrita e por meio da prole — mais vidas para si” (DELMASCHIO, 2014, p. 158). A tentativa de ter mais vidas para si está contida na metáfora do “suvenir volátil”, apresentada pelo narrador no início do romance. Ao ouvir o magiar pela primeira vez, ele afirma:

Mas fiquei com o zil na cabeça, é uma boa palavra, zil, muito melhor que campainha. Eu logo a esqueceria, como esquecera os haicais decorados no Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiornie que cantava em russo, de cada país eu levo assim uma graça, um souvenir volátil. Tenho esse ouvido infantil que pega e larga as línguas com facilidade, se perseverasse poderia aprender o grego, o coreano, até o vasconço. Mas o húngaro, nunca sonhara aprender. (BUARQUE, 2010, p. 7)

As novas línguas, o filho e os textos são "suvenires" que José Costa acumula e esquece. Quando ele ouve o filho dizer sílabas estranhas, a lembrança da atração pela outra língua, que havia manifestado nas primeiras páginas, logo o assalta, e, diante disso, não tem nenhum remorso em deixar a família no Rio de Janeiro para passar um tempo em Budapeste, onde pretende aprender o idioma húngaro. O filho, durante o sono, portanto, desperta no pai uma obsessão que estava adormecida.

Morando no estrangeiro, o nome do protagonista muda para a sua transcrição da pronúncia em magiar: Zsoze Kósta. Como se vivesse outra vida, sendo outra pessoa, ele se apaixona pela professora do idioma, Kriska, e se aproxima paternalmente do filho dela, Pisti, algo que nunca ocorreu com Joaquinzinho. Para se fixar definitivamente na Hungria, Zsoze Kósta ainda consegue um trabalho no clube de letras, onde se torna poeta, atividade literária que não exercia no Brasil.

A técnica da refração, que já estava presente em *Estorvo*, ganha uma continuidade hiperbólica em *Budapeste*, a tal ponto que disso sobressaem toques de humor. O desfecho encarna esse paroxismo das duplas miragens ao expor que Zsoze Kósta ficou famoso como autor de sua autobiografia, que ele não escreveu. À sua revelia e de maneira secreta, enquanto o protagonista vivia entre Rio de Janeiro e Budapeste, um tal de Sr.. redigiu e publicou sua história, removendo Zsoze Kósta do confortável anonimato e lançando-o aos holofotes.

Enquanto isso, o canalha escrevia o livro. Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio tivesse escrito (BUARQUE, 2010, p. 169).

O livro que torna Zsoze Kósta famoso chama-se *Budapest*, porém a identidade de quem o criou se mantém um mistério, para o protagonista, que nega a sua autoria, e para o leitor, que tem diante de si um personagem novo, de materialidade desconhecida. A suspeita acerca da identidade desse homem misterioso paira sobre um ex de Kriska, que, para o narrador, não era uma pessoa real, já que nunca teriam se encontrado. Há nessa ausência do autor uma sombra que também percorre *Estorvo*: é um sujeito não identificável atrás do olho mágico, outro escondido no reflexo de um espelho, uma presença sem substância que segue o narrador — e este também não para de se pulverizar a cada página.

O fato de os dois protagonistas serem figuras anônimas aproxima ainda mais os romances. Um não foi nomeado e o outro tem um nome bastante comum no Brasil, difícil de capturar entre vários homônimos numa lista telefônica ou, após 2007, numa rede social. Essa potência para desaparecer esbarra diversas vezes no seu oposto — a fama. Sob esse aspecto, há um trecho de *Estorvo* que poderia ter sido encontrado em *Budapeste*. Trata-se da passagem em que o protagonista se apresenta na portaria da casa da irmã, durante uma festa:

Fazia tempo que não vinha aqui de noite, e quando vi à distância a nova iluminação do condomínio, pensei que fosse uma filmagem. Um aparato de holofotes azula os paralelepípedos, devassa as árvores por baixo das copas e ofusca a vista de quem chega. Não localizo o vigia que pede para eu me identificar. É mais de um vigia, são várias vozes que repetem meu nome como um eco na guarita. A resposta também chega em série, e tenho que ouvir “não consta da lista”, “não consta da lista”, “não consta da lista” (BUARQUE, 2014, p. 56).

Os holofotes sobre o personagem tornam a cena ambígua, dialogando com outras mídias, como o cinema, em que a luz projeta um rosto na cena. Nesse espaço a imagem do artista e seu nome se conectam com o público, transformando-se em produto e adquirindo valor. Em *Estorvo*, ao ser identificado, o narrador não é reconhecido, porque seu nome, repetido em eco, “não consta da lista”. É totalmente anônimo, ainda que parente de uma celebridade. Essa situação se reverte em *Budapeste*, uma vez que Zsoze Kósta se transforma em nome de autor e é um rosto conhecido, seguido pelos holofotes.

A capa furta-cor, eu não entendia aquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro. Eu não sabia o que estava acontecendo, aquela gente à minha volta, eu não tinha nada a ver com aquilo. Eu queria devolver o livro, mas não sabia a quem, eu os recebera de Lantos, Lorant & Budai e fiquei cego. Os refletores me ofuscaram (BUARQUE, 2010, p. 167)

É importante destacar também o retorno do trocadilho com a visão, muito recorrente em *Estorvo*. Aqui os refletores ou holofotes, que, à primeira **vista**, deveriam colaborar para a visualização, também a impedem. José Costa fica cego, em referência ao excesso de luz, mas, sobretudo, ao excesso de **visibilidade** que a publicação do livro lhe rendeu.

Os momentos em que Kósta brada publicamente que não é o autor de seu livro atingem o pico da comicidade do enredo, uma vez que, a despeito de sua sinceridade nessa negação, o protagonista recebe apenas os aplausos e a

admiração de quem o acompanha, os inesperados fãs. Assim, todos os seus gestos são interpretados como *performance* autoral<sup>21</sup>, de maneira que quanto mais ele denuncia a fraude, mais o público acredita em sua autenticidade. Não há saída possível.

O jogo de exposição e anonimato, inclusive, não é dispensado por Chico Buarque na vida pública, havendo diversas ocasiões em que criou ou respondeu a polêmicas nesse sentido. Como cantor de MPB, ele publicou canções com outros nomes e, inúmeras vezes, em forma de gozação, fora acusado de não ser o verdadeiro autor das composições que assina. No ano de 2005, na gravação do álbum *Carioca*, Chico deu continuidade a essas piadas ao dizer que comprava suas canções de compositores anônimos e que um deles era um árabe chamado Ahmed<sup>22</sup>. Em 2020, após vencer o prêmio Camões, esse trecho da gravação foi alvo de *fake news* nas redes sociais, promovido por grupos de extrema direita ligados ao então presidente Jair Bolsonaro, que, por suas diferenças políticas, se recusou a entregar a condecoração ao ganhador. Em 2022, no entanto, houve um caso judicial. A canção “Roda viva” teve sua autoria questionada por uma juíza, após Chico Buarque mover uma ação contra Eduardo Bolsonaro, deputado e filho do ex-presidente, por uso indevido da obra nas redes sociais. A composição em pauta integrou uma peça homônima e ganhou o terceiro lugar no Festival de Música Popular Brasileira de 1967. De acordo com a juíza que julgou a petição, a autoria da canção deveria ser atestada, por isso solicitou o arquivamento do processo. Os advogados, em pedido de reconsideração da sentença, responderam que se tratava de “fato público e notório”, anexando questões de vestibular para comprovar essa afirmação. Ainda

---

<sup>21</sup> *Performance* autoral é uma noção elaborada dentro do contexto de estudo do “retorno do autor”, que aproxima a literatura com a arte da *performance*. Esta constitui um movimento artístico derivado do *happening* e muito em voga nos anos 1970 nos Estados Unidos. Trata-se de uma prática artística ao mesmo tempo espontânea e artificial, em que o artista interage ao vivo com o público, isto é, “o trabalho do corpo nas *performances* institui um contato direto entre emissor e receptor” (GLUSBERG, 2011, p. 59). No campo dos estudos literários, mais especificamente das escritas de si, foi observada uma influência dessa arte na atuação do autor/narrador dentro e fora do texto. “No teatro, o *performer* impõe sua presença física com tanta insistência que não pode deixar de ser visto como um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação. Em quem escreve como *performer*, o corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) (RAVETTI, 2002, p. 61).

<sup>22</sup> Ahmed pode ser uma brincadeira com o nome Cid Hamete Benengueli, um historiador árabe mulçumano fictício criado por Cervantes e a quem o escritor espanhol atribui a autoria da obra *Dom Quixote*.

assim, a magistrada não recuou da decisão. Durante turnê, no início de 2023, Chico Buarque ironizou o resultado desse processo, em fala para a platéia<sup>23</sup>:

Eles estão exagerando, mas eu toco direitinho. Posso errar aqui, ali, já consertei uma hora aí. Como posso às vezes esquecer um pedaço da letra, um verso. Isso é normal. Pensei até em instalar aqui no proscênio um *teleprompter* para ver enquanto eu canto. Depois me disseram que não era uma boa ideia porque iam dizer: “o sujeito já erra nos acordes, o sujeito esquece as letras, ele não pode ser o autor dessas músicas” (BUARQUE, 2023).

Outro detalhe que eleva a mais um nível de humor a questão autoral é que os livros presentes no romance — *O Naufrágio* e *Budapest* — têm descrições gráficas semelhantes às da capa da primeira edição de *Budapeste* (2003) publicada no Brasil. Ambos fazem referência à cor mostarda, ou furta-cor, que é também o tom em que a capa do livro real foi publicada, sinalizando, assim, para o elemento extratextual. O movimento inverso também ocorre: a quarta capa dessa edição, conforme adiantamos, apresenta de forma espelhada o título *Budapest* e o nome Zsoze Kósta, sinalizando, dessa vez, para o interior do texto.

A alusão à capa do romance está diluída em mais de um momento, como pode ser apontada na ocasião em que José Costa, no Rio, aguarda impacientemente a chegada de Vanda em casa: “Meio torto, deitado no sofá em L, tateei a cesta à procura de outra revista e alcancei um livro de capa mole, cor de mostarda. Era insólito um livro na cesta de revistas, a Vanda não toleraria objetos fora do lugar” (BUDAPESTE, 2010, p. 79).

Outra passagem curiosa, próxima do final do enredo, no entanto, reforça o jogo de espelhamento com mais uma mudança, alterando a cor do livro *O Naufrágio* de mostarda para azul-marinho. Antes de descobrir que era famoso, Costa vê o livro *O Naufrágio* dentro de um comércio, mas sua expectativa era encontrar *O Ginógrafo*: “andando pelas ruas de Copacabana, avistei uma livraria com a vitrine coberta de livros cor mostarda (...) mais um pouco, e já era quase nítido o título *O Ginógrafo* (...) mas quando cheguei à livraria, o livro era azul-marinho e se chamava *O Naufrágio*” (BUARQUE, 2010, p. 161).

---

<sup>23</sup> A piada foi registrada em vídeo e viralizou nas redes sociais. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/2023/2/8/video-chico-buarque-tira-onda-com-juiza-que-contestou-a-utoria-de-roda-viva-em-show-131187.html>. Acesso em 27 fev. 2023.

Portanto, o romance em pauta traz um jogo de espelhamentos que, aliado à metalinguagem, pode desorientar o leitor acerca de suas dimensões autobiográficas e ficcionais. Afinal, essa é uma narrativa em primeira pessoa que relata mais de uma trajetória particular e cuja origem da voz temos dificuldade em recuperar, já que apresenta uma interpolação de múltiplos narradores, dentre os quais se destacam José Costa, Zsoze Kósta, Sr..., Kaspar Krabbe, e aquele que ora se esconde, ora assina a capa, Chico Buarque. São todos personagens, todos autores, real ou fictícios. Trata-se de identidades em trânsito competindo pela (não) autoria do romance. Elas embaralham as assimilações por parte do leitor através de um jogo de exposição e invisibilidade, que se manifesta como reflexo da atuação do escritor fantasma, ofício de pelo menos três dos nomes citados. Essa intersecção de escritas e de sujeitos, segundo Delmaschio (2014), comporta-se como um “coral de ventríloquos<sup>24</sup>” (BUARQUE, 2014, p. 169). A expressão é retirada do próprio romance, uma vez que o narrador afirma frequentar esse tipo de apresentação em Budapeste. Ao ler o livro do namorado, no entanto, Kriska pergunta-lhe de onde tirou aquilo, indicando que o *show* de bonecos só existiu na ficção.

A montagem das vozes na narrativa, como descrevemos, parte das variações de duplos, que se desdobram numa estrutura em *mise en abyme*. A complexidade do jogo autoral encenado em *Budapeste* tem o efeito de desestabilizar as próprias noções de autoria e de ficção, que nunca foram simples, mas perdem qualquer possibilidade de fixação nesse romance.

A movimentação de vozes e discursos implica uma troca de posições, visto que, para ocorrer o “coral de ventríloquos”, o autor passa ao lugar de narrador e ao de leitor. Zsoze Kósta, como autor fictício, participa dessa “dança das cadeiras” em vários momentos: quando faz o papel de narrador da sua própria história (narrador); ao entrar na “pele” de Kaspar Krabbe (autor); e ao receber o livro que não escreveu (leitor) — nesta condição, ele reconhece que seria capaz de redigir aquelas palavras

---

<sup>24</sup> A metáfora com ventríloquos e outros bonecos animados como perda de uma noção estável de sujeito não é evento raro na ficção, sobretudo, no campo das narrativas fantásticas e de terror. No filme *Na solidão da noite* (*Dead of Night*) (1945), de Robert Hamner e Alberto Cavalcanti, há uma história horripilante com um ventríloquo que domina seu manipulador, na última parte do longa-metragem. O personagem interpretado por Michael Redgrave, durante um ataque de cólera, quebra o boneco com o qual faz suas apresentações. Na cena final, vemos o protagonista acordar no hospital, sem voz, tentando falar. Na última tentativa, sai de sua garganta o timbre do ventríloquo. O homem, à própria revelia e na busca por se livrar do duplo, converte-se definitivamente em autômato.

e ao mesmo tempo as estranha, por terem sido escritas por outro. Em suma, na posição de leitor, ele é um coautor. No entanto, quando Costa falsifica a história de Kaspar Krabble, seu exercício também implica uma atividade de leitura, uma vez que, para imitá-lo, ele precisou conhecer a narrativa do outro, para, então, imprimir na escrita a suposta “singularidade” do alemão.

Ao considerar o deslocamento de autores e narrativas, que se apresenta como apropriação da voz do outro e, conseqüentemente, de sua subjetividade, o romance de Chico Buarque não perde de vista o que Foucault propõe quando define a função autor: como espaço para “uma pluralidade de egos, múltiplas posições de sujeito” (FOUCAULT, 2001, p. 260).

Dessa forma, o livro de Chico Buarque, através dos diversos narradores que contam as histórias de suas vidas, atravessa como metáfora “uma zona da prosa literária atual em América Latina, marcada pela presença problemática da primeira pessoa” (KLINGER, 2007, p. 21). Essa zona não é uma tendência isolada deste continente, como já destacamos, mas tem sido localizada em muitas publicações estrangeiras, e é distinguida, sobretudo, através da proliferação de narrativas vivenciais – que partem do grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias e dos testemunhos: aos inúmeros registros biográficos na mídia: retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows* (ARFUCH, 2005, p. 51). E a obra *Budapeste* participa deste quadro, tanto na representação paródica desse cenário em seu enredo, quanto na narração em primeira pessoa que questiona o lugar do escritor e da escrita na atualidade.

## 2 O DESAPARECIMENTO POLÍTICO NA LITERATURA DE MEMÓRIA DA DITADURA

### 2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA DE MEMÓRIA DA DITADURA

Entre os anos 1964 e 1985, no Brasil, foi instalado o regime militar, que destituiu o governo democraticamente eleito, de João Goulart. Os militares, sob o comando do general Castelo Branco, utilizaram a propaganda anticomunista e sufocaram violentamente a oposição com a criação de leis e aparelhos repressores. Assim, enquanto característica de um regime de exceção legalizado, a violência se institucionalizou nesse período, com métodos autoritários semelhantes aos do Estado Novo. Tornaram-se toleráveis atos de violações como tortura, extermínio e ocultação de corpos praticados por agentes estatais não apenas contra opositores, como também contra suspeitos de crimes comuns, indígenas<sup>25</sup>, negros, miseráveis e indigentes. Tais pessoas compõem a maior parte da população brasileira, no entanto, têm uma vida nua<sup>26</sup>, isto é, despida de direito.

Apesar da reabertura política iniciada na primeira parte dos anos 1980, os crimes cometidos pelo estado durante a ditadura não foram investigados nem punidos pelo poder judiciário, por causa da Lei da Anistia, sancionada em 1979. Essa lei foi uma resposta do governo à mobilização dos setores progressistas da sociedade que exigiam o fim da ditadura, a anistia geral e irrestrita dos presos políticos e o retorno

<sup>25</sup> Para mais informações sobre as violações de direitos humanos contra os povos indígenas no período da ditadura militar, cf. Cabral e Morais (2020).

<sup>26</sup> Expressão originária de Walter Benjamin e discutida por Giorgio Agamben em *Homo sacer* (2007). Agamben, nesta obra, ao resgatar o termo benjaminiano, faz referência às experiências dos que vivem em estado de ilegalidade, sem proteção das instituições, num permanente estado de exceção. Segundo o filósofo italiano, essa era a condição dos que foram banidos do direito romano e dos que foram mantidos em campos de concentração nazista[nazistas]. Na visão de Agamben, essa política persiste no Ocidente, a exemplo do caso dos presos detidos pelo governo americano na base militar de Guantánamo, em Cuba. Em nosso argumento, os indígenas, negros, miseráveis e indigentes não são suficientemente protegidos pelo estado brasileiro, como muitas vezes foi denunciado por movimentos sociais e pode ser averiguado em estatísticas, por exemplo, de homicídios de jovens negros divulgadas pelo IBGE. A ausência de políticas públicas que atribuam cidadania a esses grupos tem sido considerado [considerada]por entidades de direitos humanos uma forma de genocídio. É neste sentido que articulamos o conceito vida nua à especificidade brasileira.



dos exilados. Ao entrar em vigor, o dispositivo legal concedeu um perdão de “mão dupla”: estavam anistiados os opositores do regime e os agentes que torturaram e assassinaram, entretanto foram excluídos do perdão os militares afastados e os presos enquadrados pela Lei da Segurança Nacional por terrorismo e sequestro. Além disso, os civis só poderiam retornar às suas funções de acordo com a análise do órgão competente de cada caso (MACIEL, 2004). Desde a sua sanção, a Lei 6683/79 foi considerada um equívoco jurídico e não atendeu aos setores da sociedade que lutavam pela anistia ampla, geral e irrestrita<sup>27</sup>. Segundo a historiadora Heloísa Greco (2006):

A reciprocidade constitui balão de ensaio que acabou se tornando senso comum: a anistia – parcial e condicional para os opositores do regime – foi total para os torturadores e agentes da repressão antes mesmo de qualquer julgamento, apesar da evidente aberração histórica e jurídica aí contida; a cultura da impunidade e a consolidação da tortura enquanto instituição são seus subprodutos mais importantes (GRECO, 2006, p. 5).

Quarenta e dois anos depois, em audiência na Comissão de Legislação Participativa<sup>28</sup>, na Câmara dos deputados, os representantes de familiares de desaparecidos políticos continuam alegando que a Lei da Anistia é uma fonte de impunidade (ALESSANDRA, 2021). A Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) questionou diante do Supremo Tribunal Federal a constitucionalidade de uma lei que fere um dos princípios da constituição de 1988, onde está definido: tortura é crime de lesa-humanidade e imprescritível. Além de inconstitucional, a Lei 6683/79 é incompatível com as determinações internacionais de Direitos Humanos de órgãos aos quais o Brasil é filiado, por isso o estado brasileiro foi condenado em 2018 na Corte Interamericana de Direitos Humanos (Corte IDH) pela falta de "investigação, julgamento e punição aos responsáveis pela tortura e assassinato" do jornalista Vladimir Herzog em 1975, no período da ditadura militar.

---

<sup>27</sup> Entre os grupos organizados na luta pela anistia ampla, geral e irrestrita estavam o Movimento Feminino Pela Anistia (MFPA) — iniciado em 1975 — e os Comitês Brasileiros da Anistia (CBAs) — ativos em 1977. No conteúdo programático dessas organizações sempre esteve o combate ao Estado de Segurança Nacional, o “esclarecimento das mortes e desaparecimentos políticos, responsabilização do Estado e punição dos torturadores e assassinos de presos políticos, desmantelamento do aparelho repressivo, abertura irrestrita dos arquivos da repressão, denúncia da violência policial, luta contra todas as formas de repressão, interlocução prioritária com o movimento popular, recuperação da cidade enquanto espaço de exercício da cidadania” (GRECO, 2006, p. 5).

<sup>28</sup> Desde a promulgação da Lei da Anistia, muitas audiências foram solicitadas à Câmara dos Deputados para revisão desse dispositivo legal. Sobre a audiência de 30 de agosto de 2021, cf. Alessandra (2021).

Além de a Lei da Anistia não permitir a punição dos torturadores, após a redemocratização, foram assinados decretos presidenciais que limitaram o acesso à informação, impossibilitando a publicização dos arquivos da repressão. É o caso da Lei dos Arquivos, de 1991, que deu aos militares o poder de selecionar e classificar os documentos como sigilosos. Depois, no governo Fernando Henrique Cardoso, o decreto nº 4.553 reforçou o fechamento dos arquivos, estabelecendo sigilo eterno. Até o governo de Luiz Inácio Lula da Silva essa política não tinha sido modificada<sup>29</sup>.

O estabelecimento da Lei da Anistia dificultou a abertura de diligências investigativas por parte do estado, uma vez que esse ficou preservado da responsabilidade diante dos crimes cometidos por seus representantes durante o regime. Entretanto as mobilizações de familiares das vítimas, juristas, historiadores, políticos e jornalistas resultaram em pelo menos três ações do governo federal, após o fim da ditadura: a) em 1996, a criação da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP)<sup>30</sup>, através da Lei 9140/95, cuja finalidade era o reconhecimento dos desaparecidos e mortos em razão da atuação política durante a ditadura e a reparação financeira das famílias das vítimas; b) em 2011, a promulgação da Lei de Acesso à Informação (Lei nº 12. 527), pela presidenta Dilma Rousseff, que tornou o acesso aos documentos do estado uma regra, quebrando o sigilo e, com isso, tornando possível abrir os documentos produzidos entre 1964 e 1985; c) em 2012, a criação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), órgão temporário instituído pela Lei 12.528, que visou apurar violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988.

As duas comissões não possuíam poder de estabelecer punições, porque a Lei da Anistia nunca foi revogada ou mesmo desobedecida, como no Chile. A CEMDP, que durou de 1996 a 2007, ainda transferiu o ônus da prova às famílias das vítimas. Portanto, além de não verem os algozes responsabilizados, elas tiveram de apurar minuciosamente as circunstâncias do desaparecimento do parente e coletar as provas.

---

<sup>29</sup> Para um panorama acerca das restrições aos arquivos da repressão e lei de acesso à informação, cf. Lopes e Konrad (2013).

<sup>30</sup> Para uma análise mais ampla do contexto de implementação da CEMDP e seus resultados, cf. Santos (2008).

A ditadura militar, desde sua implementação, produziu esquecimento e manipulou a memória coletiva. A lei da Anistia, sancionada perto do fim do regime, foi parte desse projeto de espoliação das lembranças, que não foi totalmente interrompido durante os governos de transição democrática, assumidamente conservadores.

No pós-64, torna-se cada vez mais agressiva a prática de se atribuir ao Estado e seus controladores o monopólio da condução e da produção da história. Sua efetivação é a estratégia do esquecimento, dispositivo de dominação adotado pela ditadura como método de governo na mesma lógica que a tortura o fora: como parte integrante do projeto político de desmonte radical da esfera pública e sujeição da sociedade, logo, instrumento de interdição do exercício da política enquanto tal (GRECO, 2006, p. 6).

A anistia exigida pelos CBAs busca a justiça e o direito à verdade e à memória dos presos políticos, isto é, anistia em associação com **anamnese** (GRECO, 2006, p. 7); no entanto, a Lei 6683/79, aprovada em aliança entre o congresso e o governo militar, foi uma política de **amnésia**, com a finalidade de garantir a “preservação do aparelho repressivo, de informações e a sobrevivência política dos setores duros do governo e das Forças Armadas” (MACIEL, 2004, p. 205). Jeanne Marie Gagnebin, na esteira do pensamento de Paul Ricoeur, critica as políticas de esquecimento adotadas na América Latina:

Impor um esquecimento significa, paradoxalmente, impor uma única maneira de lembrar – portanto um não lembrar, uma “memória impedida” [une mémoire empêchée], diz Ricoeur, uma memória que vai lutar, brigar para poder voltar. Nesse contexto, todas as políticas de anistia, promulgadas em várias circunstâncias por vários estados, servem, no máximo (e é isso a que geralmente pretendem), a tornar possível uma sobrevivência imediata do conjunto da nação enquanto tal, mas não garantem uma coexistência em comum duradoura. Essas políticas são antigas, não são nenhuma invenção de militares brasileiros, argentinos ou chilenos (GAGNEBIN, 2010, p. 179).

Apesar de a Lei da Anistia e de a transição democrática conservadora bloquearem a produção de memória, o trabalho de jornalistas, juristas e historiadores foi determinante na revelação de crimes cometidos pelos agentes da ditadura. Nesta frente de denúncias, o livro *Brasil nunca mais*, lançado em 1985, teve o importante papel de divulgar um resumo dos processos ocorridos no Superior Tribunal Militar entre os anos 1961 até 1979. A publicação foi fruto de um projeto liderado pelas entidades religiosas Dom Paulo Evaristo Arns, rabino Henry Sobel e pastor presbiteriano Jaime Wright. O projeto envolveu cerca de trinta pessoas na tarefa de fotocopiar secretamente mais de um milhão de páginas dos 707 processos obtidos

por advogados durante pedidos de vista. A publicação contribuiu para se identificar os torturadores, atos de violação de direitos humanos em delegacias e onde funcionavam as unidades clandestinas de repressão que praticavam tortura e extermínio.

Na perspectiva da produção de memória, a Lei de Acesso à Informação e a Comissão Nacional da Verdade foram um marco histórico na atuação do estado, mesmo com as limitações jurídicas que impediam um trabalho de punição e, sobretudo, com a posição oficial das Forças Armadas em negar a existência e veracidade de documentos incriminadores<sup>31</sup>. O relatório da CNV disponibilizado em 2014 concluiu que os abusos contra os direitos humanos durante a ditadura contaram com toda a cadeia militar, incluindo os oficiais da alta cúpula, como o general Leo Guedes Etchegoyen. No mesmo ano da conclusão do relatório, o vice-presidente dos Estados Unidos, Joe Biden, entregou ao Brasil “quarenta e três documentos produzidos por autoridades americanas entre os anos de 1967 e 1977” (SANCHES, 2020), contendo informações trocadas entre integrantes das Forças Armadas do Brasil e o serviço secreto americano — os textos versavam sobre censura, tortura e assassinatos cometidos por militares brasileiros no período do regime<sup>32</sup>. Esses documentos foram averiguados por pesquisadores e parcialmente divulgados pela imprensa a partir de 2018, mas ainda não tiveram o reconhecimento das Forças Armadas. Essas sequer entregaram os arquivos que estavam em seu poder. André Villaron, um dos redatores da CNV, comentou o seguinte sobre os arquivos que não foram abertos:

---

<sup>31</sup> Após a publicação do relatório da CNV, em 2014, vinte militares da reserva publicaram um manifesto contra a CNV e o ministro da Defesa à época, Celso Amorim, que teria enviado carta à comissão reconhecendo os abusos do estado. No manifesto, os militares, incluindo generais de quatro estrelas e três ex-ministros da Defesa, não assumem que tenha ocorrido alguma ofensa à dignidade humana por parte do Alto Comando das Forças Armadas e afirmam que apenas “casos pontuais” de violação podem ter acontecido.

<sup>32</sup> Um dos documentos publicados na imprensa foi enviado em 1973 pelo consulado americano no Rio de Janeiro ao Departamento de Estado, com depoimentos de militares informantes detalhando procedimentos de tortura contra 126 pessoas. Um dos trechos divulgados oculta o nome dos envolvidos, mas expõe o conteúdo da mensagem: “O suspeito é deixado nu, sentado e sozinho em uma cela completamente escura ou refrigerada por várias horas. Na cela há alto-falantes, que emitem gritos, sirenes e apitos em altos decibéis. Então, o detido é interrogado por um ou mais agentes, que o informam qual crime acreditam que a pessoa tenha cometido e que medidas serão tomadas caso não coopere. Nesse ponto, se o indivíduo não confessa, e se os agentes consideram que ele possui informações valiosas, ele é submetido a um crescente sofrimento físico e mental até confessar.” (SANCHES, 2020).

Eu não saberia quantificar esse universo do que ainda não foi aberto, mas é bastante coisa. Pelas informações que a gente tem, a maior parte desse material está nas mãos das forças armadas. Há uma versão que diz que muito desse material já foi queimado e descartado, mas não há nenhum registro desse descarte. As forças armadas não funcionam assim. Acho que alguns agentes e oficiais levaram arquivos para suas residências, como foi o caso do coronel Júlio Molina, morto em Porto Alegre, que tinha material sobre o Riocentro em sua residência (VILLARON, 2016).

A ausência de um pedido de desculpas das Forças Armadas acarreta uma paralisia, uma vez que o país não é capaz de acertar as contas com seu passado sem revisar seus erros. Pelo contrário, a violência institucional se mantém como legado, uma vez que não é assumida nem combatida. Apenas segue-se em frente, como se a democracia sobrevivesse em remendos. O fato de os militares ocultarem arquivos e manipularem narrativas acerca do que foi o golpe de 1964 resultou na impunidade e na falta de um trabalho adequado de memória durante a transição. Para reagir à escassez de informação e inoperância do poder público na redemocratização, intelectuais e artistas cumpriram crucial função de contar a história. É por isso que pesquisadores do campo da literatura observam que foi diante de um vazio que se instituiu a literatura de memória da ditadura:

Constituída sobre as bases de uma insuficiente política de Estado que promova a reparação e apuração de crimes, a literatura recebe uma sobrecarga: na insuficiência de documentos oficiais que não apenas reconheçam o passado ditatorial, mas embasem ações de punição aos culpados por práticas de crime em nome do Estado, recai sobre os escritores a tarefa de contar nossa história recente. O que não significa, evidentemente, que a literatura tenha assumido o papel da historiografia – que, como vimos, não se furtou à sua tarefa – ou o da política, mas, sim, que ela elucida aspectos que a primeira não alcança e busca suprir as lacunas da segunda, elaborando esteticamente o trauma histórico de um passado que não foi devidamente superado (FREIRE, 2021, p. 46).

Tanto a Lei de Acesso à Informação quanto a CNV facilitaram o trabalho de investigação de historiadores e jornalistas, que, desde os anos 1980, já promoviam suas buscas por arquivos secretos. Para o campo da cultura, as novas informações apuradas pelos pesquisadores desde 2011 tiveram a influência de tornar mais imperativa a tarefa e a responsabilidade de elaborar o passado. Por isso é importante destacar o livro de Eurídice Figueiredo, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), por seu esforço em buscar as narrativas que constituem a literatura de memória do autoritarismo desse período sombrio de nossa história.

Figueiredo (2017) embasa sua pesquisa em três momentos que considera fundamentais para a apuração das violações contra os direitos humanos e o arquivamento dessas acusações: 1) a publicação do livro *Brasil: nunca mais*, em 1985; 2) a implementação da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos, em 1995; 3) a criação da Comissão Nacional da Verdade, em 2012. Relativo ao valor que a pesquisadora atribui à função do arquivo, acreditamos que a Lei do Acesso à Informação, de 2011, também deve ser acrescentada ao argumento, uma vez que esse instrumento legal derrubou o sigilo dos arquivos da repressão, obrigando a sua disposição a quem os solicitasse. Isso beneficiou o trabalho de historiadores e jornalistas no campo associativo, que engendraram investigações mais específicas<sup>33</sup> que as das CEMDP e CNV.

Apesar da imprescindível tarefa das comissões e dos profissionais do jornalismo no esclarecimento de eventos abusivos por parte do estado, Figueiredo (2017) defende a rememoração do passado através da literatura, pelo potencial que a ficção tem de “recriar o ambiente vivido pelos personagens”. “O passado está aberto para novas interpretações, donde a importância da literatura para reelaborar os traumas causados pela ditadura” (FIGUEIREDO, 2017, p. 41). Segundo a pesquisadora, muitos dos autores que escrevem sobre a ditadura hoje se valem, de um lado, de lembranças pessoais e familiares e, de outro, de informações retiradas de arquivos, mas que todos os escritores lidos por ela foram de alguma forma afetados por esse momento, daí a predominância do teor autobiográfico em algumas obras.

Tendo em vista a abordagem da literatura com função social de arquivo, Figueiredo (2016) apresenta um panorama dos romances sobre a ditadura lançados entre 1964 até 2016. A estudiosa divide seu “arquivo literário” em três períodos: o primeiro, de 1964 a 1979; o segundo, entre 1979 e 2000; e o terceiro, 2000 a 2016.

---

<sup>33</sup> Dentre as investigações que avançaram muito após a Lei de Acesso à Informação e chegaram ao público como livro-reportagem estão *Cova 312* (2014), de Daniela Arbex, e *Os porões da contravenção* (2015), de Aloy Jupiara e Chico Otávio. *Cova 312* relata as circunstâncias da morte do militante Milton Soares de Castro na Penitenciária de Linhares, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Antes das descobertas de Daniela Arbex, a versão oficial era de que o militante teria se suicidado nas dependências da prisão. Mas a repórter, que investigava o caso desde 2002, encontrou, em documentos requisitados ao Superior Tribunal Militar, a prova de assassinato. Sobre isso, Arbex conta à imprensa: “a série de matérias se encerrou no jornal, mas não havia um ponto final dentro de mim. Faltava reconstituir os últimos passos do guerrilheiro e encontrar uma prova fundamental de seu assassinato, o que consegui em 2014, com a descoberta da imagem da necropsia do cadáver, cujas lesões em seu corpo são incompatíveis com suicídio” (ARBEX *apud* RODRIGUES, 2015).

Dentre os romances listados no primeiro período que foram brevemente analisados estão: *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do baile* (1976) e *Sempreviva* (1981) de Antonio Callado; *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, *Zero* (1974), de Ignácio Loyola Brandão, *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós. Nesse primeiro momento da ditadura, a liberdade de expressão era cerceada por órgãos de censura, de maneira que alguns livros foram proibidos, como *Zero* e *Em câmara lenta*. Segundo a pesquisadora, o que essas obras têm em comum é a tematização da luta armada e uma avaliação das organizações de esquerda, que não estavam preparadas para a revolução e não foram capazes de evitar as mortes de guerrilheiros.

No segundo período, estão os romances publicados após a Lei da Anistia e, por isso, não corriam o risco de serem censurados: *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis, *Batismo de sangue* (1982), de Frei Betto, *Tirando o capuz* (1981), de Álvaro Caldas, *Retrato calado* (1988), Luiz Roberto Salinas Fortes, *Primeiro de abril* (1994), de Salim Miguel, *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares, *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, *Amores exilados* (2011), de Godofredo de Oliveira Neto, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago. Com a vigência da Lei da Anistia, muitos intelectuais e artistas da oposição voltaram do exílio, por conseguinte os livros sobre a ditadura publicados nesse momento constituem em sua maioria relatos testemunhais de ex-militantes (FIGUEIREDO, 2017, p. 86).

No terceiro período, integram o inventário os seguintes livros: *Qualquer maneira de amar* (2014), de Marcus Veras, *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre, *Antes do Passado* (2012), de Liniane Haag Brum, *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont, *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, *Volto semana que vem* (2015), Maria Pilla, *Outros cantos* (2016), Maria Valéria Rezende, *Ainda estou aqui* (2015), Marcelo Rubens Paiva, *Damas da noite* (2014) e *O punho e a renda* (2010), de Edgard Telles Ribeiro, *Cabo de Guerra* (2016), de Ivone Benedetti, *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, *K, relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski. Nessa sequência estão narrativas mais híbridas, que não apresentam relatos “puramente” testemunhais de tortura, mas “são romances que transfiguram as experiências, considerando que, em

sua maioria, os autores eram jovens durante os anos da ditadura, conheceram-na de perto e podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se de casos verídicos” (FIGUEIREDO, 2017, p. 87). Além disso, os romances desse grupo têm sido frequentemente estudados como narrativas autoficcionais, correspondendo a uma tendência da literatura contemporânea<sup>34</sup>.

O inventário desenhado no livro de Eurídice Figueiredo esboça uma miríade de diferentes estilos que tematizam a ditadura militar brasileira, apontando a versatilidade do gênero romance em cada período. No entanto, o risco de toda lista, por mais extensa que seja, é deixar de fora alguns itens — a pesquisadora é ciente disso e por isso seu esforço é louvável. Os romances publicados a partir de 2011 foram simbolicamente impulsionados pelo trabalho da CNV. É o caso de *K, relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, lançado às vésperas da criação da CNV. Os dois livros do Chico Buarque que não participam da análise da pesquisadora, mas que abordam o autoritarismo da ditadura, foram publicados no mesmo período de atuação das duas comissões — *Benjamim*, em 1995, e *O irmão alemão*, em 2014.

Ao observar o tema do desaparecimento nos romances de Chico Buarque, entendemos que o alto grau de violência presente na história brasileira tem implicações nas obras literárias, conforme identificou Jaime Ginzburg (2017).

Alguns procedimentos narrativos encontrados nos romances de Chico Buarque são predominantes nos romances citados por Eurídice Figueiredo e já foram analisados por Ginzburg:

Dentre os recursos presentes na literatura do período para realizar a crítica política esteve o descentramento do foco narrativo. Esse recurso remonta a James Joyce e Virginia Woolf e se tornou, nas mãos de escritores contemporâneos brasileiros, uma forma de aproximação de conflitos da realidade histórica, abrindo mão do realismo tradicional em sentido estrito, em que o narrador é onisciente e o tempo é ordenado (GINZBURG, 2010, p. 139).

O descentramento do foco narrativo é um recurso frequentemente associado pela crítica literária ao postulado do narrador de Walter Benjamin, o qual preconiza que a arte de narrar está em vias de extinção porque “as ações da experiência estão em baixa” e a narração das experiências de guerra é desmoralizante (BENJAMIM, 2012,

---

<sup>34</sup> cf. SILVA (2017), OLIVEIRA (2019), SOMBRIO (2021).



p. 213). Nos romances de Chico Buarque, os narradores não são tradicionais e o tempo da narrativa não possui um arranjo linear, seguindo a tendência literária observada por Ginzburg (2010).

Dentre os conflitos da realidade histórica que devemos levar em conta na leitura dos romances do autor em pauta estão as políticas de esquecimento expostas no breve balanço histórico deste capítulo. Além disso, se a memória está embaralhada no descentramento do foco narrativo, é preciso uma reflexão mais acurada acerca dos usos da memória, que é a proposta do próximo subcapítulo.

## 2.2 NOÇÕES DE MEMÓRIA DE PAUL RICOEUR

A definição de memória manipulada foi explorada pelo filósofo Paul Ricoeur no livro *A memória, a história e o esquecimento* (2007) e está intrinsecamente conectada ao campo das relações de poder — “poder na medida em que por meio das relações de força, versões da memória e esquecimento são construídas e forjadas. Está-se no plano da instrumentalização da memória” (SILVA, 2010, p. 5).

A instrumentalização da memória serve à manutenção do grupo dominante, instituindo a estabilidade de determinado Estado através do ato de exaltação das virtudes dos vencedores e do esquecimento da dor e identidade dos vencidos. Essa visão está alinhada à teoria do “estado de natureza” de Thomas Hobbes<sup>35</sup>, que atribui a fundação das civilizações ao temor às guerras.

A memória manipulada, sendo assim, legitima uma autoridade que fora imposta por meio do uso da violência ou pelo medo dela. Adentrando a crítica às ideologias, Ricoeur (2014) caracteriza como forma de memória manipulada a realização dos

---

<sup>35</sup> Ricoeur (2007) convoca a teoria do “estado de natureza” de Thomas Hobbes para compreender a relação da história com a violência. Segundo Hobbes, “o homem é o lobo do próprio homem”, isto é: todo homem é uma potencial ameaça, pode tomar o que é de outrem ou assassiná-lo. Dessa forma, é o temor de uma morte violenta que induz o indivíduo a sair de um “estado de natureza” (situação sem regras) e a entrar num pacto contratual (no qual suprimiria as violações contra o próximo), em troca de segurança. Desse pacto, de acordo com Hobbes, nasceu a filosofia política.

ritos de comemoração, que, além de preservar o poder vigente, se apresenta como abuso de memória:

Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos posteriormente legitimados por um estado de direito precário. A glória de uns foi a humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. Mais precisamente, o que, na experiência histórica, surge como um paradoxo, a saber, excesso de memória aqui, insuficiência de memória ali, se deixa reinterpretar dentro das categorias da resistência, da compulsão de repetição e, finalmente, encontra-se submetido à prova do difícil trabalho de rememoração. (RICOEUR, 2007. p. 92)

No Brasil, durante a vigência da ditadura militar, o dia 31 de março foi instituído oficialmente como a data “comemorativa” da instalação do regime. Esse sentido festivo para o “aniversário” da ditadura foi um meio de imprimir legitimidade à autoridade dos militares que ocupavam o poder, como também de oficializar a versão da história propagada por seus atores e defensores. Com o objetivo de reforçar o verniz positivo à data, eles ainda nomearam-na de “Dia da Revolução”. Assim, estabelecer uma data comemorativa foi uma política de esquecimento implementada pelos militares que gerou “uma esfera de normalidade, a ponto de muitos brasileiros desconhecerem os fatos e efeitos da ditadura militar no Brasil” (ANSARA, 2012, p. 301).

De outro lado, para desestabilizar e descredibilizar essa memória forjada, “os setores oposicionistas afirmavam – e ainda afirmam – que o golpe fora dado no dia 1º de abril, mas que a data não poderia ser assumida pelos militares, pois esse dia, no Brasil, é conhecido como ‘dia dos bobos’” (BAUER, 2011, p. 14).

O dia 31 de março ainda é uma data comemorativa no calendário militar, mesmo com o realinhamento dos discursos das demais instituições republicanas contra a ditadura após a redemocratização, como foi o caso do discurso do presidente Luiz Inácio Lula da Silva nessa data, em 2004, através de seu porta-voz André Singer:

Devemos olhar para 1964 como um episódio histórico encerrado. O povo brasileiro soube superar o autoritarismo e restabelecer a democracia no país. A nós corresponde lutar diariamente para consolidar e aperfeiçoar essa democracia reconquistada. Cabe, agora, aos historiadores fixar a justa memória dos acontecimentos e personagens daquele período. (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2004)

Nesse discurso ainda se pode detectar um problemático tom conciliatório quando o presidente declara que esse assunto está encerrado, como se o Estado não tivesse mais responsabilidades com as vítimas e dever de punir os criminosos. Isso acarretou uma reação negativa de familiares de desaparecidos políticos. No entanto, a fala marca o posicionamento institucional de ressignificação do dia 31 de março, pois há menos de vinte anos desse discurso a data era nacionalmente comemorativa e ainda o é no espaço militar. Enquanto os militares ainda celebram essa data, os familiares das vítimas do regime, intelectuais e defensores da democracia se erguem anualmente nesse dia para dizer: “Para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça”.

Estes “aniversários” evidenciam uma multiplicidade de memórias, relacionadas às formas como as pessoas e os grupos constituem seus sentidos do passado e como o relacionam com o presente no ato de rememorar e recordar. Além disto, a análise das mudanças ocorridas nessas cerimônias ao longo do tempo demonstra que essas memórias não são estáticas, mas mutáveis, passíveis de sofrer enquadramentos de memória diferentes, de acordo com as conjunturas onde são ativadas (BAUER, 2011, p. 13).

O caso brasileiro explicita o quanto as datas comemorativas instituídas pelo Estado, ao implicarem um dever de lembrar coletivamente o evento com significado celebratório, criam um espaço de embates ideológicos, de conflitos. Repetindo Ricoeur: “À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro”.

O conceito de memória manipulada é discutido por Paul Ricoeur em relação com os de **memória impedida** e de **dever de memória**, todos no âmbito da prática historiográfica. Ademais, o lugar da memória diante da história, nesse livro, tem um papel ativo, assimilado na dimensão de **trabalho** e elevado enquanto **caráter de saber**. Para Ricoeur (2007, p. 83): a memória é o solo do enraizamento da historiografia. O autor, entretanto, reconhece os perigos dessa abordagem teórica, a ponto de dedicar uma parte considerável da obra ao problema do uso instrumentalizado da memória, que tem como consequência os abusos de memória e também abusos de esquecimento.

Quanto aos abusos de memória, Ricoeur aprofunda sua reflexão no capítulo intitulado “Os abusos da memória natural: memória impedida, memória manipulada, memória comandada de modo abusivo”. A partir desse capítulo, ele propõe três

chaves interpretativas, que já foram parcialmente mencionadas aqui: (I) a psicanálise freudiana, para discutir a memória impedida; (II) a crítica às ideologias, para discutir a memória manipulada; e (III) o dever de memória, sob o ponto de vista normativo, para discutir a memória obrigada.

A memória impedida é a memória **ferida** ou **enferma** (RICOEUR, 2007, p. 85). As principais referências de Ricoeur para formular essa noção partem de dois ensaios de Sigmund Freud: “Rememoração, repetição e perlaboração”<sup>36</sup> e “Luto e Melancolia”. No primeiro momento, o pensador francês reconhece as dificuldades de transpor as categorias da análise clínica para o campo da memória coletiva, questionando em que medida o tratamento da memória como patologia pode ser investigado como exercício de prática de memória. Mas, para realizar essa compatibilização um tanto desafiadora, o pensador decide levar em conta dois conselhos importantes de Freud. Um deles é direcionado ao analista — paciência com as repetições do analisando, porque, “sob o manto da transferência, a compulsão vai se manifestar abertamente” (FREUD *apud* RICOEUR, 2014, p. 84); outra, ao analisando — coragem de “fixar sua atenção em suas manifestações mórbidas, de não mais considerar sua doença como algo desprezível, mas olhá-la como um adversário digno de estima, como uma parte de si mesmo cuja presença é muito motivada e na qual virá colher dados preciosos para sua vida ulterior” (FREUD *apud* RICOEUR, 2007, p. 84). Essas ações orientadas à tarefa do analista e ao analisando podem resultar na *reconciliação*<sup>37</sup> com o recalcado, que significa trabalho de rememoração.

O processo de rememorar, quando o paciente alcança a lembrança através do relato, não significa a repetição do fato traumático. Pelo contrário, a busca e descrição da ocorrência acarreta em esforço e trabalho de memória. Trata-se, para Freud, de uma ação que leva o paciente a superar o recalque.

---

<sup>36</sup> O título do ensaio em alemão é “Öerinnern, Wiederholen Und Durcharbeiten”. Na edição do livro de Paul Ricoeur (2007) adotada nesta tese, o ensaio está traduzido por Alain François como “Rememoração, repetição e perlaboração”, mas há uma edição de tradução para o português do texto de Freud cujo título é “Recordar, repetir e elaborar” (2010), que mais à frente será citada.

<sup>37</sup> O termo reconciliação, aqui emprestado das pesquisas de Freud, é substancial para a obra de Paul Ricoeur, uma vez que, a partir dele, o autor francês redimensiona a noção de esquecimento e problematiza o perdão, como discutiremos mais à frente.

A respeito da defesa dessa posição laboriosa do paciente no trabalho de rememoração, Jeanne Marie Gagnebin destaca a verve iluminista de Freud e o papel do esclarecimento:

Estabelecer uma analogia entre essa recomendação clínica de Freud e os processos da memória coletiva encontra, naturalmente, alguns limites: sobretudo porque é difícil não ver no racismo, no fascismo ou na tortura, algo de vergonhoso e desprezível (*verächtlich*). Mas o que é instigante aqui é o apelo, tipicamente iluminista, de Freud para criar coragem — "Mut gefasst!", dizia já Kant —, de enfrentar a doença, o passado, para esclarecê-los; para, afinal, compreendê-los, mesmo que tal compreensão não passe por uma cadeia de argumentos lógicos e deduções meramente racionais. *Mutatis mutandis*, o paciente deve ousar fazer uso do seu próprio entendimento para sair de sua menoridade auto-culpada, sair da complacência na queixa, isto é, sair do registro da queixa e da acusação, da *Klage* e da *Anklage*, que Freud relaciona num outro texto, "Luto e melancolia" ("Trauer und Melancholie"), igualmente citado por Ricoeur. (GAGNEBIN, 2006, p. 104)

Para Freud (2010), dentro do campo clínico, o **trabalho de rememoração** combate a compulsão de repetição<sup>38</sup>. Ricoeur (2007) chama atenção para o termo trabalho em oposição ao de compulsão. **Trabalho** é uma ação que exige coragem do analisando, reposicionando-o de passivo para ativo diante do recalque, enquanto que a compulsão de repetição é um ato sem controle, sem busca pela lembrança e, por isso, uma memória impedida e também uma memória-repetição, isto é, que resiste à crítica.

O que uns cultivam com deleite lúgubre e outros evitam com consciência pesada, é a mesma memória-repetição. Uns gostam de nela se perder, outros temem ser por ela engolidos. Entretanto, uns e outros sofrem do mesmo *déficit de crítica*. Eles não alcançam o que Freud chamava de trabalho de rememoração (RICOEUR, 2007, p. 93).

Para a argumentação do filósofo francês, esse conceito freudiano sugere uma ligação do sujeito com o coletivo, estando, por isso, autorizado a estabelecer uma conexão entre memória individual, no plano da patologia, e memória coletiva, no plano da vida pública. Assim, na área da experiência histórica, o que se apresenta

---

<sup>38</sup> No ensaio citado por Ricoeur, Freud (2010) afirma que durante o tratamento terapêutico as "resistências do recalque" são um entrave na ação de recordar as lembranças traumáticas e, por causa disso, o trabalho de interpretação pode ficar prejudicado. As resistências do recalque são constituídas, em parte, pela compulsão por repetição, que se caracteriza pelo fato de o paciente não reproduzir a ocorrência esquecida em forma de lembrança mas de ato e, assim, ele repete sem ter consciência de o fazer. Para Freud isso é "substituir a lembrança" pela tendência à passagem ao ato. É preciso destacar ainda que aqui não há diferença conceitual entre rememorar e recordar. Ambas são traduções para o português da palavra alemã *Örinnern*, utilizada originalmente no ensaio de Freud; por isso há publicação de tradução desse texto cujo título é "Recordar, repetir e elaborar" (2010) e outra que é "Rememoração, repetição e perlaboração" (citada por Ricoeur).

como excesso de memória de um lado e insuficiência de memória de outro, à luz da psicanálise, poderia ser reinterpretado como compulsão de repetição, que corresponde a substituir a lembrança pela passagem ao ato. Ricoeur ilustra como exemplo de memória-repetição os ritos de celebração de atos fundadores, uma vez que são destituídos de reflexão e crítica (RICOEUR, 2007, p. 92).

Desta forma a chave para a resolução dos problemas da memória coletiva está nas categorias da rememoração e elaboração, porque, assim como ambas intervêm na compulsão de repetição, evitariam o **déficit de crítica** dos abusos de memória, que é um problema da história.

O ensaio “Luto e Melancolia” (2013), outro texto de Freud evocado por Ricoeur, compara as noções de luto e melancolia, buscando distinguir sobretudo os sintomas da segunda. Para o psicanalista, o luto não constitui uma patologia, mas um processo natural e necessário que possui algumas aproximações com a melancolia — esta, por outro lado, uma doença.

Ao descrever a melancolia, Freud afirma que nas pessoas acometidas por ela ocorre a diminuição da autoestima (o sentimento de si), o que não se observa no caso da perda de uma pessoa querida. A pessoa de luto sabe o que foi perdido; o melancólico não sabe o que perdeu, por isso se despreza e se autoincrimina. Segundo Freud (2013, p. 44): “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego”. Apesar de o psicanalista estar mais interessado em definir o quadro clínico do melancólico nesse texto, Ricoeur recorta para sua argumentação as características do luto, para, confrontando com o ensaio anterior, abordá-lo enquanto **trabalho**. Portanto, o filósofo francês descortina uma possível conexão entre essa categoria analítica e a memória coletiva, reforçando o aspecto de **trabalho** (de luto).

No entanto, como se dá esse processo? Sobre isso, o texto de Freud pormenoriza o papel do teste de realidade na constatação de que o objeto perdido (e amado) não existe mais:

Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que

o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido<sup>39</sup> seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo (ver o artigo anterior a este). O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psicologicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido. Por que essa operação de compromisso que consiste em executar uma por uma “a ordem da realidade, é tão extraordinariamente dolorosa, é algo que não fica facilmente indicado em uma fundamentação econômica. E o notável é que esse doloroso desprazer nos parece natural. Mas de fato, uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido (FREUD, 2011, p. 49).

Segundo Ricoeur, o fato de o ego<sup>40</sup> ficar livre após a conclusão do trabalho de luto é que o aproxima do trabalho da lembrança, sendo esse um fechamento positivo do luto em contraponto com o dano da melancolia. Nessa lógica, ele defende: “O trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto” (RICOEUR, 2007, p. 86).

Ao focar nos benefícios do trabalho de luto, Ricoeur (2007) afirma que esse não pode ser desligado da categoria da melancolia, pois, no âmbito da memória coletiva, essa ação é imprescindível à tarefa de elaborar o passado, o que, por sua vez, contribui para impedir o desenvolvimento da patologia.

A transposição dos conceitos clínicos para o âmbito da história vai além da analogia:

---

<sup>39</sup> Sigmund Freud buscou um caminho para a psicologia como uma ciência natural, logo ele observou diversos fenômenos relativos à vida sexual, acumulando dados para uma comprovação empírica. A libido, definida por ele, é uma especulação teórica associada a fatos psíquicos (FULGÊNCIO, 2002, p. 101). Em 1915, ao publicar *As pulsões e seus destinos* (2014), Freud desenvolveu a primeira teoria das pulsões, chamada “Teoria da Libido”, onde descreveu as pulsões sexuais. Porém, em 1920, ao publicar *Além do Princípio do Prazer* (2016), ele propôs uma segunda teoria, observando dois tipos de pulsões: a pulsão de vida e a pulsão de morte. A primeira corresponde aos sentimentos que motivam a viver; a segunda, à autossabotagem. A libido é entendida como uma energia dos impulsos (pulsões) sexuais. Sendo assim, ela é uma força que movimenta o corpo e faz parte da constituição do ser humano desde o nascimento. Libido, de acordo com a psicanálise, não é o mesmo que desejo. (FULGÊNCIO, 2002, p. 101)

<sup>40</sup> Na versão citada acima, da tradutora Marilene Carone, encontra-se a latinização das palavras alemãs “Ich”, “Es” e “Über-Ich”, que nas versões traduzidas por Renato Zwick, correspondem às palavras em português Eu, Isso e Supereu. Nesta tese, podem ser encontradas as duas formas, em latim e português, porque um ou outro texto de Freud não foi traduzido pelo mesmo profissional.

Pode-se dar mais um passo e sugerir que é no plano da memória coletiva, talvez mais ainda do que no da memória individual, que a consciência entre trabalho de luto e trabalho de lembrança adquire seu sentido pleno. O fato de se tratar de feridas do amor-próprio nacional justifica que se fale em objeto de amor perdido. É sempre com perdas que a memória ferida é obrigada a se confrontar. O que ela não sabe realizar é o trabalho que o teste de realidade lhe impõe: abandonar os investimentos pelos quais a libido continua vinculada ao objeto perdido, até que a perda seja definitivamente interiorizada (RICOEUR, 2007, p. 93).

Sendo assim, as categorias terapêuticas formuladas por Freud, trabalho de rememoração e de luto, são retomadas por Ricoeur pela via da memória coletiva, possibilitando o seguinte pensamento: entre as matérias que constituem um Estado, a memória impedida é sempre confrontada pelos sentimentos de perda (de território, de poder, de pessoas). Cabe aos trabalhos de luto e de rememoração viabilizar a reconciliação com o objeto perdido.

A memória manipulada é um conceito formulado por Ricoeur a partir de outra chave interpretativa, que não a freudiana. Enquanto a memória impedida é um abuso de memória oriundo de uma lembrança traumática, a memória manipulada é uma memória forjada com um fim específico: legitimar a autoridade da ordem. Por isso, conforme adiantado no início deste subcapítulo, Ricoeur recorre à crítica à ideologia para entender esse outro tipo de abuso de memória.

A memória instrumentalizada está relacionada com a expressão pública da identidade, que, por ser também forjada em sua noção coletiva, Ricoeur (2007) encontra pelo menos três pontos de fragilidade. O primeiro ponto de fragilidade da identidade é o tempo: “o que significa permanecer o mesmo ao longo do tempo?” (RICOEUR, 2007, p. 94). O segundo ponto é o confronto com o outro: o indivíduo não se define sozinho, ele também precisa ser autenticado por outro, de maneira que é nas relações sociais que se cunha a identidade. O terceiro e último ponto citado por Ricoeur é a herança da violência fundadora — não há nenhum Estado que não tenha sido fundado fora da experiência da guerra, conforme a teoria de Hobbes. Assim, o que está armazenado como celebração vitoriosa na memória coletiva de um grupo, na de outro está guardado como humilhação, memória ferida. Tais causas da fragilidade da identidade levam ao abuso de memória em determinada parte do mundo e ao abuso de esquecimento em outra parte.



Para Ricoeur, a ideologia tem o papel de intervir na reivindicação da identidade e na produção da memória coletiva, com a finalidade de preservar o poder. Ela mobiliza recursos de manipulação, de maneira que a coerção física não se torna a única arma do tirano. É sobretudo a partir da retórica, com “textura de narrativa”, que os governantes conquistam perante os governados uma legitimação.

Torna-se assim possível vincular os abusos expressos da memória aos efeitos de distorção que dependem do nível fenomenal da ideologia. Nesse nível aparente, a memória imposta está armada por uma história ela mesma “autorizada”, a história oficial, a história aprendida e celebrada publicamente. De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum. O fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade. História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada. À memorização forçada somam-se as comemorações convencionadas. Um pacto temível se estabelece assim entre rememoração, memorização e comemoração (RICOEUR, 2007, p. 98).

Os efeitos das narrativas forjadas “não visam simplesmente uma falsificação da lembrança, mas muito mais: elas tendem a impedir a escuta dessa interpelação e a resposta que lhe poderia ser dada no presente, dentro do presente e para o presente (GAGNEBIN, 2020, p. 208).

Para combater esse nível de instrumentalização da memória, pela ideologia, o pensador francês determina ao historiador a função de selecionar e combinar fatos, de forma que o profissional, atento às dimensões manipulativas de narrativas e documentos oficiais, tenha como horizonte o dever de memória.

O dever de memória é o terceiro elemento de apaziguamento com o passado proposto por Ricoeur, após a combinação do trabalho de rememoração e de luto. Enquanto esses compõem, respectivamente, a cura terapêutica e a reconciliação com o objeto perdido, aquele é um imperativo da justiça. Tal tarefa, entretanto, não é de lembrar por si mesmo, mas pelo outro. “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2007, p. 101). Sendo assim, a proposição ética de Ricoeur encaminha para um compromisso com os mortos.

Os abusos de esquecimento deixam de fora da história oficial o que para os detentores do poder deve ser encoberto — muitas vezes a violência fundadora.

Assim, o chefe de Estado impõe políticas pretensamente pacificadoras que são abusos de esquecimento, isto é: “sob formas institucionais de esquecimento cuja fronteira com a amnésia é fácil de ultrapassar: trata-se principalmente de **anistia** e, de modo mais marginal, do direito de graça, também chamada de graça anistiante” (RICOEUR, 2007, p. 459). Políticas de anistia, através da suspensão de ações judiciais, visam cessar episódios de violência, como os gerados por uma revolução ou por troca de regimes. Dessa maneira, são apagados da memória oficial os exemplos de crimes cometidos no passado, tendo como horizonte uma unidade política que, de acordo com Ricoeur, é imaginária. Como, em nome de uma utilidade, fica estabelecido que é proibido falar do passado, nesses casos, o que de fato acontece é “um pacto secreto com a denegação de memória”, o que torna o perdão inalcançável (RICOEUR, 2007, p. 460).

A lei da Anistia promulgada no Brasil no final da década de 1970 é uma evidente amostra de abuso de esquecimento que privou as vítimas do testemunho e de seu efeito apaziguador, como também vedou a sociedade civil da conscientização sobre os atos bárbaros. O esquecimento comandado no Brasil tem entre seus principais efeitos a permanência da violência social e política.

A literatura brasileira contemporânea não se esquivou da reflexão acerca da memória coletiva, ficcionalizando as políticas institucionais que visam silenciar o relato de episódios violentos da nossa história. Os romances de Chico Buarque, a partir do papel encobridor de narradores como Benjamim, Eulálio e Francisco, dão espaço para um embate com a herança fundadora, se forem contrapostos seus problemas de memória individual com o esquecimento comandado de modo abusivo. Dito isso, as contribuições de Paul Ricoeur para as noções de memória e história permitem observar o ponto de vista da morte no romance *Benjamim* a partir de um prisma ético, conforme será exposto no próximo capítulo.

### 3 BENJAMIM

*Benjamim* é o segundo romance<sup>41</sup> de Chico Buarque, lançado em 1995. A data da publicação merece algumas considerações históricas: dezenove anos após a promulgação da Lei da Anistia e três anos da renúncia do primeiro presidente da república eleito pelo voto popular no período da redemocratização<sup>42</sup>. O clima político do início dos anos 1990 deixa vestígios no programa estético do romance, evidenciados no tema da amnésia social em relação aos crimes cometidos pelo Estado e, como já observado por Welter (2016), no sentimento de ressaca que se instalou no meio intelectual e na opinião pública após o fim do governo Collor<sup>43</sup>. Ainda que não haja referências explícitas à conjuntura nacional, a narrativa expõe sintomas desse contexto. Dentre eles, o mais significativo está subjacente nas repetitivas alusões à repressão do regime militar sem nenhuma reflexão acerca do impacto que o autoritarismo teve sobre o futuro e, principalmente, sobre as vítimas. Esse contexto é o cenário dos problemas de memória do personagem Benjamim Zambraia, cujo nome estampa a capa do livro.

Abordamos essa memória como problemática, porque o personagem não consegue lidar com a morte da ex-namorada Castana Beatriz, que foi fuzilada pelos agentes

---

<sup>41</sup> O primeiro romance publicado por Chico Buarque foi *Estorvo*, em 1991. O livro *Fazenda Modelo*, de 1974, tem sido considerado uma novela.

<sup>42</sup> Fernando Collor de Mello foi eleito presidente da república nas eleições de 1989, utilizando enfaticamente na sua campanha os discursos anticorrupção e de combate à inflação. Ele foi o primeiro presidente eleito pelo voto popular após a vitória do movimento pelas Diretas Já, que ratificou o período de redemocratização do Brasil. Nos primeiros dias de mandato, com o objetivo de controlar a inflação, o governo Collor executou um plano econômico que bloqueou contas bancárias de pessoas físicas e jurídicas, privatizou e extinguiu empresas estatais, congelou preços e salários. Inicialmente, a inflação foi reduzida, mas em seguida veio uma grande recessão. No terceiro ano de mandato, a revista *Veja* publicou denúncias de corrupção feitas por Pedro Collor de Mello, irmão do presidente. Após a publicação, a insatisfação popular foi expressa em numerosas manifestações contra o governo, que pressionaram pela renúncia de Collor. As denúncias foram apuradas pelo Congresso Nacional numa CPI que levou ao encabeçamento de um processo de *impeachment*. Antes do fim do processo, Collor renunciou.

<sup>43</sup> Alguns intelectuais de esquerda desse período analisaram que a abertura democrática teve um desfecho conservador com a vitória de Collor, e ainda viram na sua figura uma armadilha da modernidade, tanto por conta do seu discurso político neoliberal como pela sua personalidade elitista fomentada pelo conglomerado midiático. O sociólogo Roberto Schwarz chegou a associar o político em questão a uma personagem machadiana, pela sua “desfaçatez incrível da fachada”. Essa percepção gerada pela campanha ficou mais evidente após o fiasco do plano econômico de Collor, que gerou mais desemprego, pobreza e falta de perspectiva — legados da ditadura que acabaram multiplicados no primeiro governo eleito pelo voto popular. O sentimento de ressaca que veio depois tem muita relação com o bordão “a festa da democracia virou enterro”.

da ditadura com a colaboração não-proposital do protagonista. Eles se conheceram por serem modelos fotográficos nos anos 1960, tendo dividido alguns anúncios publicitários. Ao iniciarem um namoro, o pai de Castana se opôs ao relacionamento e, por isso, foram separados. Quando eles tiveram a oportunidade de estarem juntos novamente, ela, contudo, fez outras opções: começou a estudar, apaixonou-se pelo professor Douglas Ribajó, engravidou e tornou-se militante clandestina — o que a levou a ser alvo do regime ditatorial. Nesse meio tempo, a jovem foi seguida por Benjamim, que nunca aceitou o término do namoro.

Os agentes do estado encontram Castana Beatriz através dos passos do ex-namorado obsessivo, que estava ciente da vigilância estatal, mas preferiu correr o risco de vê-la capturada e assassinada. Por causa da sua morte violenta, Castana Beatriz, vinte anos depois, torna-se uma espécie de fantasma que persegue a consciência de Benjamim, desajustando as percepções que ele tenta controlar sobre o passado.

O romance, no entanto, não explora apenas o passado não elaborado de Benjamim, como também encena uma atualidade decadente a partir do pano de fundo de uma cidade hostil e miserável que cerca a claustrofóbica Pedra do Elefante — onde mora o personagem. Essa atualidade na qual Benjamim é um modelo fotográfico em processo de envelhecimento é o presente em que se encontram a agente imobiliária Ariela Masé e o candidato ao legislativo Alyandro Sgaratti, cujas memórias também vêm à tona na constituição da trama.

A despeito de as recordações de Benjamim ocuparem uma função substancial no romance, o enredo não é em primeira pessoa. Um narrador heterodiegético, que em raros momentos faz uso do discurso direto, apresenta a história, como também os demais personagens da trama e suas memórias, que até ao final da narração o leitor entende como diretamente relacionados com o assassinato do protagonista. No desenrolar da narrativa em *flashback*, o contexto da morte de Benjamim é esclarecido. Ele foi executado numa emboscada preparada por Ariela e seu namorado Jeovan para assassinar Alyandro Sgaratti, com quem a jovem teve relações sexuais e de quem pretendia se vingar, como parte de um jogo. Portanto,

Benjamim não era o alvo intencional: ele seguiu Ariela até cair na armadilha montada para outra pessoa.

A morte de Benjamim é o acontecimento que abre o romance e também o que o encerra. Sem nenhuma explicação prévia, o personagem recebe doze tiros de homens desconhecidos. A partir de então, ele cai num breve e intenso momento de delírio antes de ser totalmente apagado. Lembranças e imagens são descritas pelo narrador, originadas do “interior do sonho de um homem como Benjamim Zambraia, que não se lembra de alguma vez ter morrido em sonho” (BUARQUE, 2010, p. 6).

Os primeiros eventos narrados após o fuzilamento do protagonista estão marcados por lacunas de memória e sentido. Dessa forma, com metáforas cinematográficas, o narrador descreve Benjamim, supostamente no passado, com uma câmera focalizando-o em frente a um estabelecimento chamado Bar-Restaurante Vasconcelos, no horário do almoço. Sem fome, ele adentra o local e vai ao banheiro, onde vê duas guimbas de cigarro no mictório — o que o faz esquecer o motivo de estar ali, porque acaba acometido por um sentimento de revolta contra os desconhecidos que largaram as pontas de cigarro em lugar inadequado. Ele os chama de “fascistas”, acusando-os mentalmente de prejudicarem um empregado que hipoteticamente não teria equipamentos apropriados para o serviço. Benjamim, compadecido pelo trabalhador ausente, resolve, então, ele mesmo recolher as guimbas e dar-lhes um fim correto. Ele as pega, com a intenção de despejá-las na latrina; contudo, quando outros clientes entram no banheiro, fica encabulado e não consegue se livrar delas com facilidade. Como última alternativa, Benjamim atocha-as contra o ralo da pia, utilizando a água da torneira para fazer pressão, mas obstrui o recipiente e, sobretudo, não cumpre seu objetivo. Diante desse resultado, o personagem desiste de sua atitude altruísta: lava as mãos e sai do banheiro. Ele, portanto, ao se envolver, piora a situação de quem teria que se responsabilizar pela limpeza. Esse momento aparentemente banal de constrangimento é figurativo da trajetória do personagem: ele toma para si um problema que é de outrem e causado por quem veio antes; agrava-o e sai após “lavar as mãos”, num ato simbólico, mas também fracassado, de revogação de qualquer culpa. Essa apresentação de Benjamim foi analisada por Andréia Delmaschio (2014):

O que parece, a princípio, um ato de consciência social, descortina de imediato a incoseqüência de muitas de suas ações contraditórias, e mesmo sua covardia, apesar das boas intenções que o levam a agir, mas que não têm força suficiente para fazê-lo concluir o ato (...) “Lavando as mãos” ele se afasta da responsabilidade pelo ato que iniciou sem conseguir livrar-se, porém, da culpa. Desse modo, segue acumulando sentimentos alimentados pela inércia e que ainda mais a ampliam (DELMASCHIO, 2014, p. 85).

O imbróglio ocorrido no banheiro embaralha duas questões que são vetores da consciência de Benjamim: o lapso de memória e o sentimento de culpa. O fato de que não sabia o que tinha ido fazer no banheiro e todas as complicações advindas de uma indignação mal administrada conjugam esquecimento, culpa e paralisia, que vão se acumulando quanto mais Benjamim revive o passado.

A percepção de que uma lembrança está ausente é ativada mais uma vez, logo que o personagem se retira do banheiro e ocupa uma mesa no restaurante. Ele visualiza uma mulher, acompanhada de um homem, sobre o qual o narrador nada sabe mas faz várias deduções. O casal ocupa outra mesa e poderia ser o dono dos cigarros irregularmente descartados. Benjamim não é capaz de reconhecer o rosto feminino, mas a familiaridade o embarça. Essa mulher, posteriormente, será identificada como Ariela, que, para Benjamim, só poderia ser a filha de Castana Beatriz. Mas, num primeiro momento, ele não consegue fazer nenhuma assimilação, apenas é tragado pela visão desconexa. Não satisfeito com essa lacuna de memória, Benjamim inventará um sentido para essa imagem: ver na desconhecida o rosto da ex-namorada delatada e fuzilada. Por isso, ele traça um plano para se aproximar de Ariela: fingir que é um homem rico, para conquistar a sua estima e ter uma redenção. Portanto, ao vê-la, ele inicia uma obsessão que ao final da trama o levará à morte. Esse olhar, que, inicialmente, nada diz a Benjamim mas o atrai como um canto de sereia, é o vetor de seu desaparecimento.

A supressão do personagem está completamente atrelada ao desenvolvimento do narrador. Devido à condição extrema de seu ponto de vista, reservamos um subcapítulo específico para descrevê-lo e analisá-lo.

### 3.1 O PONTO DE VISTA DA MORTE EM *BENJAMIM*

O narrador de *Benjamim* não é um narrador observador tradicional. Isso pode ser minuciosamente averiguado na cena inicial, que se repetirá na última página, fechando um ciclo. Diante do pelotão de fuzilamento, Benjamin é capaz de visualizar toda a sua vida transmitida nas próprias pálpebras, como se ele fosse ao mesmo tempo telespectador e diretor cinematográfico, cinegrafista e ator. Este momento inicial é que marca um ponto de vista incomum que norteará toda a narrativa.

O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soou como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, no pescoço e na cara. 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, 2010, p. 5)

Em face da iminente perda de consciência, imagens tomam conta de Benjamim no instante final — que é simultaneamente o início da narrativa — como se os *projéteis*, ao atingi-lo, acionassem internamente uma *projeção*. É a grande descarga elétrica antes que os neurônios se apaguem.

Assim continua a narração:

O prazo se esgotaria e sobreviria um ultimato, um apito, um alarme, mas Benjamim os entenderia como ameaça de criança contando até três — um... dois... dois... dois e meio... — e se deteria mais um pouco em momentos que lhe pertenciam, e que antes não soubera apreciar. Aprenderia também a penetrar em espaços que não conhecera, em tempos que não eram o seu, com o senso de outras pessoas. E súbito se surpreenderia a caminhar simultaneamente em todas as direções, e tudo alcançaria de um só olhar, e tudo o que ele percebesse jamais cessaria, e mesmo a infinitude caberia numa bolha no interior do sonho de um homem como Benjamim Zambraia, que não se lembra de alguma vez ter morrido em sonho (BUARQUE, 2010, p. 5).

Com verbos no futuro do pretérito simples (esgotaria, sobreviria, entenderia, aprenderia etc.), esta passagem merece uma atenção especial. Primeiro, pelo efeito

de incerteza acarretada pela conjugação verbal predominante — é tudo sobre um futuro depois do passado — e, no contexto dessa história, indica que durante e depois da morte, o que vem a ocorrer é hipotético, poderia ser, *seria*. Tal qual uma ideia ou um sonho, não é certo que aconteceu ou acontecerá assim como descrito; portanto a narração começa de maneira indefinida, abstrata. Segundo e mais importante: porque sugere que, pela projeção em seus olhos, Benjamim tem acesso não apenas ao que lhe diz respeito — suas lembranças — mas “penetraria tempos que não o seu, com o senso de outras pessoas”, isto é: a memória e a percepção de outrem. Aí está a descrição de um narrador onisciente — ou mesmo de um escritor. O fato curioso, no entanto, é que quase não assume Benjamim Zambraia como a consciência da narração, porque a pessoa do discurso não é a primeira e sim a terceira. Ele é que cria as imagens, projeta e é projetado, como uma *selfie* numa rede social, sujeita a passar por filtros para qualquer efeito estético. No entanto, neste autorretrato, pode parecer que ele não segura a câmera diante do espelho. Benjamim dissolve-se numa narração em terceira pessoa, o que causa um certo estranhamento no ponto de vista narrativo, mas não deixa de ser o ponto de vista desse personagem. Uma vez em processo de morte, ele começa a se decompor, dividido em várias versões. E então se vê como outro, vê a própria vida como se fosse de outro e fala de si como outro. Não se trata necessariamente da fragmentação do sujeito, mas de supressão, a qual a narração em terceira pessoa leva ao paroxismo. A forma heterodiegética do romance, portanto, intensifica a experiência de se ver num filme: trata-se de ocupar uma posição exterior, de observador do sujeito da reprodução, que, por outro lado, é uma versão de si sem vida.

Em seguida, a narração afirma que a história de Benjamim se desenvolve desde a adolescência frente a uma câmera imaginária que ele criou para si pensando que outros já tinham as suas. Graças a esse mecanismo, ele acredita que tenha se saído bem na juventude, seduzindo mulheres e angariando prestígio com o controle da aparência e dos gestos. A partir disso, a narrativa é sempre guiada por uma ou mais filmadoras que podem estar instaladas nos espaços por onde circulam os personagens, até mesmo quando Benjamim está ausente, o que justifica a presença de expressões cinematográficas. Por causa dessa metáfora, alguns estudos, como os de Delmaschio (2014), Welter (2015) e Martinelli Filho (2016) partem da ideia de



que a narração se comporta como uma ou mais lentes que capturam imagens dos personagens em movimento. Andréia Delmaschio (2014) e Nelson Martinelli Filho (2016) identificam nessa câmera onipresente uma supervigilância, sem associá-la de maneira mais direta ao papel de Benjamim como narrador, mas sim ao das câmeras instaladas em *reality shows* no formato do *Big Brother*: a imagem do olho que permite uma visão panorâmica do ambiente (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 126).

Quando o personagem está diante do pelotão de fuzilamento, ele tem a habilidade, mesmo cego, de ver de onde partiram as balas que penetram seu corpo, e por isso indica possuir a visão panorâmica que os referidos leitores desse romance perceberam como uma filmadora flagrante que não se sabe quem coordena — o Estado, as milícias, o produtor de um *reality show*... Chico Buarque?

Defendemos que Benjamim é o sujeito produtor dessa supervigilância, que é um ponto de vista gerado por sua morte, uma vez que, enquanto morre, ele pode ver dentro de suas pálpebras uma imagem feita por fora, tal qual quando temos acesso a fotografias tiradas por satélite. Ele não tem controle total sobre o que é reproduzido, mas é capaz de ver o que se passou consigo, como também acessa percursos e memórias de outros, de maneira que estamos intermediados pelo seu olhar. É o filme da própria vida e não necessariamente enquanto verdade sobre si: a suposta memória que se passa nos olhos do personagem se apresenta enquanto uma ilha de edição, com registros de câmeras objetivas e subjetivas, num contraditório mecanismo de desaparecimento. Porque é preciso reforçar que a forma dessa narrativa é resultado de um delírio causado pelo processo de dissolução da consciência.

A presença do ponto de vista da morte como estrutura formal da narrativa em pauta foi observada por Juliane Welter em sua tese de doutorado *Em busca do passado esquecido: Uma análise dos romances Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim*, de Chico Buarque (2015). Ao analisar o narrador de *Benjamim*, Welter (2015) reconhece similaridades com os romances estudados por José Antonio Pasta Jr. no ensaio “O ponto de vista da morte” (2013), entre os quais *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

A estrutura do ponto de vista da morte investigada por José Antônio Pasta Jr. (2013) na literatura brasileira é caracterizada por uma perspectiva narrativa que surge a partir do momento da morte daquele que narra. A formação do narrador de um romance com essa estrutura, então, é consequência desse instante que deveria ser o próprio encerramento da trama, mas que, paradoxalmente, é quando ela ganha forma. Segundo Pasta Jr., “trata-se de desenvolver a narração a partir da decomposição da própria consciência que fornece os dados essenciais da narrativa” (PASTA JR., 2013, p. 7).

O fato de a narração de *Benjamim* iniciar-se no momento da morte do personagem homônimo é que levou Welter (2015) a considerar o ponto de vista da morte como elemento estrutural desse romance. No romance machadiano, há uma fundamental correspondência de identidade entre narrador e personagem, fenômeno que, contudo, Welter não reconhece no texto de Chico Buarque. Em sua argumentação, a estudiosa deliberadamente não associa o narrador ao personagem Benjamim, separando um e outro no aspecto da identidade. Para Welter (2015), parece ser por acaso que aquele sai de cena ao mesmo tempo em que este é assassinado. Para mim, isso não seria mera coincidência ou acaso, mas um forte indício de que o narrador não somente descreve Benjamim como também o espelha — enquanto projeção caleidoscópica de um sujeito, encurralado numa dinâmica em *mise en abyme*. Essa constatação, apesar de se opor a uma parte da análise de Welter (2015), corrobora ainda mais a defesa do ponto de vista da morte feita pela estudiosa, como veremos.

O crítico José Antônio Pasta Jr., em diversas publicações, observa essa estrutura em romances considerados cânones da literatura brasileira, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, correlacionando-a com questões histórico-sociais que, segundo ele, impulsionam o texto ficcional. No entanto, esse elemento da morte enquanto essencial para a constituição do narrador não seria traço exclusivo da prática romanesca.

Ao menos desde as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, até *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, passando por *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, entre outros, no domínio da literatura, e em Glauber

Rocha e Nelson Rodrigues, no domínio do cinema e do teatro, essa estrutura do ponto de vista da morte – consideradas as diferenças – não cessa de se manifestar nas narrativas brasileiras (PASTA JR., 2013, p. 7).

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, segundo Pasta Jr., é uma narrativa-chave para estudar essa estrutura recorrente na nossa literatura. Sendo assim, ele identifica o ponto de vista da morte como componente estruturante da narrativa machadiana, em sua unidade, a partir de três instâncias: “corresponde à forma do sujeito individual, à forma da obra literária e à forma da história nela incorporada” (PASTA JR., 2013, p. 13).

A análise dessas instâncias do romance dá-se num exercício de leitura muito próximo do que foi realizado por Roberto Schwarz<sup>44</sup>, ao qual Pasta Jr., com reiterativas menções, parece dar uma continuidade teórica. A partir da noção de volubilidade narrativa, descrita por Schwarz, o crítico e também colega aponta para uma condição de existência do narrador Brás Cubas que passa fundamentalmente pelo ato de desaparecer. Portanto, este executa mudanças a todo momento porque na verdade estaria num processo de apagamento.

Mas o que se passa do lado da subjetividade que aí está figurada, a do narrador? Para ser breve, se ele se metamorfoseia sem cessar, se todo o tempo ele se torna outro, isso significa que ele vem a ser desaparecendo, ou ainda que ele se forma suprimindo-se. Dito de outra maneira, se ele vem a ser cessando de ser, ele nasce pela morte. Seu momento de nascimento é ao mesmo tempo o de sua morte: como ele mesmo diz, “eu sou um defunto autor, para quem a campa foi outro berço”. Com efeito, é pela morte que ele vem a ser o que é, isto é, o narrador. Ele se constitui enquanto tal pelo ato mesmo do seu desaparecimento. É assim que ele não pode narrar senão a partir da morte (PASTA JR., 2013, p. 13).

A formação do narrador é urdida pela sua própria dissolução, processo ao qual Pasta Jr. denomina **formação supressiva**. Trata-se de um conceito caro aos ensaios do autor sobre as narrativas do século XIX, porque ao desenvolvê-la pressupõe haver um espelhamento das estruturas sociais no tecido ficcional. Nessa lógica, o momento histórico de grande impasse solicitaria da obra o “recurso de uma

---

<sup>44</sup> No livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, publicado em 1991, Roberto Schwarz observa como as contradições da sociedade brasileira são representadas no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Na argumentação de Schwarz (2000), o fato de o narrador demonstrar constantemente que domina todas as formas e conteúdos, transitando entre uma mania e outra, é traço de frivolidade. Assim, a volatilidade desse narrador após a morte, ao mesmo tempo que constitui o princípio formal do romance, aponta para as veleidades da elite senhorial, classe da qual o defunto-autor faz parte. Esses movimentos que desorientam o leitor receberam o nome de volubilidade narrativa.

forma-limite”, como é o caso da estrutura do ponto de vista da morte. Sendo assim, qual seria a catástrofe social do tempo de *Memórias Póstumas*?

Em “A dor e a injustiça”, Renato Janine Ribeiro declara que a história brasileira é marcada por dois traumas coletivos: o processo bárbaro de colonização e a escravidão<sup>45</sup>. Sem citar o professor de filosofia, Pasta Jr. segue semelhante posição ao considerar o segundo evento como um abalo sísmico nos acontecimentos do país que integra parte fundamental da “constituição do eu” no romance machadiano. Por isso, as razões desse movimento paradoxal de desaparecimento daquele que narra são explicadas a partir de duas noções de sujeito que se contrapõe e convivem durante a experiência da escravidão na sociedade brasileira:

uma, mais “moderna”, concebe o indivíduo isolado, o sujeito individual, enquanto sujeito autônomo, isto é, como fundamentalmente e por definição distinto do outro; associada a essa, uma outra forma, tributária da presença da escravidão, torna muito simplesmente inconcebível essa autonomia, pois ela não é apta a conceber a distinção entre o mesmo e o outro. Desse fato, o mesmo se concebe simultaneamente como distinto do outro e como idêntico a ele, isto é, ele é ele mesmo, sendo o outro, ao mesmo tempo. Ora, é essa passagem constante do mesmo no outro, passagem aliás cheia de virtualidades perversas, que faz girar a roda da volubilidade de Brás Cubas, e que o precipita na estrutura da formação supressiva, pela qual ele se forma suprimindo-se, na qual ele nasce pela morte (PASTA JR., 2013, p. 13).

O sujeito autônomo e o indivíduo isolado, nessa argumentação, são concebidos pela exigência do romance dito moderno<sup>46</sup>, é um princípio da sociedade burguesa que fez surgir essa forma literária, desde o movimento estético romântico, conforme observou G. Lukács na *Teoria do romance* (1916). No entanto, essa exigência choca-se com a conjuntura nacional do contexto de Machado de Assis, cujo sistema econômico era de base escravista. Aí, assinala Pasta Jr (2013, p. 14), na constituição do sujeito do romance, chocam-se a exigência da “atualidade”

<sup>45</sup> Para Renato Janine Ribeiro (1999), os traumas coletivos da colonização e da escravidão teriam possibilitado a terceira experiência traumática vivenciada pelos brasileiros, que foi a condescendência com a instalação de governos autoritários no século XX.

<sup>46</sup> Segundo Roberto Schwarz, no ensaio “As ideias fora do lugar” (1977), a elite brasileira do século XIX conciliou formações ideológicas contraditórias. De um lado, o apreço, enquanto modismo, às ideias francesas ligadas ao liberalismo, que condenavam a escravidão e a servidão, em favor da produção advinda de empregados assalariados; de outro, a manutenção de um sistema econômico colonialista que tinha como base a exploração forçada da mão de obra africana e o sistema de favor como mediador das relações. Havia um descompasso entre noções modernas, filiadas aos ideais emancipatórios da revolução francesa, e práticas escravagistas violentas — mas foram ideias que conviveram em solo brasileiro como “comédia ideológica”. Para Schwarz, Machado de Assis foi o que melhor representou literariamente essa contradição.

(concepção moderna de sujeito) e o *interdito* do atraso (concepção de sujeito numa sociedade escravista). O resultado dessa não-combinação em *Memórias póstumas* é a “figuração do ponto de vista impossível”, o da morte, o único instante que não poderia ser narrado por si mesmo, porque prescinde de estar no tempo e espaço daquele que não mais existe. Assim, morto, Brás Cubas situa-se dentro e fora, no passado e no presente, em movimento e parado, simultaneamente.

A antítese mobilidade e estagnação é um elemento da narrativa machadiana que, conforme se pode depreender da proposta de leitura de Pasta Jr (2013), atribui-se à conjugação da volubilidade narrativa e da ideia fixa<sup>47</sup>. Esse elemento, enquanto constitui a dinâmica estrutural contraditória da obra, ainda é uma figuração da “modernização conservadora” a que se submeteu o Brasil, cuja formação “ao mesmo tempo conhece e não conhece a distinção entre o tempo passado e o tempo presente” (PASTA JR, 2013, p. 15). Numa lógica sem saída, portanto, estabeleceram-se a partir do ponto de vista da morte as instâncias do sujeito individual, “da forma literária e da forma histórica nela incorporada”.

Welter (2015) observa estrutura semelhante no romance de Chico Buarque, afirmando o seguinte:

Benjamim atende a alguns requisitos nessa categorização proposta por Pasta (2013) partindo de Schwarz (1977): 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 constituir-se enquanto narrador. Para podermos refutar ou atestar essa teorização na forma do romance de Chico Buarque precisamos acompanhar os movimentos da estrutura formal (WELTER, 2015, p. 182).

Como já fora adiantado e, agora, destacado na citação acima, Welter (2015) defende que Benjamim é narrado por outro, que não ele mesmo, porque a pessoa do discurso é a terceira. Ela faz, portanto, uma distinção entre narrador e personagem.

Na mesma lógica, continua:

---

<sup>47</sup> Brás Cubas chama de ideia fixa uma obsessão que pode levar à morte, como um pensamento que paralisa o sujeito. Ao ter a ideia de inventar um emplasto com o seu nome, ele dedica-se totalmente a esse plano, isolando-se e, em seguida, morrendo de uma doença que podia ter tratado. “A minha ideia, depois de tantas cabriolas, constituiu-se ideia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a ideia fixa da unidade italiana que o matou” (ASSIS, 2014, p. 34).

Se podemos dizer que Benjamim não assume o ponto de vista da morte visto que ele é narrado, podemos supor que essa câmera se constitui enquanto narrador a partir da morte do personagem (lembramos novamente: o romance se passa da morte até a morte). Assim, o ponto de vista da morte é de ambos, daquele que narra e daquele que é narrado, o que significa dizer que esse é o ponto de vista formal e temático da construção romanesca assumido pelas duas figuras (WELTER, 2015, p. 213).

Para Welter (2015), Benjamim não pode narrar porque é aparvalhado, incapaz de iluminar ou trazer para a consciência os acontecimentos que lhe perturbam. Ele seria apenas narrado. Em parte, contestamos essa argumentação. Por um lado, ele de fato não é capaz de elaborar seu passado, por isso Benjamim não tem total controle da cena; por outro lado, todo o romance vem de seu delírio — as imagens e as memórias passam em seus olhos num procedimento especulativo de um jogo de espelhos. Ele, portanto, fala de si na terceira pessoa, acarretando um deslocamento entre consciência e inconsciência.

Destacamos Benjamim e não outro sujeito ou instância como o narrador porque entendemos que ele traça diversas estratégias para se desvencilhar da culpa pela morte de Castana Beatriz, buscando sempre uma fonte de alienação. A experiência de falar de si como outro tende a ser uma forma de apagamento com a finalidade de não ser responsabilizado, isto é: uma maneira de não arcar com as consequências e, quando for o caso, livrar-se da culpa pelos seus atos. Esse procedimento discursivo foi representado e apresentado cinematograficamente em diversos filmes e séries para a TV, como é notável no documentário para a HBO *The Jinx* (2015), do cineasta Andrew Jarecki, sobre a vida e os assassinatos do herdeiro milionário Robert Durst. O documentário ficou conhecido por ter flagrado o personagem confessando os homicídios da esposa, da melhor amiga e do vizinho sem saber que estava sendo gravado. Antes disso, ele havia sido inocentado das acusações, mas acabou preso após o final da gravação e condenado em 2021. No primeiro episódio, Robert Durst é mostrado saindo sob fiança de uma prisão numa pequena cidade do estado do Texas, suspeito de ter matado e esquartejado o vizinho. Chama atenção o fato de que ninguém na região sabia que, mesmo sendo um rico famoso, ele morava ali. É porque, enquanto esteve no Texas, ele se identificava como mulher<sup>48</sup>, com

---

<sup>48</sup> Esta cena inusitada remete ao clássico longa-metragem *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, em que o assassino Norman Bates se traveste de mãe e engana o público. A ação poderia ser tratada pela direção como de um criminoso com um disfarce, mas acabou sobreposta pela revelação de que era um sujeito com transtorno dissociativo de identidade que matou a própria mãe, ocultou o corpo e

documentos e roupas femininas que convenceram a comunidade local. Ele estava foragido e disfarçado. Ao explicar essa atitude, durante o seu julgamento, o homem realiza uma cisão na autorreferencialidade: alega que falsificou a identidade porque não queria ser o Robert Durst, já que este estava sendo perseguido em Nova York pela morte da esposa. E segue dando seu testemunho sobre si mesmo como se fosse outro sujeito. Essa linguagem está presente também em diversos momentos da entrevista com o diretor do filme, quando Robert, ou Bob, utiliza-se da terceira pessoa. Curiosamente, na cena final, após a produção apresentar-lhe as provas de que assassinou a melhor amiga, de frente para as câmeras nega tudo, mas, quando pensa que está no banheiro sem nenhum ouvinte, confessa os crimes sem utilizar a primeira pessoa do discurso: “Eles te pegaram. É claro que você matou todos eles”. Não é possível ver a figura de Robert Durst nesse momento, mas ouvi-lo permite imaginá-lo falando para o seu reflexo diante de um espelho.

Benjamim também é um personagem dividido entre esconder e confessar a culpa que sente pela morte de Castana Beatriz. Num jantar com Ariela, Benjamim acaba revelando que ludibriou a agente imobiliária com diversas mentiras a respeito da própria condição financeira, e nesse momento de revelações quase lhe escapa uma confissão de assassinato: “Eu matei a tua mãe!” (BUARQUE, 2010, p. 98). Essa fala, que denuncia seu sentimento de culpa, fica apenas na intenção do personagem, sem ser de fato proferida. No entanto, como na cena de Robert Durst no banheiro, a confissão está feita ao leitor.

---

incorporou a identidade dela. Ficcionalmente, essas duas perspectivas não se anulam de imediato, mas no âmbito jurídico podem ser contraditórias no momento de se estabelecer uma modalidade ou intensidade de pena: diante de um aparelho psíquico frágil, o assassino pode ou não se responsabilizar pelos próprios crimes? Na mesma toada, o cineasta David Lynch continua o legado de Hitchcock com a série *Twin Peaks* (1995) e os filmes de suspense *Estrada perdida* (1997) e *Cidade dos sonhos* (2000). Com muitos deslocamentos temporais e espaciais, a direção de Lynch não segue uma trama racional ou preocupada com a verossimilhança. Os assassinos são sempre sujeitos que se dividem em outros, com duplos que desconhecem e não podem controlar. Apesar de as narrativas de Lynch centrarem-se em criminosos, nem todas as cenas aparentemente oníricas devem ser colocadas na conta de suas patologias individuais — outros personagens, que não cometeram crimes, também possuem experiências fora da consciência. Isso revolucionou o gênero policial, que tradicionalmente tendia a ser maniqueísta. Essas produções mais modernas, muito influenciadas pela psicanálise, apresentam a primazia do inconsciente, expondo de maneira aterrorizante que “o Eu não é mais senhor em sua própria casa” (FREUD, 2010, p. 40). Em *Estrada Perdida*, o personagem de Bill Pulman, assim como no caso Robert Durst, é acusado de matar a esposa, interpretada por Patricia Arquette. Ele está convicto de que não é assassino, mas começa a duvidar de si mesmo quando vê as filmagens da fita de segurança, em que numa delas ele encontra-se diante do corpo ensanguentado da esposa. É do personagem a frase: ““Eu gosto de me lembrar das coisas do meu jeito, não como elas aconteceram” (ESTRADA PERDIDA, 1997).

Manteve o contato por via de flores e telefonemas e achou bonito confessar-lhe que a havia ludibriado, pois não morava em casarão com árvores e bichos, mas num edifício populoso. E acrescentou que jamais fora um famoso ator, ao que ela depois de uma pausa respondeu: “Não faz mal”. Empolgado, ele disse outro dia que se considerava um sujeito sem graça, que vivia trancado no quarto, que só ia ao cinema para rever filmes antigos, e mais, disse que não se lembrava da última vez em que beijara uma mulher, sem contar as putas. Ariela repetia “não faz mal”, “não faz mal”, “não faz mal”, o que suscitava em Benjamim uma arrogância de desejar rebaixar-se mais e mais. Agora mesmo, ao ouvir dela: “Esta noite eu sonhei contigo”, por pouco ele não declara com deleite: “Eu sou um desgraçado”. Mas se ainda assim ela falasse “não faz mal”, Benjamim num arroubo seria capaz de completar: “Eu matei a tua mãe” (BUARQUE, 2010, p. 98).

Não se trata neste momento de afirmar a parcela de responsabilidade ou não de Benjamim pela morte de Castana Beatriz, mas de demarcar o sentimento de culpa que ele passa a sentir e que impulsiona seu ato de buscar Ariela como processo de redenção. E, ainda assim, esse sentimento não é público, ele se esforça em escondê-lo para si. A confissão seria involuntária, como a de Robert Durst, e poderia justificar uma separação de perspectivas: aquele que esconde e aquele que mostra. Isso faz com que o ponto de vista da narrativa entre em xeque, porque ele precisa se disfarçar de um narrador neutro, de fora, que não viveu o fato traumático e que por isso poderia fazer justiça. Como alguém de fora, o narrador se encobre na confortável posição de vigilante, com o benefício de não ser nem vítima, nem culpado.

Apesar da divergência de interpretação acerca de quem narra, devido à perspectiva da terceira pessoa, a aproximação com o ponto de vista da morte e com as obras machadianas são uma importante contribuição dos estudos de Welter (2015) sobre os quais nos aprofundaremos.

A proximidade formal com *Memórias Póstumas* é inequívoca e também foi percebida por Delmaschio (2014), que aponta ainda para uma *tradição* de defuntos-autores delirantes fundada por Machado de Assis e continuada em *Benjamim*.

Benjamim vive um delírio parecido com o de Brás Cubas, só que, diferentemente do que se lê em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, aqui a passagem do tempo dilatado do último instante de vida, ao invés de surpreendê-lo, é prevista por ele e desvenda o artifício que detona a narração em *flash back*, prestando homenagem àquele outro narrador defunto, o machadiano. Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* trata-se de um relato em primeira pessoa feito por um “autor defunto” ou “defunto autor” (ASSIS, 1995, p. 17), enquanto em *Benjamim* temos um narrador, em terceira pessoa, da vida e morte de Benjamim Zambraia, este meio defunto.



No famoso delírio machadiano é o desfile dos séculos que Brás Cubas contempla, enquanto que a Benjamim é dado rever, no instante agônico da morte, tão somente o retrospecto de sua própria vida. Como num filme, conforme se diz que acontece a todos no instante final. Um texto como *Benjamim*, em sua relação intertextual com *Memórias póstumas*, além de constituir um enigma de fronteira, retoma a tradição (o romance de certo modo fundador da modernidade brasileira) como modelo a copiar e desafiar, enfrentando juntamente o conceito de romance e o de originalidade plena, plenamente copiável (DELMASCHIO, 2014, p. 116).

Em *Memórias póstumas*, Brás Cubas é um morto que, ao narrar a passagem do século, preserva a visão de mundo e a frivolidade da classe social a que pertenceu quando vivo. Através de digressões, ele muda de assunto como se todas as questões tivessem o mesmo peso de uma pluma, assim como também o faz o Conselheiro Aires, um narrador machadiano posterior, em *Memorial de Aires*: “Não há uma alegria pública que valha uma boa alegria particular” (ASSIS, 1997, p. 32). A volubilidade mantém Brás com vida até ele encontrar uma obsessão que o “mortifica”. Trata-se do emplasto Brás Cubas, a invenção de um placebo que toma toda a atenção do personagem, levando-o a isolar-se num quarto, onde é afligido pela doença da corrente de ar e vem a falecer por não ter se cuidado. A obsessão que o mata é descrita por ele como ideia fixa: “A minha ideia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se ideia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a ideia fixa da unidade italiana que o matou” (ASSIS, 2014, p. 34).

A dinâmica narrativa em torno da dicotomia movimento e imobilidade é repetida no romance de Chico Buarque. Benjamim, em relação a Brás Cubas, também é um personagem frívolo, característica evidenciada em diversos momentos: a) pela criação da câmera interna para sustentar interações; b) na capacidade de forjar uma riqueza que não tem quando convida Ariela a um restaurante requintado; c) e, sobretudo, escancarada na maneira como ele, na juventude, lida com a morte de Castana Beatriz: aguardando que os amigos o procurem para dar o triste comunicado e condolências. É imbuído de cinismo e de uma energia narcísica que Benjamim vai à praia quando ninguém lhe telefona, porque ainda alimenta a expectativa de ser bajulado como viúvo pelo círculo social que ambos frequentavam — uma postura que não surpreenderia caso viesse do personagem machadiano.

No dia em que correu a notícia da morte de Castana Beatriz, o telefone de Benjamim não tocou. O que ele no fundo já sabia foi-lhe sendo confirmado

pouco a pouco, por impulsos de silêncio. (...) Mas ligar para os amigos seria quase lhes pedir que matassem Castana Beatriz mais depressa. No sábado foi à praia, seguro de encontrá-los alinhados à beira d'água, prontos para lhe transmitir as condolências numa só voz, como um pelotão de fuzilamento. Benjamim julgava que, com o sol a pino na cabeça, com o estrépito das ondas e o estardalhaço das crianças, entre petecas e coca-colas, entre corpos que mergulham e corpos que cintilam, o anúncio da morte de uma garota de vinte e cinco anos soaria menos grave, porque irreal (BUARQUE, 2010, p. 98).

Além da frivolidade evidente, Benjamim é alienado; mas, ao contrário de Brás Cubas, usufruiu de uma vida inerte, emparedado em seu apartamento localizado de frente para a Pedra do Elefante. O imóvel foi adquirido nos anos 1960, quando Benjamim, ainda jovem, tinha a intenção de compartilhar um lar e uma família com a ex-namorada Castana Beatriz, por isso um dos cômodos ganhou o apelido de “quarto da criança”. No entanto, ele habitou o apartamento sozinho, porque o aspecto claustrofóbico do ambiente foi rejeitado por todas as mulheres que o adentraram, inclusive pela ex-namorada<sup>49</sup> e, depois, por Ariela. Benjamim ancora sua vida à sombra da Pedra, cuja estabilidade indica para ele que o tempo dela é outro, pois corre ao contrário. Quando o personagem abre as três janelas do apartamento, diariamente, é a Pedra que ele vê e por ela é visto, como um lance duplicado de perspectivas.

Benjamim não despreza a hipótese de que a razão esteja com as pedras, e que o tempo real corra ao revés do que nós convenciamos a computar. 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 reminiscências talvez esteja um destino que, com jeito, poderemos arbitrar, contornar, recusar, ou desfrutar com intensidade dobrada. No momento Benjamim tem a clara noção de que seu futuro está amarrado (BUARQUE, 2010, p. 53).

A Pedra que enclausura Benjamim possui uma função metonímica no romance, por sua particularidade estática, mas também porque ela é detentora de um ponto de vista que na imaginação dele concebe a própria existência na ordem do *flashback* — um recurso narrativo, por sua vez, acionado no instante da morte do personagem. É como se na superfície da Pedra estivesse instalada a projeção da vida de Benjamim, não de forma organizada, e sim de modo a revelar a degeneração da consciência. Ele está morrendo, sabe disso, logo “o futuro está amarrado”. Benjamim não tem

<sup>49</sup> “(...) quando Castana Beatriz entrou pela primeira vez no apartamento, olhou a Pedra a poucos metros da janela e achou aquilo horroroso; disse que a sala era escura, abafada, úmida, disse que o quarto dele era bolorento, disse que não ficaria ali por nada neste mundo e, por falar essas coisas em tom esganiçado, ainda se irritou com a própria voz, que a Pedra reverberava (BUARQUE, 2010, p. 54).

saída, sua narrativa já prevê o inevitável. Defunto-autor, Brás Cubas também não possui mais futuro: não pretende escrever outro livro nem sequer deixará “qualquer legado de nossa miséria”, porque está morto. Ao contrário dos narradores Conselheiro Aires e Bentinho: na condição de vivos, ambos têm outros projetos de escrita para executarem depois que finalizarem os romances que escrevem.

A Pedra do Elefante, portanto, testemunha o resumo da rotina pouco ambiciosa do proprietário do apartamento, que se reveza em “casa-cinema-chopp<sup>50</sup>”, e a derrocada da estabilidade, quando ele rompe com esse tripé de ações para tentar impressionar Ariela. Além disso, segundo Delmaschio (2014), a relação do protagonista com a Pedra é “insuflada ou reiterada pela característica principal de sua antiga profissão: a busca da pose, que irá se fixar em imagem através da fotografia” (DELMASCHIO, 2014, p. 93).

Benjamim é um personagem desajustado às mudanças, travado no tempo e no espaço — porque formado na função de modelo fotográfico, o movimento que realiza é para ser congelado na imagem. E num contexto de maior valorização da propaganda televisiva, ele não consegue se mover despojadamente diante da câmera ou pela cidade, onde imagina ter uma filmadora em todo canto, até mesmo no ventilador. Isso não é natural para ele, está sempre deslocado, por isso cria estratégias para buscar uma adaptação às demandas contemporâneas, como o fez com a filmadora interna. São artifícios para se integrar, que se revelam insuficientes no novo momento, esse no qual, para sobreviver, é preciso ser ágil e deslizar pelos obstáculos. Por exemplo, o seu antigo diretor G. Gâmbolo oferece-lhe um papel numa campanha de cigarros. Mas Benjamim não sabe atuar diante das lentes, por mais que ensaie. Toda vez que precisa ser ator, falha em algum aspecto. O mesmo não se repete com Ariela, que é uma personagem fluida — a nêmesis de Benjamim e também de Jeovan, o namorado que é um ex-policial paralítico para quem ela relata as importunações sexuais sofridas no trabalho. A integração é uma característica tão marcante da personagem feminina que, quando Benjamim admite para ela detalhadamente a farsa elaborada por ele para impressioná-la, Ariela responde sempre: “não faz mal”. A reação pode soar irônica se retomada após o

---

<sup>50</sup> “Benjamim pensou no que fizera de bom em dois anos – cinema, chope, cinema, cama, chope, cinema, caldo de carne, cama – e falou ‘só?’” (BUARQUE, 2004, p. 101-102).

desfecho do livro, visto que Benjamim cai numa armadilha mortal, preparada por Jeovan para vingar as humilhações impingidas contra a namorada.

A respeito da relação dos personagens com a realidade, Delmaschio (2014) tece a seguinte leitura:

Caso se considere o seu passado de modelo fotográfico, talvez se pense que Benjamim devesse ter adotado não uma câmera filmadora, e sim uma máquina fotográfica, para cujo funcionamento e resultados estava então mais bem “adestrado”. A opção errônea realça ainda mais a defasagem entre o seu modo de representação estático e o mundo de filmagens que de repente é forçado a adentrar. Um Benjamim fantasmático, resto de imagens cristalizadas em fotos, representa um mundo já esvaziado, conservando ainda um estranhamento diante do que se vai configurando como o modo típico dessa nova realidade pela qual é tragado. Paradoxalmente, no entanto, será guiado por ela para o passado, e justo através da imagem de Ariela, representante bem integrada (ainda que sua integração signifique um esfacelamento identitário) desse novo universo que para ele apenas se descortina (DELMASCHIO, 2014, p. 97).

Como observado por Welter (2015), Ariela torna-se para Benjamim uma ideia fixa, porque o guia em direção a uma reconciliação com seu passado, espelhado na figura perdida de Castana Beatriz. Essa é uma busca por reconciliação que, segundo o próprio narrador, está com mais de vinte anos de atraso. Até ver Ariela no restaurante, Benjamim nada sente em relação à Castana Beatriz, sequer se lembra da ex-namorada. Ele se recordará dela apenas depois de encontrar fotos de Castana Beatriz no meio de milhares de “Benjamins”, isto é, nos arquivos de antigos trabalhos, datados dos anos 1960, onde há mais fotografias dele próprio do que de outras pessoas. O *delay* na ação do personagem é punido com a morte, porque, ao seguir Ariela, alimentado por sua ideia fixa, Benjamim, na verdade, está a caminho de uma arapuca fatal.

O ponto de vista da morte tanto em *Memórias póstumas* como em *Benjamim* costura memórias que partem do último momento da existência do personagem. No caso de *Benjamim*, a projeção das memórias aparenta a experiência de se ver um filme no modo *REW*, isto é, uma fita cassete rebobinando, com imagens de trás para frente<sup>51</sup>,

---

<sup>51</sup> O diretor David Lynch conseguiu um efeito assustador com esse recurso na série para TV considerada a mais influente dos anos 1990, *Twin Peaks*. A premissa é a seguinte: o investigador do FBI Dale Cooper vai a uma pequena cidade que leva o nome da série para investigar o brutal assassinato da estudante Laura Palmer. Ele utiliza de métodos pouco convencionais para interpretar as pistas do caso e um deles é considerar as visitas da vítima em seus sonhos, que se passam como uma fita rodada de trás para frente. O resultado para o espectador é de uma combinação sinistra de movimentos estranhos e sons incompreensíveis que reforçam a forma surreal da série.

como muito se fazia até os anos 1990 antes de se começar a ver definitivamente o conteúdo da filmagem. Essa aparente estrutura em *flashback*, no entanto, apesar de partir do instante final, não segue uma linha temporal ordenada, confundindo presente e passado. A ausência de linearidade dá conta de aspectos contraditórios da constituição do personagem e também do narrador nele duplicado, que se funde com a tecnologia do cinema. Semelhante a *Memórias póstumas*, o narrador deve morrer para que a narrativa possa nascer. Assim, o filme da vida e morte de Benjamim é feito de uma máquina obsoleta, pois seus *delays* e travamentos na organização das lembranças apontam para as questões não resolvidas do enredo de nossa história, desde *Memórias póstumas*.

De acordo com Welter (2015), *Benjamim* dialoga com o romance machadiano principalmente na sua perspectiva política, que Pasta Jr. identifica na estrutura do ponto de vista da morte em *Memórias póstumas*. É como se os problemas sociais identificados em Machado de Assis permanecessem num romance de Chico Buarque publicado aproximadamente cem anos depois. A pesquisadora leva em consideração que a abertura política, seguida pelo mandato de Collor, foi uma experiência de modernização fracassada, porque conservou as estruturas econômicas e sociais da ditadura, sem resolver nenhuma questão relacionada ao passado de truculência estatal.

Pela nossa leitura, assumindo que nossa modernização não se completou e que fomos mergulhados em um processo de desagregação, lidamos com a interrupção de um projeto de integração nacional pelo golpe de 1964 que não foi substituído na democracia e simultaneamente recalamos um passado de violência. O país do futuro não resolveu seu passado e vive em um presente de desigualdade e desagregação. Por outro lado, o regime militar é findado, vivemos pois em uma democracia liberal. Nesse cenário, o futuro se coloca como uma impossibilidade pela própria incompletude desses sistemas. Se o projeto de integração nacional foi barrado e soterrado pela modernização conservadora do regime militar que engendra outro projeto, esse regime já terminou. Contudo, mesmo tendo como sistema um regime democrático, as problemáticas do passado não foram resolvidas e sim conciliadas. Da mesma maneira, tendo como horizonte o final de século XX brasileiro, sem projeto e flutuando no mercado de consumo, não há perspectivas integradoras de futuro (WELTER, 2015, p. 213).

Benjamim poderia ser uma personagem machadiana, assim como, para Schwarz (1994)<sup>52</sup>, Fernando Collor de Mello poderia ter saído de *Memórias póstumas*. Ambos convenceram o público de algo que não eram, sustentando fachadas que depois desmoronaram. Collor venceu uma eleição apertada com o apoio de uma eficiente estratégia de *marketing* da emissora Globo, que, ao reproduzir um discurso em favor dos "descamisados", buscou mitigar a imagem de "candidato das elites". Ironicamente, Benjamim é confundido com um ator famoso, quando na verdade não participou de nenhum filme, sequer sabe atuar. Em determinada passagem, duas adolescentes o abordam e perguntam se é um artista. Ele não desfaz a confusão, pelo contrário, se envaidece, e é levado por elas a uma gincana para ser apresentado ao público como um grande ator de teatro. O fiscal da gincana, Zorza, questiona a credibilidade de Benjamim, no entanto é calado por uma das adolescentes:

Mas a garota é malcriada e diz que gente ignorante feito o Zorza fica vendo besteira na tevê e não se digna a pôr os pés num teatro. Diz que o famoso ator Benjamim Zambraia é protagonista de uma tragédia grega, há três anos em cartaz no Teatro Setentrional (BUARQUE, 2010, p. 42).

As lembranças de Benjamim, portanto, são recheadas de passagens com enganos e enganações, fatos e informações forjadas que desvelam os vícios da área de trabalho do personagem, o **marketing**. Inclusive, ironicamente, ele é escalado para representar um cientista social em vídeo para a campanha eleitoral de Alyandro Sgaratti. Na gravação, uma fala que Benjamim não consegue enunciar com a naturalidade requerida de um ator faz parte da construção da fraude: "Meu nome é Diógenes Halofante, sou professor e cientista social. Conheço Alyandro Sgaratti e posso afiançar: ele é o companheiro xifópago do cidadão" (BUARQUE, 2010, p. 73).

A intertextualidade com a obra machadiana não estaciona em *Memórias póstumas*, mas se estende a *Dom Casmurro*, que também é um livro de memórias de um personagem-narrador masculino, Bentinho, com um ponto de vista suspeito sobre

---

<sup>52</sup> Em entrevista a Fernando Haddad e Maria Rita Kehl, publicada no site *Teoria e Debate* em 1994, Roberto Schwarz afirma: "O tema geral das "idéias fora do lugar", isto é, a combinação amalucada de normas prestigiosas da modernidade com relações sociais de base que discrepam muito delas, continua existindo no Brasil (e em outras partes). Como se sabe, os nossos modernizantes nem sempre têm o necessário desconfiômetro, e podem ficar um pouco ridículos, quando se olha o fundamento social em que eles realmente se apóiam. **Um caso extremo foi o Collor, que era uma personagem de Machado de Assis, pela desfaçatez incrível da fachada**". Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1994/12/01/do-lado-da-viravolta/>.

uma mulher com quem ele se relaciona e de quem depois se separa, Capitu. Castana e Ariela são a Capitu de Benjamim. As coincidências entre a personagem de Machado e Ariela estão em toda parte. A personagem do romance contemporâneo, semelhante àquela, é uma jovem oriunda de uma família pobre e mora numa região com o nome de Matacavalos, que na ficção machadiana é o nome de uma rua: “Ariela, que já contorcia a pasta entre os joelhos, ainda tem de confessar que mora no subúrbio de Matacavalos” (BUARQUE, 2010, p. 143). A descrição lança uma referência direta às memórias da infância de Bentinho, que busca metonimicamente na sua narrativa reproduzir no Engenho Novo a casa onde foi criado na rua de Matacavalos. Lá, quando adolescente, ele era vizinho de Capitu.

A intenção de Bentinho no projeto de criação de suas memórias é “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2006, p. 810), em evidente exercício de resolução das questões do passado, que, entretanto, ele mesmo sabe não ser viável. *Benjamim* é uma narrativa circular, visto que começa com a morte e termina na morte. Seu narrador-personagem também busca atar as duas pontas da vida, vendo em Ariela a solda que uniria uma ponta e outra, mas a alienação que o caracteriza impede que os conflitos sejam resolvidos e o presente restaure o passado, porque “há sentimentos que não podem chegar atrasados” (BUARQUE, 2010, p. 135). A armadilha em que Benjamim cai é resultado da tentativa tardia de conciliar o inconciliável. Ele deseja uma conciliação sem nenhum enfrentamento, sem interpretar racionalmente o que viveu e testemunhou.

O comportamento alienado de Benjamim em relação às próprias memórias é consequência de um processo de despolitização comandado por um estado totalitário, que, de acordo com Paul Ricoeur (2006), é caracterizado sobretudo pela “unidade de vidas e de histórias”, aniquilando a pluralidade em nome de uma verdade. Para o filósofo, um dos resultados desse processo manifesta-se na adesão à indiferença, porque a manipulação da memória como meio quebra a capacidade do homem de agir com autonomia (RICOEUR, 2007, p. 155).

O retrospecto da vida de Benjamim passa-se como uma memória individual aglutinada a uma memória coletiva problemática: aquela que sofre de amnésia social. No Brasil, a amnésia é um projeto político executado com muita eficiência

pelas instituições: desde a presidência da república<sup>53</sup> até a educação escolar, o debate sobre o lastro histórico da violência que nos assola foi repetidamente vetado. Por outro lado, a violência urbana é um tema frequente em diversos espaços da sociedade brasileira, seja numa reunião de condomínio<sup>54</sup>, numa sessão do Supremo Tribunal Federal ou num filme. O que faz esta pauta se repetir sem avançar, circulando incansavelmente, é a forma como ela aparece nos debates: quase sempre tratada abstratamente, um sintoma sem vetores. Se as suas causas histórico-culturais poucas vezes são tocadas, a questão da segurança não passa de uma conversa superficial ou mesmo preconceituosa. Eurídice Figueiredo (2017), observando como esse tema desponta abundantemente na literatura produzida no Brasil, relaciona-o com a amnésia:

A literatura da violência urbana seria, assim, a expressão de uma sociedade que não passou seu passado a limpo. Talvez eu pudesse dizer que essa elaboração vicária da violência urbana constitui uma faceta do processo de denegação de nosso passado ditatorial, em suma, de nossa amnésia (FIGUEIREDO, 2017, p. 42).

Apesar de vigorar nos espaços midiáticos e institucionais a superficialidade quando se trata de debater a violência urbana, há importantes estudos sobre esse assunto. O livro *Os porões da contravenção: Jogo do bicho e Ditadura Militar: a história da*

---

<sup>53</sup> Devido ao forte lobby do exército brasileiro, desde a redemocratização, o assunto da violência dos aparelhos estatais durante a ditadura militar foi pouco tratado e, na maioria das vezes em que foi abordado institucionalmente, transformou-se numa questão restrita às famílias das vítimas, sem evoluir consideravelmente para uma política de memória social. No entanto, é importante enfatizar alguns esforços de ampliação desse debate, como o trabalho desenvolvido pela Comissão Nacional da Verdade.

<sup>54</sup> No conto "O condomínio", Luis Fernando Veríssimo aborda o tema da violência urbana associando-o, numa linguagem muito irônica, à violência praticada por policiais durante o regime militar. O personagem principal é João, um ex-presos político que acabou de se mudar com a família para um prédio novo. No elevador, casualmente, ele revê um de seus torturadores da época da ditadura, que agora é um vizinho e dono de uma empresa de segurança privada. Esse reencontro causa um grande abalo no personagem, que o relata à esposa, mas essa, apesar de também ter sido vítima, não compartilha de seu horror e manifesta outras preocupações, como a limpeza do carpete e o medo de assalto. O torturado e o torturador, porém, voltam a se reencontrar numa situação banal, a reunião de condomínio, onde deverão tomar decisões conjuntamente a respeito da segurança do local. Não bastasse a trivialidade dos reencontros causar um enorme transtorno mental em João, ele ainda vê seu filho, que nada sabe sobre a violência sofrida pelo pai, brincar animadamente com o filho do torturador. Neste conto, o apagamento do passado tem implicações complexas no presente. Jaime Ginzburg, numa sensível análise desse texto, chama atenção para o papel social da literatura: "O apagamento da memória coletiva das referências à tortura, bem como sua banalização, potencialmente reforçam as chances de naturalizá-la e ignorar a intensidade de seu impacto. O esquecimento é, nesse sentido, em si, uma catástrofe coletiva. A leitura de textos literários voltados para o tema pode contribuir para evitar a banalização. Evitar que os filhos de João e Sérgio continuem brincando juntos, sem perceber o que houve com seus pais, como alerta o final do texto de Luis Fernando Veríssimo, e cresçam sem saber e sem ter como saber. (GINZBURG, 2010, p. 149)



*aliança que profissionalizou o crime organizado* (2015), de Aloy Jupiara e Chico Otavio, traz uma minuciosa pesquisa sobre como policiais militares da ditadura tornaram-se chefes e peões do crime organizado após a abertura política. Em *Benjamim*, há um espelhamento entre polícia e milícia que ficcionaliza essa herança da ditadura. No passado, Castana é fuzilada por policiais que representam o Estado; depois, Benjamim é executado por policiais que representam o poder paralelo, coordenado por Jeovan. O mecanismo tirano por trás dessas mortes não é passado a limpo pelo narrador, como se os executores fossem monstros que a vítima teme encarar.

### 3.2 MEMÓRIA MANIPULADA, MEMÓRIA IMPEDIDA E ESQUECIMENTO EM *BENJAMIM*

Benjamim não reflete sobre o que levou ao apagamento de Castana Beatriz e vive como se nenhuma motivação política tivesse ocorrido, nenhuma ditadura, nenhuma cumplicidade com o horror teria atravessado seu percurso. Não há em sua narração, no seu ponto de vista, nenhuma tentativa de transformar a experiência de testemunho da execução brutal de Castana Beatriz numa racionalização: quem a matou? Por quê? Como isso aconteceu? Pelo contrário, Benjamim passou vinte anos praticando o **esquecimento**.

Voltaria com frequência àquela praça na esperança de revê-la, o que de fato acabou por acontecer, embora fosse melhor não ter acontecido: se se esfalfara três anos ansiando por Castana Beatriz, haveria de purgar pelo menos outros dez no afã de esquecê-la. Esqueceu-a enfim, de modo cabal, e só foi resgatá-la por culpa da filha, que agora acha prudente tratar de esquecer também (BUARQUE, 2010, p. 80).

O esquecimento em que Benjamim se exila não lhe traz conforto de fato. É o oposto disso, revela-se como um ato gerador de compulsões. Isso ficcionaliza um apagamento da memória muito comum entre a maioria dos brasileiros que, não tendo acesso à história sensível das vítimas de violações desde a escravidão, não tem como avançar a um nível mais profundo da compreensão das raízes da violência urbana. Como herança da ditadura na democracia, a elaboração do

traumático tem sido interdita a partir do que Paul Ricoeur denomina “esquecimento comandado de modo abusivo”.

Para o filósofo [Paul Ricoeur], o obscurecimento da violência fundadora do espaço público faz com que os sujeitos sociais não se reconheçam nas marcas do vivido, permanecendo paralisados nos efeitos perversos do trauma. Temos então a apatia frente à violência do presente, que não se vê como choque ou distorção. A violência torna-se banalizada, tida como natural e necessária à ordem social. E a violência vivida como não distorção, “erro ou perplexidade, mas como coisa corriqueira”, reproduz pedagogicamente a indiferença (QUEIROZ, 2020, p. 303)

Benjamim encarna tanto o esquecimento individual quanto o coletivo. O filme de sua vida é, portanto, um **duplo negativo**. Ele não assume a direção da própria narrativa e finge que é narrado; por conseguinte, “lava as mãos” para qualquer sinal de responsabilização. Desta forma, ao não se fazer perguntas, não buscar a justiça, ele alimenta uma espécie de negacionismo que o mantém vivo, mas preso à engrenagem da **memória ferida**.

A denegação como sintoma da vivência com o autoritarismo é um traço comumente encontrado em narrativas que intencionam em algum nível estabelecer um relato testemunhal ou que compõe o rol das literaturas de testemunho. Eurídice Figueiredo identificou um grupo mais numeroso de romances com esse teor no Brasil entre os que foram publicados logo após a implementação da Lei da Anistia (FIGUEIREDO, 2017, p. 87). As narrativas de Bernardo Kucinski, lançadas pelo menos 30 anos após a promulgação dessa lei e agregadas como literatura de memória da ditadura, também são estudadas pelo viés da sintomatologia do autoritarismo, como se pode depurar do livro *Formas de esquecer* (2022), de Nelson Martinelli Filho.

Os contos de *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), de Bernardo Kucinski, apresentam personagens que, “como tantos outros sobreviventes da violência e da brutalidade do autoritarismo, não alcançaram condições de testemunhar seu sofrimento no plano da história oficial” (MARTINELLI FILHO, 2022, p. 74) e, segundo o narrador do conto “Joana”, acabaram taxados de “loucos” pelos sujeitos que desconheciam suas trajetórias.

A construção não-linear do romance *Benjamim*, atrelada ao ponto de vista da morte, é resultado de uma narrativa memorialística. As lembranças, como já destacado, não

surgem seguindo a sequência de início, meio e fim, mas trocam a todo instante de ordem — com ressignificações do passado a partir de conexões com o presente. A cronologia, portanto, é reordenada com frequência, como se o passado formasse novos liames com o presente e também com o futuro. Esse processo encontra semelhanças com a teoria da memória pensada por Sigmund Freud no início de suas pesquisas sobre o funcionamento da mente humana. Em “Extratos dos documentos dirigidos a Fliess” (1996), Freud constata:

estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha se formado por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias – a uma retranscrição. Assim, o que há de essencialmente novo a respeito da minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações (FREUD, 1996, p. 281).

Freud, portanto, identifica a existência de outro tempo, o da retranscrição, que ainda poderia ser denominado de “tempo da ressignificação”, onde o passado é criado e recriado, sem necessariamente coincidir com a realidade material (ALONSO, 2013). Muitas das conclusões de Freud acerca da memória, no início de suas pesquisas, vieram de estudos com pacientes considerados histéricos. Um dos primeiros conceitos de trauma psíquico, inclusive, foi concebido a partir da noção da lembrança que vem de um ataque histérico, que não é uma lembrança corriqueira e sim a “impressão que o sistema nervoso tem dificuldade em abolir por meio do pensamento associativo ou da reação motora” (FREUD, 2006, p 196). Essa formulação, que estava atrelada às pesquisas de Freud sobre sexualidade publicadas entre em 1885 e 1897, passará por diversas mudanças, principalmente após os estudos que envolvem a primazia da violência na civilização, realizados a partir de 1915, com o início da Primeira Guerra Mundial.

A própria ideia de memória ferida proposta por Ricoeur leva em conta as reformulações da noção de trauma pelo viés psicanalítico. Depois de observar os soldados que combateram na Guerra, Freud entende o trauma enquanto “uma vivência que, em curto espaço de tempo, traz para a vida psíquica um tal incremento de estímulos que sua resolução ou elaboração não é possível da forma costumeira, disso resultando inevitavelmente perturbações duradouras no funcionamento da energia” (FREUD, 2014a, p. 366).

Em *Benjamim*, é possível observar um movimento não-linear da memória ferida a partir de constantes reprises de eventos violentos testemunhados e protagonizados pelo personagem, desde a infância. Um desses eventos que sempre retorna é a sensação de ser perseguido pelo irmão mais velho, de quem ele tinha um medo catatônico quando era criança.

Caminha por uma rua perpendicular à praia e já na primeira quadra começa a suar nas mãos, com a sensação de estar sendo seguido. Imagina o táxi preto na sua cola, o que deve ser tolice, mas recusa-se a virar o pescoço. É sensação idêntica à que lhe passava o irmão maior, que todo dia o acoitava aos gritos: “Vou te pegar, vou te pegar”. Pegaria quando quisesse, era forte, era um galalau, por isso Benjamim corria sem ânimo, e diminuía o passo, e parava e encolhia-se todo, e queria acabar com aquilo e pensava “me pega logo”. Mas o irmão não o pegava; contava “um... dois... dois... dois e meio...” e sustinha-se de braços abertos por trás dele, esperando que ele se virasse. Benjamim não se virava porque sabia que iria dar com uma cara pavorosa, e só serenava ao ouvir o irmão bem distante, soltando pipa ou afogando gatos no tanque (BUARQUE, 2010, p. 107).

O signo do irmão mais velho enquanto representante de uma máquina supervigilante e punitiva fez parte da literatura distópica que problematizou governos totalitários no século XX. O nome *Big Brother* (Grande irmão), oriundo do romance *1984*, de George Orwell, é a principal referência dessa figurativização. Na via da psicanálise, a vigilância é comumente associada ao Supereu, que, compondo o aparelho psíquico, tem um papel tirânico e consolida os sentimentos de culpa. De acordo com Jacques Lacan:

O supereu é, a um só tempo, a lei e a sua destruição. Nisso ele é a palavra mesma, o comando da lei, na medida em que dela não resta mais do que a raiz. A lei se reduz inteiramente a alguma coisa que não se pode nem mesmo exprimir, como o *Tu deves*, que é uma palavra privada de todos os seus sentidos. É nesse sentido que o supereu acaba por se identificar àquilo que há somente de mais devastador, de mais fascinante, nas experiências primitivas do sujeito. Acaba por se identificar ao que chamo figura feroz, às figuras que podemos ligar aos traumatismos primitivos, sejam eles quais forem, que a criança sofreu (LACAN, 2009, p. 140).

Em *Benjamim*, a sensação de ter um sujeito mais forte, provavelmente armado, em seu encalço, na rua, repete-se frequentemente com o personagem, como se o alertasse de sua morte próxima ou de suas recordações. Quando suspeita dessa presença ameaçadora atrás de si, Benjamim paralisa.

Pois agora, como se ainda tivesse atrás de si um irmão maior, Benjamim diminui o passo e por pouco não empaca numa esquina. Certa vez empacou durante vinte e quatro horas no portão de casa, embora soubesse que o irmão estava ausente. Achatou o nariz contra o muro e ignorou os chamados da empregada para o almoço e o jantar (BUARQUE, 2010, p.108).

A sensação de ser vigiado parte de um ato verdadeiro, o irmão mais velho, que sempre retorna como um fantasma, fora do controle de Benjamim. Apesar disso, o que está atrás dele ora pode ser apenas paranoia, ora é um camburão, ora um conjunto de milicianos, ora ladrões. A questão é que Benjamim nunca olha para trás, pois, enquanto reminiscência da infância, teme o que verá, esperando “uma cara pavorosa”.

Como visto, todo ser humano possui certa propensão a esquivar-se do sofrimento e por essa razão pode-se dizer que todos possuem uma grande tendência ao esquecimento, uma vez que o esquecimento tem por fim defender-se de lembranças que quando rememoradas podem trazer um novo desprazer. Ou seja, esse desprazer atual do momento em que o evento ocorre perturba o pensamento a ponto de impedir o processo da tradução desse material na consciência (QUINTELLA; CARVALHO, 2014, p. 69).

Na circunstância da execução de Castana Beatriz, Benjamim está sendo vigiado e tem consciência de que pode guiar a polícia até o esconderijo da ex-namorada. No entanto, ele está obcecado pela ideia de reencontrá-la e reatar o relacionamento, por isso não abandona seu objetivo. Ou a interpretação mais provável é a de que ele não podia desistir de segui-la porque era motivado pelo desejo inconsciente de que ela morresse, já que, ao rejeitá-lo, Castana melindrou a frágil vaidade do homem modelo fotográfico. O pai de Castana, mais velho e enfermo, tenta impedir a ação perigosa do ex-genro, por quem nunca chegou a nutrir alguma afeição. Coube a uma freira que cuida do doutor Campoceste fazer a mediação dessa intervenção.

[o] doutor Campoceste quisera suplicar a Benjamim que se abstinhasse de procurar Castana Beatriz. Benjamim ia negar que estivesse procurando Castana Beatriz, quando a mão do velho pressionou seus ossos a ponto de estalá-los. Segundo a madre, o doutor Campoceste sabia de fonte sigilosa que os passos de Benjamim eram vigiados; as autoridades apostavam que ele, inadvertidamente, terminaria por levá-las a Castana Beatriz e seu concubino. Embora atordoado, Benjamim viu-se numa obrigação cristã de tranquilizar o doutor Campoceste (BUARQUE, 2010, p. 133).

Os agentes da ditadura caminham nas sombras e Benjamim receia ser confrontado por eles, visto que podem exercer o papel de irmão maior capaz das piores monstruosidades. O temor que lhe foi inculcado na infância é cíclico e se manifesta

enquanto repetição da experiência de pavor, não importa em que tempo: seja jovem, seja com cabelos brancos. Por causa disso, as ações de Benjamim são encobertas por uma incompreensão momentânea e suas percepções estão travadas por um devaneio causado por um evento infeliz de infância.

Olha-se um gato preto que atravessa a rua disparado, e julga-se tê-lo visto anos atrás, um pouco mais magro, ainda mais preto e mais veloz, safando-se das rodas de um carro. Aquele seria na verdade um tio deste gato, e lembraria um gato anterior, que lembraria um outro, e assim vai, até um ancestral dos gatos da nossa memória, e o primeiro gato de que Benjamim tem recordação, o irmão maior afogou num tanque. Ele recorda-se bem de como não compreendeu seu gato, no momento em que o viu todo eriçado no fundo da água. Outros episódios turvos de sua vida também só foi compreender mais tarde, como se, a exemplo do corpo do gato, precisassem de um tempo para subir à tona. E hoje, ao percorrer uma rua já percorrida no passado, Benjamim Zambraia tem do passado uma impressão tão nítida, que a atual paisagem mais lhe parece uma reminiscência (BUARQUE, 2010, p. 134).

O temor à violência direciona os atos de Benjamim, que são em sua maioria involuntários e condicionados pela sua memória ferida. Neste aspecto, o ponto de vista da morte que estrutura esse romance parte de uma reconstituição memorialística impedida — aquela proveniente das experiências traumáticas. A maneira inerte como Benjamim lida com a perseguição do irmão mais velho se reproduz enquanto sintoma diante de outras formas de autoritarismo dirigidas contra ele na vida adulta, reverberando um ciclo infinito de reminiscências.

Perante esse pavor que o acompanha desde a infância, Benjamim acaba sendo um colaborador do regime, delatando os perseguidos sempre que interrogado pelos agentes. Isso ocorre tanto quando ele dedura a identidade do professor Douglas Ribajó<sup>55</sup>, namorado de Castana, como também quando não desiste de encontrar a ex-namorada.

---

<sup>55</sup> “No meio do trânsito, como amiúde no melhor de um filme ou devaneio, ele é arrastado pela recordação da manhã em que acordou com um estranho dentro do quarto. Era um brutamontes de colete, e trazia na mão um objeto reluzente que Benjamim custou a definir como um porta-retratos. O estranho apontou para a foto tamanho passaporte, torta e diminuta naquela moldura, de um sujeito com o rosto esburacado. Batucou no vidro do porta-retratos e perguntou “conhece?”. Benjamim conhecia de vista o amante de Castana Beatriz e sabia que, se mentisse, poderia tomar pancadas na cabeça até cair em contradição. Correndo o risco de passar por um cúmplice, falou “é o Professor Douglas Saavedra Ribajó” (BUARQUE, 2010, p. 78).

Após ser avisado pelo doutor Campoceste sobre a vigilância da polícia, Benjamim tem o impulso de se esconder, mas um mês depois já volta a procurar por Castana, como se não fosse capaz de reagir conscientemente diante das ameaças.

Um camburão estava parado diante do seu edifício, no dia em que Benjamim voltou da casa do doutor Campoceste. Quando se descobriu encurralado no trânsito, com a multidão de curiosos enchendo o largo do Elefante, Benjamim cogitou em largar o táxi e refugiar-se entre as palmeiras. Mas não tardou a divisar na portaria oito guardas armados, arrastando um casal de vizinhos seus com cara de estudantes, e Benjamim ainda tem presente o tamanho do conforto que então sentiu. Depois que a polícia se foi, experimentou um sentimento de indignação, mas há sentimentos que não podem chegar atrasados. Só tornou a sair de seu apartamento um mês mais tarde, para ir dia ou outro ao cinema, de táxi (BUARQUE, 2010, p. 135).

O fato curioso que salta aos olhos neste trecho está na indiferença de Benjamim em relação às outras vítimas. A falta de empatia é constituinte de seu comportamento alienado, que não lhe é inerente, mas sintomático, dada a perda de autonomia engendrada pelo esquecimento comandado de modo abusivo, e isso resultou na morte de Castana Beatriz. Isto é: Benjamim não é o agente principal da violência e sim sofre uma coerção advinda de um estado opressor — o espelho do irmão maior —, mas a própria apatia leva ao atraso dos sentimentos de indignação, que, não podendo chegar atrasados, acabam acumulando sensações de culpa. Essas, por outro lado, Benjamim tenta esconder a qualquer custo, mas resvalam na narração em forma de confissão involuntária: “Eu matei a tua mãe”.

O trabalho de rememoração, como explicado por Freud, pode cumprir o importante papel de romper com as repetições, mas é preciso coragem para se mover até a lembrança e simbolizá-la. No trecho abaixo, Benjamim demonstra ter ciência desse horizonte difícil de alcançar, para o qual até poderia avançar, mas não arrisca. Esse passado fica intocado e, portanto, sem ressignificação.

Molha as canelas e procura avistar as ilhas negras, invisíveis no quadro-negro de oceano e céu fundidos. Mas quem já fixou a vista ou a memória na escuridão absoluta sabe que, pouco a pouco, sempre se revelam aqui e ali contornos de um negror ainda mais profundo. E se não tivesse as pernas bambas e o peito arfante, Benjamim se arriscaria a nadar até as ilhas que ele não sabe ao certo se enxerga ou recorda (BUARQUE, 2010, p. 91).

Este trecho traduz na imagem da fronteira imperceptível do céu e do mar a dificuldade de se distinguir o imaginado e o lembrado. Mas também remete ao

processo de apagamento a que a morte de Benjamim o sujeita, lembrando que a qualquer momento o negror profundo cobrirá toda a sua vista. Enquanto essa escuridão não o engole, existem as ilhas invisíveis que são transmitidas em suas pálpebras e se confundem com a imaginação — as lembranças.

Se tomado dentro de um quadro coletivo, podemos entender o delírio de Benjamim enquanto componente do que Maria Rita Kehl chama de sintoma social. Como nenhuma política de memória a longo prazo foi promovida após um histórico de execuções, desaparecimentos e torturas sob a batuta dos militares, Benjamim, para se proteger, acaba reproduzindo o simulacro de um recalque coletivo.

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras (KEHL, 2010, p. 125).

A noção de sintoma social pressupõe a ideia de uma patologia que não é restrita ao indivíduo, e, sim, uma doença manifestada coletivamente. Nesse sentido, caberia novamente um questionamento acerca da validade da transferência de abordagens clínicas para o campo social, mas o próprio Freud discutiu o desenvolvimento do aparelho psíquico dentro das relações sociais, o que nos autoriza a pensar no que podem significar certas repetições, se não dariam sinal de um simulacro de recalque coletivo.

Em *Conferências introdutórias à psicanálise*, Freud define que o sintoma psíquico é produzido após um conflito no aparelho psíquico (FREUD, 2014 p. 476), assim, “estabelecendo uma via para a satisfação da libido reprimida (ainda que decorra em desprazer), também podemos observar manifestações sintomáticas na sociedade que se derivam de órgãos e/ou instrumentos repressores (MARTINELLI FILHO, 2022, p. 41). Tais órgãos são ativos no estabelecimento de narrativas oficiais, encobrendo aquelas que poderiam colocar em xeque a legitimidade do poder exercido. Como consequência da repressão operada sobre o coletivo, o sintoma social “dá notícias daquilo que não pode ser sabido pelos cidadãos que compõem



uma comunidade para que se favoreça a permanência de recalques e repetições” (MARTINELLI FILHO, 2022, p. 42).

As questões não elaboradas de seu passado fazem com que Benjamim reviva as experiências traumáticas em forma de repetições sinistras. Seguir Ariela é parte desse retorno que se transforma em obsessão e o leva à morte.

O momento da morte de Benjamim, quando é retomado na última página, constitui o instante da reviravolta da narrativa, mesmo sendo um movimento previsto. Previsto porque o personagem vê o filme da sua vida em *flashback*, portanto, ele sabe de que forma irá morrer. A narrativa precipita esse acontecimento com vários sinais, como se Benjamim repetisse sempre a mesma experiência de ser perseguido e capturado: uma câmera flagra-o no restaurante, um camburão está estacionado em frente ao seu prédio, pessoas em situação de rua o assaltam etc. A câmera vigilante tem o mesmo efeito ameaçador do irmão maior atrás de Benjamim, porque o foco da lente perseguindo os personagens **revela-se** como a vigilância de atiradores. Haja vista o movimento circular da narração, essa virada está no início e no final. Sendo assim, quando o leitor é levado a pensar no narrador “desconhecido” com uma câmera na mão é, contudo, surpreendido ao visualizar o protagonista diante da metáfora subvertida: o que era para ser uma câmera é uma pistola apontada para os olhos, que não hesita em disparar contra o “peito”, o “pescoço” e a “cara”.

Nelson Martinelli Filho, na tese *O autor contemporâneo e a máquina produtora de mitos* (2016), interpreta esse duplo sentido do disparo de câmera/arma em *Benjamim* como **morte instantânea**, uma vez que seu resultado é uma fotografia, onde o sujeito capturado terá outra versão de si mesmo congelada no tempo, na condição de espectro-fotograma. Não à toa, Benjamim armazena em casa centenas de fotografias, como um cemitério de imagens. Elas estão dentro de caixas, que, como lápides, são distinguidas por etiquetas com datas.

Sob certo ponto de vista, o *flash-arquivo* de Benjamim também é sua microversão da morte. Depois de capturado, Benjamim Zambraia torna-se um espectro, e *aquele* Benjamim Zambraia, como espectro-fotograma, não mais se recupera/ressuscita. Em termos amplos, é uma *morte instantânea* (MARTINELLI FILHO, 2016, p. 126).

Tais movimentos da estrutura formal do romance são detonados pela fabricação da memória diante da iminência da morte. Nesse momento, que deve ser sem retorno, Benjamim apresenta através de uma voz em terceira pessoa uma **memória manipulada** — uma narrativa pretensamente destituída de culpa, que apaga os rastros da origem da violência. Conforme já discutimos, Benjamim não forja individualmente o arquivo de lembranças, esse, na verdade, foi produzido socialmente, com a negação coletiva da história dos vencidos, que, no romance de Chico Buarque, está manifestada na morte e apagamento de Castana Beatriz, uma militante de esquerda.

Se há uma câmera-fuzil que persegue Benjamim e cumpre um papel de contar a história, ela figurativiza seu Supereu, que, compondo um aparelho psíquico em deterioração, contribui para um ponto de vista sinistro, substancialmente opressor. Novamente, tendo em consideração a associação entre a máquina filmadora e o Supereu, isso reforça o argumento de que a terceira pessoa do discurso é um mecanismo de defesa do narrador, que, em autonegação, impõe uma lente como intermediária pretensamente neutra da história.

Benjamim não é um narrador observador tradicional, mas leva adiante uma **tradição de encobrimento**, que pode ser interpretada na ordem do recalque. O termo tradição de encobrimento tem um potencial teórico polissêmico, uma vez que alcança muitas correntes de pensamento, sobretudo na área da psicanálise e da história. Neste texto, pela via de Paul Ricoeur, é uma referência à ação ideológica de instrumentalização da memória, que busca ocultar qualquer indício da existência dos oprimidos, criando, por exemplo, datas comemorativas com a intenção de encobrir fatos violentos. No caso brasileiro, os militares cumpriram esse papel ao exterminar a oposição e dificultar investigações, para depois criar um clima de normalidade com eventos celebrativos, feito o “aniversário da revolução”. No entanto, como, ao longo de nossa análise, destacamos algumas aproximações de *Benjamim* com certa linha de leitura da obra machadiana (Schwarz via Pasta Jr.), vale também fazer alusão a ela através dessa escolha de expressão, uma vez que, articulando literatura e história, abalou a confiabilidade irrestrita no discurso dos narradores machadianos, que foram considerados representantes da classe dominante no século XIX. Portanto, é importante destacar que ao (re)ver o filme da vida de Benjamim, é

possível que um espectador se constranja com os momentos em que ele tenta “editar” as percepções sobre a morte de Castana Beatriz. E esquecê-la é uma dessas formas de edição.

## 4 LEITE DERRAMADO

*Leite Derramado*, publicado em 2009, teve seu teor social imediatamente identificado pela recepção crítica. Reinaldo Moraes, na resenha "*Leite Derramado*, memórias quase póstumas de Chico Buarque" (2009), filiou o romance à linha de sociólogos como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e, também, à do crítico literário Roberto Schwarz. O título do texto de Moraes ainda condensa outra observação prontamente sinalizada por diversos leitores especializados: o diálogo entre esse romance de Chico Buarque e as obras de Machado de Assis. O próprio Schwarz (2009), que resenhou o livro para o jornal *Folha de São Paulo*, deu o alerta: "Os amigos de Machado de Assis notarão o paralelo com *Dom Casmurro*".

A aproximação entre os dois autores é uma leitura inevitável, pois tanto *Memórias póstumas* quanto *Leite Derramado* (2009) apresentam um narrador em primeira pessoa que, morto ou em vias de morrer, recorda passagens da vida. Nesse movimento retrospectivo, o personagem do romance contemporâneo revisita a história do Brasil pelo ponto de vista de uma elite antiga, da qual ele descende — como um Brás Cubas. Observando atentamente a trajetória individual do narrador, o leitor pode assimilar que ele se casa com uma jovem de uma classe social mais baixa, como Capitu, que agora se chama Matilde. Com ela, o personagem gera uma filha, que não chega a conviver com a mãe, já que esta, após constantes ataques de ciúmes do marido, desaparece. Como evidência de um discurso pouco confiável<sup>56</sup>, o narrador dá explicações desencontradas à sua herdeira sobre a ausência da esposa — ora diz que a mãe da criança faleceu no parto, ora conta que morrera num acidente, ora que a mulher enlouquecera e abandonara a família, ora afirma que morrera de uma doença infecciosa. Para piorar, não há nenhum registro, uma foto ou documento, da esposa para apresentar à filha: é como se Matilde nunca tivesse existido. Assim, repetindo o pai, Maria Eulália também reinventa discursivamente a

---

<sup>56</sup> Ao analisar *Benjamim*, fizemos menção a uma tradição crítica dos romances de Machado de Assis que questiona a confiabilidade em Bentinho e defende a inocência de Capitu diante da acusação de adultério. É a linha de Helen Caldwell, Roberto Schwarz, Silviano Santiago e John Gledson. Para esses críticos, *Dom Casmurro* é um livro "escrito contra o seu pseudo-autor" (SCHWARZ, 2000), Bento Santiago, um advogado disfarçado de romancista (CALDWELL, 2008). Quanto a *Leite Derramado*, a intertextualidade com a obra machadiana foi logo observada pela recepção crítica, e, assim, o que se convencionou chamar de narrador não confiável em *Dom Casmurro* também foi detectado no romance de Chico Buarque (CALQUI, 2021, p. 33).

morte da mãe de acordo com a ocasião. Ora a acusa de ter sido uma suicida, ora que era esquizofrênica, ora que tinha a “doença de Lázaro” (hanseníase), de forma que a identidade e a memória materna estão inelutavelmente ligadas a uma dessas narrativas.

E inclusive eu acho muito macabro, dizia ela, morar na casa onde mamãe morreu. Para mim era sempre um choque ouvi-la falar assim, embora eu mesmo tenha inventado que sua mãe morrera em nosso leito ao lhe dar a vida. Pareceu-me a princípio uma boa história, capaz de incutir brios na filha, ao mesmo tempo que proporcionava à mãe uma saída triunfal. Cedo ou tarde eu teria de desenganá-la, mas fui protelando o assunto, e Maria Eulália não só cresceu aferrada à minha mentira caridosa, como a aprimorava por sua conta. (BUARQUE, 2009, p. 115)

Fato é que nenhuma informação acerca de Matilde é precisa e pode prevalecer a dúvida, como em *Dom Casmurro*. Mas o narrador não é exatamente um clone de Bento Santiago e/ou de Brás Cubas, como veremos. Embora algumas questões sociais tenham se mantido desde o século 19 e estejam coladas ao discurso elitista de quem fala no romance, esta é definitivamente uma obra contemporânea — mantendo presente aqui o conceito de Agamben<sup>57</sup>.

*Leite derramado* é um romance de ficcionalização do discurso memorialístico com potencial de ser lido como ficção histórica, se considerarmos uma definição um pouco elástica desse gênero (WEINHARDT, 2012, p. 247)<sup>58</sup>. Weinhardt, no artigo “A memória ficcionalizada em *Heranças* e *Leite Derramado*: rastros, apagamentos e negociações” (2012), analisa o “trânsito entre memória e historicidade” presente nos romances de Silviano Santiago e Chico Buarque (WEINHARDT, 2012, p. 250). Nesse estudo, a especialista em ficção histórica revisita *A memória, a história e o*

<sup>57</sup> No ensaio “O que é contemporâneo?” (2009), Giorgio Agamben dialoga com o texto “Considerações Intempestivas” de Nietzsche para definir o conceito de contemporâneo. Para o filósofo italiano, este seria aquele que está contra o seu tempo, porque é capaz de ver para além das luzes, captando também a escuridão do agora e, por isso, capaz de responder-lhe. “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

<sup>58</sup> De acordo com Weinhardt (2012), tal possibilidade de leitura é sustentada por dois argumentos: 1) pela capacidade que o romance tem de criar uma realidade, sem a obrigação de refleti-la. Assim, é perceptível a construção de “relatos de memória capazes de criar indivíduos e universos que se sustentam nos limites da ficção” (WEINHARDT, 2012, p. 247); 2) Pelo fato de que a trama “decorre da inscrição dos indivíduos na instância histórica” (WEINHARDT, 2012, p. 247), de maneira que se trata “de apreender como se dá o cruzamento do tempo individual com o tempo transindividual” (WEINHARDT, 2012, p. 248). Os personagens são dotados de “idiossincrasias, mas é da conjugação destas com o momento histórico que resulta seu percurso” (WEINHARDT, 2012, p. 248).

*esquecimento*, de Paul Ricoeur, para embasar suas reflexões sobre os discursos de memória. A partir disso, ela verifica algumas características da composição discursiva dos narradores de *Leite derramado*, considerando, sempre, que se trata de uma ficcionalização. Sendo assim, destacaremos adiante algumas conclusões desse estudo, antes de esmiuçarmos a camada social que envolve o tema do desaparecimento nesta obra.

Weinhardt (2012) identifica no romance *Leite derramado* o processo que o filósofo francês, via Bergson, denomina de “recordação instantânea” (RICOEUR, 2007, p. 46), isto é, a rememoração que vem de “ter uma lembrança”, não de “ir em busca de uma lembrança”, (RICOEUR, 2007, p. 24). Essa característica coincide com a suposta espontaneidade do relato oral, forma adotada pelo emissor para contar a história. “Assim, a ficcionalização não é a do controle do discurso, mas do acaso, o que certamente não é menos laborioso na constituição do dito discurso.” (WEINHARDT, 2012, p. 255).

O desaparecimento e a provável morte de Matilde são obnubilados pela memória ferida do narrador, que vive desde então uma intensa negação e tem muita dificuldade de elaborar o passado. Isso resulta na manifestação de uma voz em fluxo contínuo, de um discurso parcialmente desorganizado e contraditório que simula uma chuva desenfreada de lembranças, sobretudo, as encobridoras. Os tempos, os lugares e os personagens mesclam-se como labirinto de espelhos. “São tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora” (BUARQUE, 2009, p. 129). Apesar da inconsistência do relato e diante do sumiço de documentos, resta apenas essa memória para reconstituir a existência de Matilde. Neste caso, é necessário um exercício mais trabalhoso do leitor para desmontar e remontar as informações lançadas. Entre repetições, refrações levemente alteradas e o contraponto do discurso do narrador ao de outros personagens, é possível inferir qual foi o destino da personagem.

Os vinte e três capítulos de *Leite Derramado* estão distribuídos com informações e construções frasais repetidas, como *Benjamim* e *Budapeste*, mas, em relação a esses dois romances, traz dificuldades adicionais na compreensão de seu enredo não-linear.

[o] trânsito entre o mundo utópico do passado e a distopia do presente será constante, por vezes de difícil percepção. Cabe ao leitor construir o percurso, como quem monta as peças de um quebra-cabeça. O problema é que há peças repetidas, peças que se superpõem, os contornos são os mesmos, ou quase, a tonalidade pode ser diferente. Imagem mais expressiva do modo de realização do romance é imaginar que há mais de um jogo a ser montado. É preciso decidir a peça que cabe no cenário que representa o que de fato foi vivido, o que se encaixa na cena tal como a memória reconstrói o vivido. A rigor, talvez só interesse apreender este último quadro, ou sequência de quadros, porque não se está lendo o relato de uma vida, mas o relato da rememoração da vida (WEINHARDT, 2012, p. 257)

Ao montar o quebra-cabeça — para seguir a metáfora de Weinhardt — vale se perguntar quais as motivações que levam ao embaçamento de uma recordação indigesta, da mesma maneira o que buscamos responder na leitura de *Benjamim*. Isto é, quais são os impedimentos dessa memória? Para avançar na questão, visto que, ao contrário da obra anterior, a primeira pessoa é assumida integralmente em *Leite Derramado*, vamos fazer eco a duas perguntas propostas por Paul Ricoeur na fundamentação de sua fenomenologia da memória: “De que há lembrança? De quem é a memória?” (RICOEUR, 2007, p. 23).

#### 4.1 A MEMÓRIA IMPEDIDA DE EULÁLIO MONTENEGRO D'ASSUMPÇÃO

O narrador do romance contemporâneo chama-se Eulálio Montenegro d'Assumpção, para quem a grafia do nome próprio deve ser diferenciada do vernacular Assunção, que foi registrado pelo seu avô paterno em famílias alforriadas. A marcação de estamento social é um elemento constante da estrutura narrativa, porque o narrador dispõe de uma memória que não esconde sua presunção de superioridade racial. Esse aspecto ideológico de seu discurso é importante para entender qual é a lembrança e de quem é a lembrança.

Eulálio, em 2007, é um homem centenário no leito de um hospital que apresenta a interlocutores imaginários sua árvore genealógica. “O Eulálio do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos um nome do que um eco” (BUARQUE, 2009, p. 31). Nesse exercício, conforme adiantamos, ele nunca deixa de distinguir os seus parentes daqueles que considera oriundos de linhagem de serviçais. Como seu discurso é predominantemente patriarcal, um

suposto ouvinte do gênero feminino, exceto a mãe, é sempre subalterno, porque está ali para lhe servir incondicionalmente. É o que ocorre quando ele se dirige a uma enfermeira ou à filha octogenária Maria Eulália.

O narrador abre sua fabulação prometendo bens a uma dessas interlocutoras, a quem declara ainda a pretensão de contrair matrimônio exclusivamente para receber cuidados paliativos. Para completar o aspecto delirante e pouco fiável do relato, o narrador admite que sua fala é proferida sob efeitos de morfina. Está no primeiro parágrafo do romance:

Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina. Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela, das joias e do nome da minha família. Vai dar ordens aos criados, vai montar no cavalo da minha antiga mulher. E se na fazenda ainda não houver luz elétrica, providenciarei um gerador para você ver televisão. Vai ter também ar condicionado em todos os aposentos da sede, porque na baixada hoje em dia faz muito calor (BUARQUE, 2009, p. 5).

Dando mais provas de que sua palavra não é de confiança, o narrador logo desfaz as promessas e pretensões ao se lembrar de que não tem mais nenhuma daquelas propriedades descritas.

Aliás, bem em cima do nosso próprio terreno levantaram um centro médico de dezoito andares, e com isso acabo de me lembrar que o casarão não existe mais. E mesmo a fazenda na raiz da serra, acho que desapropriaram em 1947 para passar a rodovia. Estou pensando alto para que você me escute. E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa, você está aí? (BUARQUE, 2009, p. 7)

O trecho acima recorta a suposta espontaneidade na fala do narrador. As lembranças e a consciência vão e voltam, sofrem deslocamentos, se sobrepõem, se corrigem durante a construção do discurso. O que não se desfaz, no entanto, é a formação ideológica que dá contornos patriarcais ao seu discurso.

No centro dessa dinâmica narrativa, que combina linguagem racista e machista, sobressai o símbolo do chicote, acionado nos momentos em que Eulálio está insatisfeito com os funcionários do hospital: “saibam vocês que papai tem um chicote guardado ali na biblioteca, atrás da enciclopédia Larousse.” (BUARQUE, 2009, p. 102) Assim ele espera pressionar quem devia socorrê-lo, mas só faz notar seu estado de desvario. O objeto de intimidação invocado é uma herança passada de



pai para filho, com diferentes utilidades e alvos, até ser tomado pelos personagens da ditadura militar.

A trajetória da chibata conta ainda mais duas histórias, a da família d'Assumpção e a do Brasil, o que contribui para entender a voz senhorial do narrador e sua relação com a esposa desaparecida. Talvez o chicote receba uma personificação figuradora das estruturas sociais historicamente enredadas no romance e implicadas no destino incerto de Matilde:

Se Lukács, analisando a descrição do cetro do Rei Agamenon na *Ilíada*, exaltava a forma como “Ao invés de uma reprodução da imagem do cetro, Homero nos conta a história dele” (“Primeiro, foi trabalhado por Vulcano; depois, brilhou nas mãos de Júpiter”, etc (LUKÁCS, 2009, p. 73)), Chico, analogamente, conta o trajeto histórico do chicote da família D'Assumpção. Mas ao fazê-lo, conta também a história do Brasil. (LIMA, 2019, p. 158)

O narrador localiza a origem do instrumento de opressão na posse de dom Eulálio, “próspero comerciante da cidade do Porto, que comprou o chicote em Florença com o intuito de fustigar jesuítas” (BUARQUE, 2009, p. 103) e o legou ao seu filho general Eulálio, que, por sua vez, o “brandiu em campanha ao lado dos castelhanos contra a França de Robespierre” (BUARQUE, 2009, p. 103). O oficial foi o tetravô do narrador e transmitiu o objeto ao primogênito, de mesmo nome, que chegou ao Brasil “com a frota da corte portuguesa, e quando não estava prestando ouvidos à rainha louca, subia ao convés para dar lições a marujo indolente” (BUARQUE, 2009, p. 103). Dele veio outro Eulálio, cruel “proprietário de escravos”, para quem o chicote servia para flagelar os cativos que fugiam, segundo o narrador, riscando “a carne do malandro com a ponta da correia” (BUARQUE, 2009, p. 103). Depois a herança chegou até o avô de Eulálio, que se considerava um abolicionista radical, mas surrava o empregado Balbino, um ex-escravizado cujos filhos continuaram a servir a família d'Assumpção. Quando chegou até o pai do narrador, um senador conservador da República Velha, o chicote ganhou a conotação do fetiche sexual, uma vez que o patriarca foi visto escondendo o objeto dentro do terno antes de sair de casa para encontrar a amante. Ao tentar transmitir a arma aos seus descendentes, o personagem principal falha, já que seu neto, de mesmo nome, mas identificado com valores de esquerda, se recusa a empossar o azorrague.

A transição do chicote é interrompida e um novo agente histórico assume a sua posse: nas sombras da ditadura que se instalou em 1964, os militares detêm o

jovem comunista e recolhem a relíquia da família na residência do narrador. Não deixa de ser simbólica e profundamente irônica que a ideia do avô de mostrar a ascendência d'Assumpção para evitar a prisão do neto revelou-se inútil durante a intervenção militar no domicílio:

Não demorou muito, sete agentes da polícia invadiram nosso apartamento, vasculharam tudo, sacolejaram Maria Eulália, perguntaram por um tal de Pablo, e eu lhes disse que havia um equívoco, o garoto era um d'Assumpção de boa cepa. Ainda lhes apontei o retrato do meu avô na moldura dourada, mas um brutamontes me deu um tapa na orelha e me mandou enfiar o avô no cu. Esse ignorante espalhou no chão meu acervo de fotos, e nem me adiantaria protestar quando confiscou o chicote florentino (BUARQUE, 2009, p. 127).

A perda do chicote marca o fim do poder da família d'Assumpção, que teve sua riqueza e influência paulatinamente minada a partir da morte precoce do pai do narrador. O patrimônio, no entanto, foi lapidado de forma mais veloz após o casamento de Maria Eulália com Amerigo Palumba, um imigrante italiano que vendeu os imóveis da família e abandonou a esposa com o filho Eulálio d'Assumpção Palumba, aquele que veio a ser preso durante a ditadura. A cada relacionamento amoroso mal-sucedido de Maria Eulália, pai e filha vão se mudando para domicílios mais desvalorizados, até terminarem muito empobrecidos e alojados na favela, dentro de um cubículo que pertence a um pastor agiota. Coincidentemente, Eulálio reconhece que ali era a antiga fazenda da família, na raiz da serra. O lugar da “feliz infância” é ocupado pela “velhice trágica”, onde vive com a filha, também idosa e desesperada, que, para vergonha do pai, passa a buscar conforto nos cultos neopentecostais.

Eulálio retoma o percurso patriarcal de sua estirpe, dos ascendentes aos descendentes, a partir do caminho percorrido por uma arma de açoite. Ao adotar essa perspectiva, os personagens familiares aparecem como silhuetas, onde mal se veem os contornos. Assim, enquanto o chicote ganha mais substância, as gerações passadas adquirem formas espectrais que sempre ecoam o mesmo nome: Eulálio, Eulálio, Eulálio. Apesar de remeter o leitor às narrativas complexas de gerações nobres, a saga narrada soa menos épica e mais paródica.

Por outro lado, quando o narrador posiciona o chicote no centro da narrativa familiar, ele deixa claro que existem os dois lados da opressão e em qual seus antepassados sempre estiveram: “Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o

melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão” (ASSIS, 2004, p. 30). Transferida pelos homens para oprimir subalternos, a chibata é a metonímia do autoritarismo senhorial. Com o governo Vargas, o poder econômico dessa elite sofreu um baque, que o pai de Eulálio não chegou a vivenciar, “porque talvez tivesse a intuição de que em breve os tempos seriam outros, e meu pai jamais se prestaria a permanecer num tempo que não era o seu” (BUARQUE, 2009, p. 131).

Diante dos funcionários do hospital, o depauperado Eulálio convoca a autoridade do chicote, na expectativa de que, ciente de suas origens, lhe atendam prontamente: “De sorte que, pensando melhor, papai não gastaria seu chicote histórico com um bando de cascas-grossas. Papai vai simplesmente pô-los no olho da rua, e esse será o pior flagelo para vocês, que emprego igual não hão de encontrar em lugar nenhum” (BUARQUE, 2009, p. 103). A ameaça lançada contra os trabalhadores, eivada de patrimonialismo, diz muito sobre a formação do narrador, mas, ironicamente, seu efeito é nulo sobre o interlocutor fictício. Como seu trineto traficante acabou preso e não pôde pagar a mensalidade do plano de saúde, Eulálio tem que ser transferido do hospital particular. Ao final do romance, ele não passa de um idoso pobre que aguarda atendimento no corredor de um hospital público, onde a morte o encontrará. Essa posição totalmente vulnerável é obscurecida pelo narrador. O chicote mostra-se, portanto, como sua última fantasia de poder.

Sendo assim, o discurso da narração de *Leite Derramado* possui um ponto de vista ideológico didaticamente demarcado, reproduzindo os cacoetes de gerações abastadas que enriqueceram explorando outras etnias. Não é menos irônico constatar que a família começou seus negócios no Brasil através de tráfico de escravizados, depois parte para o tráfico de influências, para terminar seu ciclo no tráfico de drogas. “Ora, se as memórias figuradas nestas obras ficcionais são pessoais, a memória das classes que representam é coletiva” (WEINHARDT, 2012, p. 261). Tendo isso em conta, destacamos que a constituição da memória nesse romance, a despeito de sua suposta espontaneidade oral, apresenta evidências de manipulação mais contundentes que as de *Benjamim* por causa da posição ideológica de quem narra, desta vez um aristocrata falido interessado em manter uma imagem de poder. Para isso, ele precisa solapar do discurso qualquer traço de contradição social, mas não consegue, o que acaba revelando uma incurável

denegação e, principalmente, uma redenção impossível. O casamento de Eulálio é o ponto mais nebuloso do relato e também o mais nevrálgico dessa denegação, como veremos.

#### 4.2 PONTO DE VISTA DA MORTE EM *LEITE DERRAMADO*

Em *Leite Derramado*, a decomposição da consciência, isto é, o fato de o corpo do narrador estar física e mentalmente se deteriorando, somada ao uso de drogas para amenizar a dor, “acentua sua tendência ao devaneio. Neste sentido, pode-se dizer que o autor desconstrói o discurso memorialista” (FIGUEIREDO, 2010, p. 225). Paradoxalmente, como Sherazade, é a iminência da morte que faz nascer o relato de Eulálio. A história contada é interrompida no último suspiro, mas, repetindo *Benjamim*, é por causa do momento derradeiro que se abre o salão da memória.

Muita vez de fato já invoquei a morte, mas no momento mesmo em que a vejo de perto, confio em que ela mantenha suspensa a sua foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência. Então começo a recapitular as origens mais longínquas da minha família, e em mil quatrocentos e lá vai fumaça há registro de um doutor Eulálio Ximenez d'Assumpção (...) (BUARQUE, 2009, p. 184)

Não à toa, o nome Eulálio significa bom orador. Ele espera adiar seu fim, retomando verborragicamente o início. Brás Cubas já estava morto, mas fez movimento semelhante, inclusive o trecho acima muito faz recordar a retórica do defunto autor. Assim sendo, a narrativa não se dirige para o futuro, a não ser na intenção de se referir ao passado — como convém à prosa memorialística, ainda que aqui desconstruída.

A morte do narrador é um dado formal significativo tanto em *Benjamim* quanto em *Leite Derramado*, o que nos leva a identificar o ponto de vista da morte também neste romance. Eulálio encontra-se numa situação extrema. Embora sua morte não venha de um homicídio, ele se encontra num ponto de inflexão, que dispara sua rememoração. Portanto, retomando uma chave interpretativa do capítulo anterior:

Esse estar à beira da morte é aqui entendido a partir das investigações de José Antônio Pasta Jr. sob o ponto de vista da morte como um recorrente estrutural na literatura brasileira. 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, reflexão que se dá a partir, especialmente, de Brás Cubas, sujeito formado entre o escravismo brasileiro e o liberalismo europeu. Ou seja, sujeito dual, formado por contradições, a ideia fixa seria a própria busca de uma completude em meio à formação ambivalente do Estado-nação brasileiro. (WELTER, 2017, p. 78)

O ponto de vista limite de Eulálio traz à tona um discurso classista, machista e racista — adjetivos que constituem elementos estruturantes não só de sua prosa, como também da formação de um Estado-nação. O fato de Eulálio cruzar sua história individual com a do Brasil, reforça ainda mais a dimensão coletiva dessa memória. Esse estatuto coletivo já estava presente em *Benjamim*; no entanto, comparando as duas obras, Welter observa:

[a]mbos constroem suas histórias através da memória, ou seja, uma criação calcada na realidade, mas ainda um trabalho criativo e individual que se manifesta após negociações e conflitos. Se em Eulálio essa condição é explicitada com um narrador que de antemão admite que a sua memória “de velho” pode vir a falhar, com *Benjamim* ela é mais enganadora, já que se quer afastada (WELTER, 2017, p. 77).

A convicção de que a narrativa de *Benjamim* é mais enganadora passa pela suposta neutralidade da terceira pessoa do discurso. Há uma memória que se finge imparcial, distante, e, por isso, mais confiável. Afinal, é uma câmera que acompanha o personagem e, quando se trata de filmagens, elas tendem a se passar por um documento, tem-se a ilusão de uma prova do que ocorreu, ignorando-se muitas vezes que imagens podem ser manipuladas. Já Eulálio não possui nenhuma credibilidade. Além da subjetividade da primeira pessoa, da fragilidade e senilidade atribuídas ao sujeito idoso, o relato é formulado sob efeitos de morfina, portanto, a alucinação é assumida desde a primeira página, ao passo que, em *Benjamim*, a necessidade de desconfiança não é óbvia, por isso é preciso encontrar pistas de suas segundas intenções. Concordamos que esta narrativa seja mais enganadora tanto quanto pode ser enganadora a edição de um vídeo.

Por outro lado, a construção da memória de Eulálio, dada sua constante instabilidade, impõe a dificuldade de se reconhecer um enredo. Isso porque ora o narrador é incapaz de alcançar a lembrança, ora repete a mesma história, num movimento de circunvolução que impede o avanço da narrativa: “Com a idade a gente dá para repetir velhas lembranças, e as que menos gostamos de revolver são as que persistem na mente com maior nitidez” (BUARQUE, 2009, p. 163).

O narrador encontra-se à beira da morte. Essa condição, atrelada à formação conservadora de Eulálio, acrescenta uma característica marcante ao seu discurso: a semelhança com a confissão religiosa. Apesar de não haver nenhuma interlocução com um líder religioso, como um padre, por exemplo, do qual Eulálio poderia receber uma penitência ou a extrema unção, existe um pesar que se relaciona com a obsessão pelo desaparecimento de Matilde. A primeira pessoa do discurso colabora para essa aproximação, tanto que, a despeito de *Benjamim* ser na terceira pessoa, quando o protagonista deixa vazar seu sentimento de culpa, a narrativa adere ao discurso direto livre, em que podemos vislumbrar a primeira pessoa: “eu matei a tua mãe”. Eulálio entoia todo o seu relato na primeira pessoa, a princípio, como se ditasse um livro a uma taquígrafa, mas, no decorrer das páginas, o leitor pode concluir que o personagem fala com o teto, de forma que suas palavras soam muito mais como confissão para si mesmo do que para algum interlocutor. Essa forma discursiva projeta uma tentativa de perdão exercido de si para si mesmo — o que jamais poderia resultar num apaziguamento da memória.

De acordo com Paul Ricoeur:

A hipótese de um perdão exercido de si para si mesmo é duplamente problemática; de um lado, a dualidade dos papéis de agressor e da vítima resiste a uma inteira interiorização: somente outro pode perdoar, a vítima; de outro lado, e essa ressalva é decisiva, a diferença de altura entre o perdão e a confissão da falta não é mais reconhecida numa relação cuja estrutura vertical é projetada numa correlação horizontal. (RICOEUR, 2007, p. 485-486).

O autocentramento de Eulálio inibe qualquer possibilidade de troca, seja com Matilde, ou mesmo com Maria Eulália, que cresce sem o afeto do pai. A troca, segundo o filósofo francês, é uma das condições para que haja um apaziguamento da memória. No entanto, quando se trata do passado de Matilde, o romance se encaminha para um fim que espelha o início, sem perlaboração.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> No capítulo anterior, comentamos o texto de Sigmund Freud “Recordar, repetir, elaborar”, pela via de Paul Ricoeur. A perlaboração, ou elaboração, é um conceito fundamental do método clínico freudiano que o filósofo francês retoma, deslocando seu contexto inicial, ligado à relação analista-analisando. De acordo com Freud (2010), após o analista revelar ao analisando as suas resistências, é necessária paciência, uma vez que “é preciso dar tempo ao paciente para que ele se enfrente na resistência agora conhecida, para que a **elabore**, para que a supere, prosseguindo o trabalho apesar dela, conforme a regra fundamental da análise. Somente no auge da resistência podemos, em trabalho comum com o analisando, descobrir os impulsos instintuais que a estão nutrido, de cuja existência e poder o doente é convencido mediante essa vivência” (FREUD, 2010, p. 227). Resumindo, trata-se de um fator impulsionador da terapia, “compatível com a rememoração das recordações recalçadas e a repetição na transferência” (LOPES; KLAUTAU, 2018, p. 312). O processo em questão refere-se àquilo que “é a parte do trabalho que tem o maior efeito modificador

No artigo “Memória não confiável e perdão impossível em *Leite Derramado*, de Chico Buarque” (2015), de Lohana Machado, que também promove um diálogo com a fenomenologia da memória de Ricoeur, há a conclusão de que “Eulálio não se perdoa e não perdoa Matilde por tê-lo abandonado. Mas também não se enlutará por ela, pois admitir o luto seria admitir o reencontro impossível” (MACHADO, 2015, p. 156). Eulálio, de fato, não exerce o trabalho de luto, o que o leva a descrever sua memória como uma “vasta ferida”.

Não sei por que você não me alivia a dor. Todo o dia a senhora levanta a persiana com bruteza e joga sol no meu rosto. Não sei que graça pode achar nos meus esgares, é uma pontada a cada vez que espirro. Às vezes aspiro fundo e encho os pulmões de um ar insuportável, para ter alguns segundos de conforto, expelindo a dor. Mas bem antes da velhice e da doença, talvez a minha vida já fosse um pouco assim, uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz. Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora vai doer, a memória é uma vasta ferida (BUARQUE, 2009, p.10).

Para se enlutar por Matilde, Eulálio teria que esclarecer a ausência da esposa e perlaborar sua perda, como conseguiu fazer com a morte violenta do próprio pai. Machado (2015) observa que esse trabalho de rememoração positivo conquistado pelo narrador em relação ao assassinato do progenitor “revela uma resposta que desobscurece o passado” (MACHADO, 2015, p. 148).

O trágico episódio rememorado ocorreu na mesma semana em que Eulálio acompanhara o pai durante a compra de um vestido rodado-azul celeste para a amante. Durante uma festa no casarão dos d'Assumpção, Eulálio viu o tal vestido no corpo de uma mulher de braços dados com o marido, mas naquele momento o narrador não o associou à compra que o pai havia feito.

Vi meu pai beijar a mão da mulher e apertar a do marido, que em seguida se virou para um garçom. E não entendi por que a mulher, naquele instante, passou as mãos no próprio corpo e sorriu para o meu pai, que muito sério a fitou e logo desviou os olhos (BUARQUE, 2009, p. 87)

Assim como Eulálio vira a interação sexual da mulher com o pai, o marido dela também teria sido capaz de vê-la de relance. Ao recordar essa sequência de eventos no leito do hospital, o narrador finalmente alcança a compreensão do ocorrido, assimilando que o pai na verdade fora vingativamente assassinado pelo marido daquela mulher, confirmando os boatos que se espalharam na época.

---

sobre o paciente, e que distingue o tratamento psicanalítico de toda influência por sugestão” (FREUD, 2010, p. 209).

Somente hoje, oitenta anos passados, como um alarme na memória, como se fosse azul-celeste a cor de uma tragédia, reconheço na mulher o vestido rodado que meu pai comprou na véspera. (...) É decerto uma cena crucial, mas que naquela noite negligenciei (BUARQUE, 2009, p. 87-88).

O trabalho de rememoração desfaz a névoa que cobria a morte do pai. No entanto, para apreender a lembrança do desaparecimento de Matilde, há ainda que interpretar o que foi visto, o que foi censurado e o que é rastro, trabalho que o narrador evita.

#### 4.3 DESAPARECIMENTO E AUTORITARISMO — MATILDE

Eulálio conheceu Matilde no funeral do pai, que reuniu diversas famílias de políticos. Ela participava do coral, acompanhada das seis irmãs, todas trajando o uniforme da Congregação Mariana. A partir desse dia, o personagem principal fica obcecado pela jovem, que, na verdade, toma o lugar de outra obsessão. Pois antes de querer conquistar Matilde, Eulálio desejava sexualmente Balbino, um rapaz negro, cujos ascendentes sempre trabalharam na fazenda da família d'Assumpção.

Durante um período, para você ter uma ideia, encasquetei que precisava enrabar o Balbino. Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulher, inclusive as francesas. Não tinha, portanto, necessidade daquilo, mas do nada decidi que ia enrabar o Balbino. Então lhe pedia que fosse catar uma manga, mas tinha de ser aquela manga específica, lá no alto, que nem madura estava. Balbino pronto me obedecia, e suas passadas largas de galho em galho começaram de fato a me atijar. Acontecia de ele alcançar a tal manga, e eu lhe gritar uma contraordem, não é essa, é aquela mais na ponta. Fui tomando gosto por aquilo, não havia dia em que não mandava o Balbino trepar nas mangueiras uma porção de vezes (BUARQUE, 2009, p. 19).

Nota-se, a partir desse trecho, que Eulálio alimenta por Balbino uma atração diretamente atrelada à humilhação do outro. Quando se apaixonou por Matilde, portanto, ele vivia o desejo não concretizado de violentar o filho do criado. O narrador se engana dizendo que a ideia fixa foi eliminada. Não exatamente: ela se ampliou no interesse em dominar outra pessoa:

Mas por esse tempo felizmente aconteceu de eu conhecer Matilde, e eliminei aquela bobagem da cabeça. No entanto garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor. Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde,



de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai (BUARQUE, 2009, p. 20).

Eulálio afirma que conviver com Balbino tornou-o mais tolerante às outras etnias, o que é puro cinismo; mas antecipa a dificuldade que ele terá em aceitar a cor da pele de Matilde, descrevendo-a como quase castanha. O narrador discerne o racismo dos pais, distancia-se deles, no entanto não é capaz de reconhecer sua tendência para a violência racial, que está implícita na negação da cor da mulher pela qual se apaixonou. Sem a aprovação da mãe e dos pais adotivos da jovem, Eulálio se casa com ela. Foi uma união quase clandestina, visto que “ninguém soube do casamento, a cerimônia no casarão foi discreta, não imprimimos convites” (BUARQUE, 2009, p. 72). Casados, passam a morar no chalé da família em Copacabana, onde concebem Maria Eulália. A relação entre Matilde e a sogra é entremeada de rugas que Eulálio atribui à diferença geracional. A distância de classe social não é percebida por ele. Mas isso pode ser averiguado ao contrapor a visão do narrador ao discurso da mãe quando ela lhe pergunta se “a menina não tinha cheiro de corpo” (BUARQUE, 2009, p. 20), fazendo uma alusão pejorativa ao suposto cheiro de mulheres negras.

A origem de Matilde é incerta, uma vez que o narrador a descreve inicialmente como da mesma classe social que ele: filha de um deputado e estudante de uma instituição religiosa tradicional, o colégio Sacré Coeur. Todavia essas informações são desmascaradas mais de uma vez. Numa delas, a mãe de Eulálio lhe conta que a esposa do parlamentar teria lhe confidenciado que “a menina não era filha sua, mas fruto de uma aventura do deputado, lá para as bandas da Bahia” (BUARQUE, 2009, p. 73). Em outro momento, quando Eulálio leva a filha para conhecer o avô materno, o político não se interessa pela criança e diz que Matilde era “uma escurinha que criamos como se fosse da família” (BUARQUE, 2009, p. 192).

Mesmo com a morte do pai de Eulálio, o nepotismo ainda abre portas para a família d'Assumpção na empresa francesa de artilharia Le Creusot&Cie, onde Eulálio ocupa o cargo de representante. Mas não abre todas, porque o patriarca saiu de cena antes de ensinar ao filho quais mãos ele deveria apertar para garantir a continuidade da influência. Dessa forma, Eulálio não é capaz de avançar nos negócios da empresa e irrita o engenheiro Dubosc, que veio da França para orientar os potenciais compradores a manusear as armas — “eu sabia que as portas estavam

apenas encostadas, meu pai passara por ela outras vezes. Por ser um jovem inexperiente, como o francês pela aparência me julgava, talvez amanhã eu me visse eventualmente perdido com setecentas portas” (BUARQUE, 2009, p. 43)

No decorrer da trama, durante uma confraternização entre colegas do trabalho de Eulálio, Matilde é convidada a dançar o maxixe com o francês e acaba revelando-se uma dançarina natural do gênero, impressão que muito constrange Eulálio.

Era uma coreografia precisa, e me admirou que minha mulher conhecesse aqueles passos. O casal se entendia à perfeição, mas logo distingui o que nele foi ensinado do que era nela natural. O francês, muito alto, era um boneco de varas, jogando com uma boneca de pano. Talvez pelo contraste, ela brilhava entre dezenas de dançarinos, e notei que todo o cabaré se extasiava com a sua exibição. Todavia, olhando bem, eram pessoas vestidas, ornadas, pintadas com deselegância, e foi me parecendo que também em Matilde, em seus movimentos de ombros e quadris, havia excesso. (BUARQUE, 2009, p. 65)

O ciúme masculino que nasce na visualização dessa dança provoca fortes suspeitas em Eulálio. Toda vez que ele se encontra fora de casa, imagina a sua esposa com o francês e isso se torna um pensamento obsessivo. Dominado pela imaginação, Eulálio passa a violentar a esposa no banheiro e na cozinha. Num desses momentos de paranoia, ele chegou em casa e viu Matilde dançando samba com Balbino, o que lhe causou um acesso de raiva. Nos dois casos em que a viu dançar, a violência é motivada pelo ódio racial. O maxixe é um gênero de dança de salão criado no Rio de Janeiro e com raízes africanas, razão pela qual o personagem estrangeiro o elogia: “é magnífico o ritmo dos negros” (BUARQUE, 2009, p. 65), como também é a razão pela qual o narrador detecta uma vulgaridade na esposa. Dado que o samba possui origens próximas às do maxixe, o sentimento de superioridade étnica de Eulálio explode: não suporta qualquer traço de negritude em Matilde. Mas eles sempre estiveram lá:

Ainda éramos namorados no dia em que ela sentou ao Pleyel de minha mãe, e me preparei para escutar alguma peça de Mozart, compositor que ela cantara, ou fingira cantar, na missa de sétimo dia do meu pai. Mas com mão pesada, ela tocou um batuque chamado Macumba Gegê, vá saber onde aprendeu aquilo. E mamãe se despencou pela escada, para ver que diabo se passava. (BUARQUE, 2009, p. 45)

No trecho acima, é citada a canção “Macumba Gegê”, composta pelo sambista Sinhô em 1923, cuja letra traz elementos da religiosidade afro-brasileira. Matilde domina a cultura popular urbana, oriunda de artistas assentados na favela carioca,

ao passo que a mãe do narrador, Maria Violeta, associa-se à música denominada erudita, de genealogia europeia. A expectativa de Eulálio é que a namorada espelhe a mãe, mas isso jamais acontece. E quando ela se torna esposa, ainda que vista as roupas presenteadas pela sogra, seu corpo nunca aceita essa capa. Existe na escolha musical de Matilde uma vontade de resistir, de nunca esconder suas origens e que Eulálio não é capaz de ver. A dificuldade do narrador de reconhecer as influências culturais e étnicas da esposa é um determinante impedimento da memória, que dificulta o alcance das lembranças e provoca censura no seu discurso.

Essa negação jamais é revertida, tanto que Eulálio sempre se dispõe a corrigir quem atribui a Matilde a característica de mulata. É o que ocorre diante de um bisneto negro, que Eulálio não entende como pode ser da família, entretanto Maria Eulália dá a dica:

Mas ora, ora, papai, disse Maria Eulália, está na cara que esse aí puxou à minha mãe mulata. Não sei quem abastecia minha filha com tantas maledicências, Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata. Teria quando muito uma ascendência mourisca, por via de seus ancestrais ibéricos, talvez algum longínquo sangue indígena. (p.

A leitura de Eurídice Figueiredo, no artigo “O racismo à brasileira: a escrita da memória em *Leite Derramado*, de Chico Buarque” (2010), chama atenção para a incapacidade de Eulálio de reconhecer a cor de Matilde, observando que Maria Eulália revela o que é censurado quando diz “minha mãe mulata”. “O racismo à brasileira denega a origem negra através de subterfúgios como a existência de uma ascendência indígena ou mourisca” (FIGUEIREDO, 2010, p. 233).

Matilde desaparece após o nascimento de Maria Eulália, durante a fase de amamentação. O narrador afirma que a mãe, sempre disposta a dar o peito ao bebê, cessou de amamentar a filha porque o leite materno secou, por isso ela teria deixado a criança aos cuidados da ama de leite. Ao mesmo tempo, Matilde se mostra retraída, afastando-se também do marido. Na época, um grupo frequentava o chalé da família após passeios na praia. Tratava-se do engenheiro Dubosc e um casal, composto de um médico que viajava por países tropicais para estudar doenças infecciosas, e sua esposa, que o acompanhava. Por causa da presença incômoda dessas pessoas em sua casa quando estava ausente, Eulálio cultivou suspeitas de traição conjugal que nunca se confirmaram. Em mais de um momento em que ele imaginou encontrar Matilde aos beijos com Dubosc, é surpreendido com uma cena

diferente: a primeira, já citada, flagrou a esposa dançando com Balbino, o que o irritou; depois ele relata um quadro igualmente marcante: em vez de encontrar o francês, ele testemunhou Matilde chorando no banheiro e lançando leite materno à pia.

Cheguei sem fôlego à porta entreaberta do banheiro, e o que vi foi Matilde debruçada na pia, como se vomitasse. Por um segundo me ocorreu que pudesse estar grávida, depois vi seu ombro direito nu, ela arriara uma banda do vestido. Corri para a abraçar, envergonhado do meu mau juízo, mas ela aprumou o vestido bruscamente e se esquivou de mim, deixando a torneira aberta. E vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava a leite, vazava leite no vestido da sua mãe, nunca lhe contei esse episódio? (BUARQUE, 2009, p. 137)

Tal episódio é citado mais de uma vez e faz referência ao título do livro. Vale destacar que depois disso Eulálio não vê mais a esposa, como também não consegue encontrar uma justificativa razoável para o que viu. Mas é possível entender a cena em conjunto com outras. Pois, assim que Matilde some, o médico que frequentava a casa visita Eulálio e lhe informa que ela está isolada numa instituição por causa de uma doença grave. O homem diz que não pode revelar a localização da mulher, a pedido dela, mas que manterá o marido a par de seu estado de saúde. Ao final da narrativa, Eulálio retoma a memória dessa visita, relatando-a mais uma vez:

Ele virou o resto do conhaque, me encarou e disse estar confiante em que Matilde se recuperaria sem maiores sequelas. Ele vinha de interná-la num sanatório em região montanhosa de clima seco, onde colegas sanitaristas lhe prestariam assistência especial, apartada de enfermos de baixa esfera. Disse que ela relutara até o último dia em aceitar a terapêutica, mas você já deve ter ouvido esta história antes (BUARQUE, 2009, p. 162).

Logo após essa conversa, no entanto, o médico parte em nova missão, para outros países, de maneira que Eulálio só passará a ter notícias de Matilde por correspondências — e, quanto a maior delas, ele escolhe não abrir. Dessa forma, Maria Eulália cresce sem saber o que houve com a mãe, tendo sempre acesso a explicações diferentes, misturadas com boatos.

E inclusive atrai desgraças, disse ela, guardar em casa os vestidos de uma esquizofrênica. É o tal negócio, ouve-se o galo cantar sem saber onde, alguém foi contar a Maria Eulália que a mãe terminara seus dias num manicômio. Então tomei suas mãos, olhei-a nos olhos e lhe revelei que, ao nos abandonar, Matilde rumou em segredo para um sanatório no interior do estado, onde logo viria a morrer de tuberculose. Internara-se sob identidade falsa para evitar que ela, Maria Eulália, fosse recolhida pela inspetoria de saúde a um preventório, onde na época isolavam os filhos de tísicos (BUARQUE, 2009, p.147).

Essa versão do desaparecimento de Matilde, provavelmente a mais próxima da verdade, é dada quando Maria Eulália já é adulta. O episódio do leite derramado na pia do banheiro pode ser relacionado ao diagnóstico de tuberculose, com os conhecimentos que se tinha na época acerca do contágio. A mãe, portanto, não poderia amamentar a filha, para a segurança da criança, e teria que retirar o leite dos seios para não empedrar.

A negação da amamentação seria uma prova de que o motivo da desaparecimento de Matilde seria mesmo o diagnóstico da tuberculose, de acordo com a medicina da época. Eulálio resiste em legitimar isso, de maneira que a cena, em poucas linhas, chega quase a passar despercebida no romance. Por não termos acesso à voz, percepções e angústias de Matilde, sempre obscurecida pela imagem leviana e quase vulgar que o narrador tinha da esposa, o porquê da decisão de ter se escondido do marido por conta da doença pode ser apenas inferido. (MACHADO, 2015, p. 152)

A tuberculose é uma doença estigmatizada, hoje comumente associada à miséria social. Mas ao longo de sua existência, essa patologia suscitou diversos sentimentos, havendo, por isso, relevantes estudos sobre como ela foi representada na literatura<sup>60</sup>. Enquanto a mentalidade do Romantismo valorizava o corpo doente, ser tísico era prestigioso; mas, a partir do final do século XIX, as pessoas tuberculosas passaram a ser rejeitadas pela comunidade.

No final do século XIX, a morte por tuberculose numa família era estigmatizante, pois a moléstia estava associada a algum obscuro defeito hereditário, ou mesmo à pobreza. O doente via-se desqualificado para o casamento, para o exercício de certas atividades e até para o seguro de vida de outros membros da família. Portanto, o horror à tuberculose deve-se menos à condenação à morte física do que à condenação à morte moral. (PÔRTO, 2007, p. 45)

A mãe de Eulálio, que nunca escondeu o preconceito em relação às origens de Matilde, expressa esse estigma ao dizer a um padre maliciosamente que a nora “pegou doença de pobre” (BUARQUE, 2009, p. 186). O interlocutor, repetindo o sentimento, propõe que ela teria se contaminado com a “doença da luxúria” (BUARQUE, 2009, p. 186) (como também é conhecida a sífilis). Eulálio alega ter escutado essa conversa ao retornar de uma viagem à Europa financiada pela mãe. É preciso reforçar que os dois diagnósticos (tuberculose e sífilis) constituem patologias que levam ao isolamento social e foram motivo de muita discriminação

<sup>60</sup> Para informações mais detalhadas sobre as variadas representações da tuberculose na literatura ao longo do tempo, pode ser consultado o livro *Tuberculose e literatura* (1971), de T. H. Montenegro e o artigo “Representações sociais da tuberculose: estigma e preconceito” (2007), de Ângela Pôrto.

em diferentes momentos históricos. Na primeira metade do século XX, período em que desaparece Matilde, a tuberculose ainda não tinha cura.

Até meados do século XX, quando a eficácia do tratamento quimioterápico da tuberculose ainda não era uma realidade, a doença gerava sentimentos diversos quanto à sua superação representados de variadas formas, tanto em nível individual como coletivo. Doença mortal, a tuberculose era vista como o resultado inevitável de uma vida dedicada a excessos, portanto em desacordo com os padrões socialmente aceitáveis, embora apresentando contornos distintos de acordo com a época. (PÓRTO, 2007, p. 46)

Ao receber o diagnóstico de tuberculose, em meados do século XX, os pacientes eram isolados em sanatórios. Em *Leite Derramado*, a referência a esse espaço causa certa confusão, podendo levar o leitor a deduzir também, conforme a fala de Maria Eulália, que a mãe sofreria de esquizofrenia, outra patologia estigmatizada. O desafio em inferir a causa da internação de Matilde mora no fato de que sua motivação é censurada, como o próprio nome da tuberculose tem sido. Essa censura é representada sobretudo na constatação de que esse nome aparece apenas uma vez ao longo do romance, sendo referido em outros momentos como “a doença”, “doença de pobre”, “pulmão cheio de bacilos”.

Ao receber a notícia fiquei zozzo, passei dias prostrado, chorei muito, tive febre, suores noturnos, acessos de tosse, horrorizado me convenci de estar também com o pulmão cheio de bacilos. Porém mais tarde comecei a duvidar do relato do médico, pois não me recordava de Matilde tossindo, e a lavadeira teria me alertado caso ela andasse botando sangue pela boca” (BUARQUE, 2009, p. 184)

Além disso, nas várias vezes em que a condição de doente é atribuída a Matilde, o narrador deseja interromper o relato, dando diferentes argumentos para isso, seja porque ele já mencionou esse episódio, “Disse que ela relutara até o último dia em aceitar a terapêutica, mas você já deve ter ouvido esta história antes. Com a idade a gente dá para repetir velhas lembranças, e as que menos gostamos de revolver são as que persistem na mente com maior nitidez” (BUARQUE, 2009, p. 163); seja porque pouco sabe sobre isso: “segundo o médico, Matilde o fez jurar pela Bíblia que não me revelaria seu paradeiro, mas esta passagem nem precisa constar das minhas memórias, porque trata de fatos incertos, que não presenciei” (BUARQUE, 2009, p. 163).

A censura também se manifesta no desejo. Diante do estigma da doença e da clausura, Eulálio, em sua imaginação, trocaria a esposa doente por uma versão dela adúltera, mas saudável.

Só restou a babá Balbina, que desistiu de sair com Eulalinha porque na praça, na praia, onde quer que fosse lhe diziam que a menina deveria estar enclausurada com a mãe, ou recolhida a um preventório. Eu também preferia não dar mais as caras na rua, vivia fechado comigo, me reservando para a grande revanche. Porque quando Matilde voltasse ao nosso chalé, o bairro inteiro ouviria os maxixes e sambas da sua vitrola. Levaria ela mesma a filha à praça, amamentaria sentada no balanço, com o peito de fora daria bom-dia às babás e às mães, riria à toa. Na praia de Copacabana andaria ao meu lado para que todos a vissem de maiô, adúltera, vá lá, mas saudável e irrepreensível de corpo. (BUARQUE, 2009, p. 187)

A passagem acima revela a deterioração moral de uma família quando um dos entes é acometido pela doença. O adultério seria menos humilhante, na visão do narrador. A revanche consiste no retorno de Matilde, para por fim em qualquer boato de isolamento social ocasionado pela tuberculose. Assim, filha e pai poderiam circular livremente, com ela, “adúltera, vá lá, mas saudável”.

Eurídice Figueiredo (2010) aventa a possibilidade de Matilde ter sido assassinada por Eulálio durante uma das investidas violentas do marido na cozinha ou no banheiro. A despeito da violência racial e de gênero manifestada de maneira física pelo personagem, não sustentamos essa tese, uma vez que há menos evidências de homicídio do que de um desaparecimento voluntário ou forçado por uma doença infecciosa. Além disso, para presumir o assassinato, o leitor teria que ignorar a intervenção do médico, que, após sair do Brasil, passou a enviar cartas com atualizações acerca do estado de saúde de Matilde. É possível que o narrador tenha inventado essas correspondências para se livrar de uma acusação? Não existe essa acusação ou mesmo tal uso das cartas. Pelo contrário, Eulálio se vitimiza e admite que não tem coragem de romper o envelope mais importante, demonstrando que prefere ignorar a verdade sobre o destino da esposa.

A existência dessas correspondências ainda poderia levar o leitor a suspeitar que Matilde fugira com o médico, hipótese que também desfaz a convicção de um assassinato, mas igualmente insustentável, porque demandaria desconsiderar a exposição do vínculo entre mãe e filha. Como o próprio narrador considera essa possibilidade, ele deduz que Matilde só abandonaria uma filha se estivesse grávida de outro, então, segundo suas elucubrações, ela poderia ter engravidado do médico, como também poderia ter engravidado de Dubosc. Mas essas ideias não passam de desejo: antes uma adúltera do que doente.

Além das cartas, as constantes referências a sanatório/manicômio no romance somadas ao paradigmático episódio do leite materno sobre a pia reforçam que Matilde se viu obrigada a se isolar numa instituição (provavelmente psiquiátrica) para tratar de tuberculose. No entanto, visto que o próprio marido não acompanhou o tratamento, é difícil saber como ela morreu. Ele mesmo imagina a possibilidade de, inconformada com seu quadro clínico, ela ter escapado do isolamento para se afogar no mar, o que é mais uma referência a *Dom Casmurro*, se lembrarmos os olhos de ressaca de Capitu e a morte de Escobar.

Acerca do conteúdo da última missiva do médico, que veio do Senegal através do correio aéreo, há a seguinte descrição:

o médico se desculpava pelo tom de sua carta anterior, escrita no calor da hora sob forte emoção, e disse que não se cansava de orar pela trágica desaparecimento de Matilde, desaparecimento, não se cansava de orar pela memória de Matilde, muito afetuosamente, Daniel Blaubaum. (BUARQUE, 2009, p. 188)

A carta anterior teria sido enviada por navio, de forma que não havia chegado ainda, quando o protagonista leu a que veio do continente africano. Mas Eulálio a receberia logo depois, datada de 29-12-1929. Ao examinar o peso do envelope, que poderia ter mais de oito folhas, o narrador imaginou que ali estariam todas as informações sobre o padecimento de Matilde, por isso decidiu não abrir. “Mas ao deixar a carta intacta em seu envelope lacrado, creio ter feito a vontade de Matilde, que quis sair da minha vida como desaparecem os gatos, com pudor de morrer à vista de seu **dono**” (BUARQUE, 2009, p. 190, destaque meu). Esse trecho é revelador em vários aspectos. O primeiro é a opção pela fantasia: Eulálio assume seu desconhecimento e, mais uma vez, desmantela seu discurso memorialístico: ele não sabe, por isso só pode inventar. O segundo está no destaque dado aqui ao vocábulo dono, que enfatiza a posição de Matilde como propriedade de Eulálio. De acordo com a formação ideológica patriarcal e senhorial que dá contorno ao discurso do narrador, enquanto mulher negra, ela foi mais um dos bens que ele perdeu. Mas não há trabalho de luto, o que faz o personagem manter a memória num estado de compulsão por repetição.

Com a idade a gente dá para repetir velhas lembranças, e as que menos gostamos de revolver são as que persistem na mente com maior nitidez. Agora preciso dos meus anestésicos, minhas dores no peito voltaram a se agravar, sinto que desta noite não passo. Se houver algum padre por perto,



mande-o vir me **confessar, pois vivo em pecado desde o dia em que conheci minha mulher.** (BUARQUE, 2009, p. 163, destaques meus)

Embora não haja uma acusação de assassinato, há um tipo de culpabilização, que é reforçado pela vontade do narrador de relatar um pecado a um padre. Nesse caso, é preciso levar em conta a tradição religiosa que versa sobre o comportamento do cristão diante da morte: esse deve solicitar a bênção de um sacerdote para realizar sua passagem para a vida eterna. A penitência é um sacramento de reconciliação que acompanha a unção dos enfermos. Eulálio atribui o seu pecado ao convívio com Matilde, pois ele a culpa pela dor que sente. Há nisso uma malícia engenhosa, uma inversão de posições, que impede a memória apaziguada: o narrador culpa a vítima pela própria falta.

A confissão cristã é uma forma de remissão da culpa através da palavra, mas, “a despeito do valor atribuído à confissão pelo catolicismo, o perdão não é alcançado pela palavra tão somente. Sem ação efetiva não há remissão.” (WEINHARDT, 2012, p. 262). No capítulo “O perdão difícil”, Paul Ricoeur (2007) argumenta que esse processo não se dá unilateralmente. No romance, não existe por parte de Eulálio nenhum arrependimento. Ao narrar seu ciúme, seus atos de violência contra a esposa e a negligência em relação à filha, o narrador não revela nenhuma consciência culpada acerca de seus efeitos nefastos sobre o outro, de maneira que não existe sequer um pedido de perdão às vítimas.

Portanto, ao lançar a culpa em Matilde, Eulálio não exerce um trabalho de rememoração, mantendo sua memória ferida, da mesma forma que iniciou o relato. O prestígio da classe social de origem de Eulálio é uma ideia fixa que o impede de reconhecer o que pode ter acontecido com sua esposa, pois para ele é impossível absorver o fato de que ela era negra e que padecera de uma “doença de pobre”. Com o sentimento de superioridade de classe, pesa-lhe o revanchismo, de modo que se vitimizar é a alternativa que ele encontra para não desconstruir uma mentalidade autoritária.

A ausência de resolução no desfecho do romance, isto é, a ausência de um reencontro e perdão difícil, observado por Machado (2020), diante de outras pistas, entretanto, não aponta apenas para um conflito individual e insolúvel disparado pela memória instável de um idoso moribundo. É preciso interpretar ainda os outros

desaparecimentos rememorados e as demais camadas de leituras que eles deixam ver.

#### 4.4 DESAPARECIMENTO E AUTORITARISMO — EULÁLIO D'ASSUMPÇÃO PALUMBA, EULÁLIO PALUMBA JR., EULÁLIO PALUMBA NETO

Eulálio d'Assumpção Palumba é outro personagem lateralizado que desaparece no romance *Leite derramado*. Trata-se do único filho de Maria Eulália. Politicamente, o jovem desvia-se da tendência conservadora e elitista da família d'Assumpção, talvez por não ter nascido rico como nasceu o avô; assim, não reconhece as raízes aristocráticas. O menino sem herança, “enfronhado em política desde cedo, chegou ao ginásio em condições de discutir, de igual para igual com seus professores, a situação periclitante do país” (BUARQUE, 2009, p. 38). Ao tornar-se adulto, ele identifica-se com o comunismo e, por isso, sofre perseguição de agentes da ditadura militar. Uma vez que o mais novo d'Assumpção atua contra o regime, ele acaba capturado e, tragicamente, entrando na situação de desaparecido político. Maria Eulália, que nunca manifestou preferências ideológicas, torna-se ativa na busca pelo filho.

Maria Eulália amava o filho com o olfato. E perdeu o senso quando ele sumiu no mundo, o Eulálio mudou de nome, dizem que era um destemido, partiu determinado a enfrentar as Forças Armadas. Maria Eulália nunca mais dormiu direito, saía toda manhã atrás de más notícias e só voltava tarde da noite com boatos pavorosos. (BUARQUE, 2009, p. 144)

A época da ditadura militar não recebe grandes descrições do narrador, como também outros contextos políticos chave da história brasileira são pouco ilustrados. A despeito disso, os personagens são afetados por movimentações políticas e econômicas sobre as quais o narrador possui pouca clareza. Por exemplo, em 1929, quando Matilde desaparece, ocorre a quebra da bolsa de valores de Nova York e quem possuía investimentos em café veio a falir. Foi o caso de Eulálio, que, sem tino comercial, perdeu a renda da família.

Em Paris, fui recebido com pasmo, me perguntaram se na América do Sul não chegavam notícias do mundo. Havia mais de um mês fora sustada a importação de café em toda a Europa, levando à falência os atacadistas

sócios do meu pai. Em Londres, me falaram de calamidades financeiras, milhões de libras esterlinas fulminadas da noite para o dia, devido ao crack da bolsa de Nova York. Era o caso do espólio da família d'Assumpção, desafortunadamente aplicado no mercado de ações norte-americano (BUARQUE, 2009, p. 59).

O paradoxo do narrador é que, mesmo realizando uma incursão pela história do Brasil ao trazer à tona suas memórias, ele é alienado politicamente. Da mesma forma, ele pouco entende sobre os ciclos econômicos e, por isso, não é capaz de preservar a riqueza da família, após a morte precoce do pai:

E quando voltei ao país, se não encontrei Matilde a me esperar de braços abertos, tampouco havia cartas alarmantes da minha mesa de cabeceira. No news, good news, pensei a caminho da minha mãe, onde lhe prestaria conta das nossas agruras financeiras. (BUARQUE, 2009, p. 186)

Dessa forma, as gerações posteriores de Eulálio não fazem parte de uma elite econômica e não se identificam com os valores do avô, como é o caso do d'Assumpção Palumba, jovem militante e desaparecido político.

É como se dizia antigamente, pai rico, filho nobre, neto pobre. O neto pobre calhou de estar na sua barriga, Eulálio d'Assumpção Palumba, o garotão por nós criado, que cresceu rebelde com toda a razão. Já maduro entrou nos eixos, mas você deve lembrar quando ele meteu na cabeça de ser comunista (BUARQUE, 2009, p. 38)

A alienação do narrador, por outro lado, é um aspecto que acrescenta humor ao texto, quando se observa que, para ele, pouco importa qual espectro político está no governo, se o neto chegar a parasitar um cargo: “Que seja, falei comigo. Se vier o comunismo, Eulálio d'Assumpção Palumba chegará provavelmente a algum *bureau* político, a um conselho de ministros, se não ao comitê central do partido” (BUARQUE, 2009, p. 126). Se na juventude o narrador não se aliaria a um deputado adversário de seu pai apenas para não aborrecer a mãe, fica clara desde sempre a sua volubilidade ideológica e moral, que também é uma marca de outro, o Brás Cubas. Assim, ao dar-se conta da dança das cadeiras, Eulálio tenta influenciar o neto a seu próprio favor: “Mas em vez do comunismo, veio a Revolução Militar de 1964, então tratei de lhe lembrar nossas antigas relações de família com as Forças Armadas, até lhe mostrei o chicote que pertenceu ao seu sexto avô português, o célebre general d'Assumpção” (BUARQUE, 2009, p. 126).

Quando o narrador nomeia de “revolução” a ascensão política dos militares em 1964, ele legitima a tomada de poder por esse grupo; mas, na linguagem do neto, essa transição foi um golpe e não houve qualquer chance de tergiversar sobre isso:

seu lado era o da oposição. Tal atividade política naquele momento, no entanto, só era possível na clandestinidade, por isso o Eulálio d'Assumpção Palumba saiu da casa do avô e tornou-se um alvo do estado, sem ser poupado.

Tanto o desaparecimento do neto de Eulálio como o de Matilde estão ligados a questões sócio-políticas de cada época, que quase passam despercebidas pelo narrador. Além disso, o jovem comunista desapareceu em circunstâncias que repetem o destino da personagem lateralizada de *Benjamim*, Castana Beatriz, que também era militante clandestina. Os protagonistas dos dois romances, por serem autocentrados, mantêm uma visão alienada do período histórico. Isso impossibilita uma memória apaziguada de afetos que foram exterminados por forças políticas, às quais Benjamim e Eulálio são indiferentes, se não simpatizantes.

Muito loquaz ao abordar os antepassados, Eulálio, porém, tem dificuldade de narrar sobre os anos posteriores ao golpe, embaralhando os personagens a partir dessa geração. Nota-se que ao entrar nesse assunto, assim como no caso do misterioso sumiço de Matilde, existe uma autocensura.

Agora imagine a sua avó o que diria, neta casada com filho de imigrante e bisneto comunista da linha chinesa. Esse seu filho engravidou outra comunista, que teve um filho na cadeia e na cadeia morreu. Você diz que ele próprio morreu nas mãos da polícia, e com efeito tenho vaga lembrança de tal assunto. Mas lembrança de velho não é confiável, e agora estou seguro de ter visto o garotão Eulálio ainda outro dia, forte toda a vida (BUARQUE, 2009, p. 38).

Só sei que Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior foi batizado e criado por nós, hoje é esse garotão que a leva para andar de carro e me dá charutos cubanos. Veio aqui em casa outro dia com uma namoradinha de alfinete no umbigo, que não parece nada comunista. Nem o garotão tem jeito de quem distribui panfletos contra a ditadura. Você deve estar fazendo confusão com o outro, aquele Eulálio mais moreno, namorador, que teve um caso com uma japonesa e engravidou a prima. Mas aquele se não me engano era filho desse Eulálio garotão com a moça do umbigo, minha cabeça às vezes fica meio embolada (BUARQUE, 2009, p. 39).

Quando Eulálio d'Assumpção Palumba desaparece, Maria Eulália, que nunca perdeu a expectativa de obter notícias do filho, é convocada a buscar um neto na prisão. De acordo com o militar que entrou em contato com a família, a companheira do militante, também encarcerada, teria morrido no parto. A criança, com fisionomia negra, é rejeitada pela avó e criada pelo bisavô. Como todos os homens da família, o novo ente recebe o nome de Eulálio d'Assumpção Palumba Jr.. Quando o menino cresce, é encontrado morto num quarto de motel, após ter entrado lá acompanhado

de uma mulher branca, descrita como “quarentona gostosa” (BUARQUE, 2009, p. 152). Para os seguranças do estabelecimento, ele só poderia ser um sequestrador, dada a sua aparência. Assim, o assassino, que provavelmente era a amante, escapa, porque a negligência da polícia parte da premissa de que todo negro é suspeito e nunca vítima. A descrição do corpo morto do bisneto tem semelhanças com a da morte do pai do narrador.

Sempre me lembrarei do meu pai de braços no tapete ensanguentado, e de como o delegado me impediu de tocar o corpo. Ele não precisava gritar comigo, nem me apertar o braço, eu só não queria deixar meu pai daquele jeito, com a boca aberta no tapete. (BUARQUE, 2009, p. 69)

Mas um delegado da polícia me perguntou se era a residência de Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior. Corri ao motel Tenderly, onde meu bisneto jazia nu de borco num carpete com cheiro nauseante (...) Mas não precisava o delegado agadanhá-lo meu braço, porque eu não ia mexer no menino, só queria limpar com o lenço o sangue dos seus lábios carnudos (BUARQUE, 2009, p. 153)

Logo após essa segunda morte na família, outro bebê desconhecido é entregue aos d'Assumpção, como prole do mais recente assassinado Eulálio. Essa nova criança, abandonada pela abastada família materna, é branca. Maria Eulália aceita-o, dando-lhe o nome de Eulálio d'Assumpção Palumba Neto. No desfecho da narrativa, esse jovem, que sustentava o trisavô, é preso por envolvimento com tráfico de drogas.

Ainda que os nomes e os arcos dos personagens das gerações posteriores do narrador sejam passíveis de alguma confusão genealógica, o que causa o emaranhamento do relato pode ser um corte catastrófico, isto é, um trauma coletivo ocasionado pela ação dos militares de 1964. Eulálio, entretanto, não parece se enlutar pelo neto morto nos porões da ditadura e atribui o choque acarretado por essa perda apenas à Maria Eulália.

No artigo “O *Leite derramado* e o chicote florentino: memória e autoritarismo em um romance de Chico Buarque” (2019), Gabriel Cordeiro dos Santos Lima observa que é possível engatar uma chave de leitura dessa narrativa a partir da dificuldade de se representar o impacto da ditadura militar na sociedade brasileira, na linha das obras listadas por Eurídice Figueiredo em seus estudos:

Nessa chave, a presença recorrente da ditadura nas memórias de *Leite derramado* faria parte de uma tentativa de processar o violento baque representado pela mesma no imaginário coletivo - baque análogo, em

sentido, ao que foi o morticínio do início do século XX para os primeiros modernistas. Prostrado pela perda da mulher, da honra familiar, da saúde financeira, da saúde física e, finalmente, dos seus herdeiros, Eulálio revelaria a dificuldade do luto (isto é, da superação do trauma), encarando a crise da narrativa e a crise da experiência a um só tempo, traduzindo ambas em uma instabilidade da fatura literária, expressa na forma alquebrada do romance. O desaparecimento forçado por razões políticas e o impacto do totalitarismo, este cristalizado na dimensão metafórica da arte, seriam questões ainda não resolvidas e difíceis de resolver. (LIMA, 2019, p. 156)

No entanto, Lima (2019, p. 156) mesmo aponta que o narrador de *Leite Derramado* não é um “enlutado clássico”, distanciando-se, nesse aspecto, de romances como *K, relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski. É verdade, Eulálio descreve o desaparecimento de seu neto com uma singular banalidade, que, como levantou Lima (2019, p. 156), não é facilmente identificável nas outras ficções do século XXI. Neste ponto, a narrativa de Chico Buarque talvez esteja mais próxima de uma formalização do autoritarismo apontada em obras do século XIX, a exemplo de *Memórias póstumas*, cuja amoralidade do narrador já foi muitas vezes comparada com a de Eulálio. Diante da crueldade humana, os narradores de ambos os romances manifestam um sentimento muito parecido com a aprovação. Lima (2019) observa que Brás Cubas aborda de maneira condescendente o personagem Cotrim, seu cunhado e homem “honrado”, que trata os escravizados sob sua tutela com brutalidade. O narrador de *Memórias póstumas*, graduado na moderna Universidade de Coimbra, convive pacificamente com a selvageria ultrapassada da colonização. Na via de Roberto Schwarz, isto é um retrato da modernização conservadora<sup>61</sup>.

As numerosas aproximações de *Leite derramado* com as obras de Machado de Assis dão evidências de que o autoritarismo denunciado por Chico Buarque não foi “novidade inaugurada pelo golpe” (LIMA, 2019, p. 156), mas é herdeiro do choque da escravidão. Do mesmo modo, a violência relatada pelo narrador não se encerra com a ditadura, mas continua no período de transição democrática, com o

---

<sup>61</sup> A noção de modernização conservadora foi desenvolvida a partir de reflexões de muitos estudiosos progressistas durante a segunda metade do século XX, incluindo os sociólogos Maria Sylvia de Carvalho Franco, Fernando Henrique Cardoso, Francisco de Oliveira; os historiadores Fernando Novais, Emília Viotti da Costa, Luiz Felipe de Alencastro e críticos literários, como Antonio Candido e Roberto Schwarz. Para uma definição mais precisa do termo, citamos Roberto Schwarz: “É sabido que a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador. As conquistas liberais da Independência alteravam o processo político de cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo sócio-econômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto, como que devendo uma revolução. Em outras palavras, o senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado” (SCHWARZ. 1990, p. 36).

assassinato de Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior, que é uma vítima confundida com um sequestrador apenas por ser negra. Neste caso, o autoritarismo é representado menos como uma marca de determinado período de exceção e mais como uma cultura política que não é facilmente interrompida com o início e o fim de um regime.

Paulo Sérgio Pinheiro, no artigo “Autoritarismo e transição”, publicado em 1991, em diálogo com o sociólogo Florestan Fernandes, analisa a permanência da violência de estado no período de transição democrática no Brasil.

Não é por acaso que a cidadania no interior das classes populares é ainda hoje percebida com significado aproximado à repressão, o que não constitui traço original nas sociedades contemporâneas, mas que no Brasil atinge uma enorme intensidade porque há grupos que não são apenas desprovidos de poder, mas de significação, como possuidores de uma identidade coletiva conhecida: trabalhadores, pobres sem atividades fixas, miseráveis, indigentes, mulheres, velhos, crianças, negros, homossexuais, loucos, criminosos. Essa violência disseminada tanto na violência ilegal do estado, como já vimos, contra a maioria da população, tem suas origens em práticas anteriores, por exemplo como aquelas que se forjaram durante a implantação do regime colonial e na ordem escravocrata (PINHEIRO, 1991, p. 55).

Para Paulo Sérgio Pinheiro (1991), durante toda a república brasileira vigorou um “autoritarismo socialmente implantado”, que, a despeito de estar ou não sob um regime constitucional democrático, instituiu uma “classe torturável”, contra a qual é permitido pela maioria o uso da violência ilegal<sup>62</sup>. No romance de Chico Buarque, Eulálio d'Assumpção Palumba e seu filho são brutalmente assassinados, em regimes políticos diferentes, como se não houvesse distinções palpáveis entre um período e outro. No primeiro caso, o estado executa uma pessoa de maneira extra-oficial, no segundo, é negligente com a vítima, mas em ambos recebe a condescendência do narrador, que intimamente acredita que, mesmo sendo seus

---

<sup>62</sup> O texto de Paulo Sérgio Pinheiro tem mais de 30 anos e poderia ser considerado desatualizado, visto que seus dados acerca da violência estatal são dos anos 1980 e que depois desse texto vieram governos de viés progressista, como os de Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. No entanto, o debate sobre a letalidade policial e o autoritarismo estatal, como o autor o colocou, mantém sua atualidade, sobretudo porque casos de tortura (SOARES, 2022) e assassinato da população mais vulnerável pelas forças militares continuam atingindo novos patamares (MONTEIRO; FAGUNDES; GUERRA, 2020) e ainda são toleráveis por parcela numerosa de cidadãos. Como exemplo da convivência da maioria com a letalidade policial, pode ser citado o estado do Rio de Janeiro, que, em 2018, elegeu um governador, Wilson Witzel, cujo discurso incentivava a execução de pessoas. O governador teve seu mandato cassado em 2021, mas sua campanha ficou marcada pela frase: “A polícia vai mirar na cabecinha... e fogo”. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,a-policia-vai-mirar-na-cabecinha-e-fogo-diz-novo-governador-do-rio,70002578109>. Acesso em 28 set 2022.

parentes, pela preferência política de um e pela cor da pele de outro, não precisavam ser tratados dentro da lei.

A presença recorrente da violência institucionalizada e ilegal na narrativa indica que o tempo não avança, pelo menos não em forma de mudança, de ruptura histórica e cultural. O romance, retomando a memória da escravidão até o momento presente, parece reproduzir o ponto de vista de Elizabeth Hardwick, sobre o Brasil:

Os séculos parecem habitar cada momento; os diamantes em Minas, os navios negreiros, Dom Pedro em seu palácio de verão em Petrópolis, a tradição liberal, os terroristas, a polícia, Vargas, Kubitschek, os jesuítas. Tudo existe no contínuo presente, uma consciência superpovoada e dada à fadiga (HARDWICK *apud* PINHEIRO, 1991, p. 50).

A narração de Eulálio mistura personagens homônimos de diferentes gerações sempre sob o signo da opressão, dessa maneira, suspendendo a noção de passagem do tempo. Desde as relações personalistas da colônia até o tráfico de drogas na contemporaneidade, alguns sintomas persistem, como se, na verdade, o tempo da narrativa fosse apenas um presente supressivo à sombra de um autoritarismo antigo.

A visão de que é necessário superar a herança colonial ibérica para se construir um país plenamente democrático está presente na obra *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicada em 1936 como ensaio. O texto, reeditado muitas vezes, foi considerado por Antonio Candido como “clássico de nascença” (CANDIDO *apud* BUARQUE DE HOLANDA, 2004, p. 10), visto que inspirou gerações posteriores de intelectuais progressistas com uma interpretação do Brasil que era inovadora para a época. Como a reforçar o ditado de que “a fruta não cai longe do pé”, assim que o romance *Leite Derramado* foi lançado, a crítica literária enfatizou com veemência a filiação de Chico Buarque à obra do pai, como já mencionamos. De fato, existe uma leitura do Brasil compartilhada pelos dois autores em seus trabalhos, que possuem finalidades distintas. Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Hollanda afirma que a “vitória nunca se consumará enquanto não se liquidem, por sua vez, os fundamentos personalistas e, por menos que o pareçam, aristocráticos, onde ainda assenta nossa vida social” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1985, p. 185). O autor caracteriza a permanência cultural da colônia como “sobrevivências arcaicas, que o nosso estatuto de país independente até hoje não conseguiu extirpar” (BUARQUE DE HOLLANDA 1985, p. 185). Assim: “em palavras mais precisas,



somente através de um processo semelhante teremos finalmente revogada a velha ordem colonial e patriarcal, com todas as consequências morais, sociais e políticas que ela acarretou e continua a acarretar” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1985, p. 185).

Sérgio Buarque de Holanda observou em *Raízes do Brasil* um autoritarismo estruturante na fundação e no funcionamento do sistema socioeconômico brasileiro. A despeito de mais de oitenta anos entre a publicação dessa obra e o romance de Chico Buarque, existe uma continuidade dessa interpretação da realidade brasileira na obra contemporânea. O chicote florentino da família de Eulálio faz um significativo elo entre os tempos remotos, cumprindo o papel de inibir as rupturas históricas, na medida em que ele simboliza a lentidão ou a ausência de mudanças. Veja: nas mãos dos antepassados de Eulálio, o chicote servia para controlar os subalternos, marinheiros, negros, mulheres, trabalhadores livres, que mal se diferem no decorrer da trajetória do instrumento. O narrador, ao ameaçar usá-lo, no presente, contra os funcionários do hospital, cria a imagem de que o escravizado oitocentista reflete-se no trabalhador do século XXI. O texto, de maneira irônica, portanto, denuncia o legado do autoritarismo, que se mantém mesmo com mudanças de regime. A metáfora do chicote é uma figuração desse modelo de sociedade em que

A ordem civil se transforma, mas de modo tão desigual, desarticulado e ambíguo que o “patrão” conserva muito do “senhor” em sua condição de cidadão, e o trabalhador (livre ou semi livre...) é um cidadão de categoria tão ínfima que possui algo de “escravo” em potencial e muito pouco de cidadão (LEBRUN *apud* PINHEIRO, 1991, p. 52)

A violência ilegal nunca foi inibida no Brasil e tutela toda a narrativa de *Leite Derramado*. Nas mãos das instituições, o chicote florentino faz o seu papel de manter num lugar subalterno a parcela da população que sempre foi oprimida e, sobretudo, cumpre o papel de sufocar qualquer rebeldia, representada pelo neto d’ Assumpção Palumba.

O tema do desaparecimento nesse romance alcança mais de um desdobramento interpretativo. Na figura de Matilde e dos descendentes de Eulálio, personagens laterais e figurações de sujeitos que a sociedade brasileira nunca integrou, o desaparecimento está relacionado ao autoritarismo, manifestado em mais de uma forma de violência: política, racial e de gênero. Dito isso, o personagem principal, também passa por um processo de desintegração. Empobrecido, no leito de um hospital, Eulálio sofre um deslocamento progressivo da consciência. Suas memórias

são dispostas de maneira desorganizada, com fatos que ele mais gostaria de esquecer do que de lembrar, até que o seu encerramento é representado por outro deslocamento, o de perspectiva. A sua morte é narrada como se ele fosse uma criança de colo testemunhando o fim agonizante de um tetravô.

Em outras palavras, *Leite Derramado* destaca um narrador que se forma desaparecendo, como Pasta Jr. observa em Brás Cubas. Os antepassados de Eulálio já se foram e seus descendentes, assim como sua esposa, possuem um *status* socialmente marginalizado, até desaguarem em mortes trágicas. O tempo da narrativa, portanto, é suspenso, em espirais que indicam pouco avanço. Essa estrutura, porém, é uma evolução da que já estava presente em *Estorvo* e *Benjamim*, como se o autor estivesse em busca de aprimorar uma fórmula romanesca. Essa forma literária, por sua vez, parece ideologicamente conectada a uma certa interpretação do Brasil, que está expressa no conteúdo de textos como *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre e *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr.

Apesar do tom propositivo dessas obras sociológicas, em que cada uma ao seu modo vaticina uma superação do autoritarismo colonial, o romance *Leite derramado* se distancia de qualquer otimismo. Ao se aproximar de obras como *Memórias póstumas*, o autor marca posição na sua leitura de país. E o movimento mais uma vez circular da narrativa, que encontra a morte, sinaliza (de novo) para uma ausência de futuro.

## 5. O IRMÃO ALEMÃO

*O irmão alemão* é um romance de Chico Buarque publicado em 2014, o mesmo ano da entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade. É importante destacar essa coincidência, visto que há aproximações entre a narração e as informações divulgadas no relatório pois, assim como *Benjamim*, trata-se de uma narrativa que se desenvolve a partir da ausência de personagens que foram subtraídos da convivência familiar pelo terrorismo de estado. A centralização do enredo no sofrimento de familiares de desaparecidos políticos suscitou o surgimento de análises pela via da literatura de testemunho<sup>63</sup>, que não era muito comum na leitura dos livros anteriores do autor, ainda que já trouxessem o tema do desaparecimento e da violência política. Neste capítulo, consideraremos algumas contribuições dessa área na interpretação da obra, levando em conta também outros estudos do abrangente campo das escritas de si, como a autoficção. Esse movimento tem em vista que nosso trabalho de pesquisa observa sobretudo como o autor trabalha ética e esteticamente o tema do desaparecimento em várias obras. E, neste caso, pode haver uma recorrência e aprimoramento na construção do narrador, sendo importante, por isso, atentar para as implicações, por exemplo, da escrita em primeira ou terceira pessoa, como temos feito até aqui.

A história do romance *O irmão alemão* acompanha o ponto de vista do narrador Francisco de Hollander, que inicia a narrativa com uma ideia fixa: encontrar um irmão estrangeiro, cuja existência ele desconhecia. No desenrolar do enredo, o narrador descobre que a criança foi submetida à adoção após o pai não provar a ascendência ariana aos funcionários do governo nazista, o que tornou mais difícil a busca pelo parente. A investigação pessoal, no entanto, é interrompida diante da perda de outro familiar, Domingos de Hollander, provavelmente capturado e morto pelo estado brasileiro.

A obsessão pelo irmão alemão é disparada na abertura do romance, quando Ciccio, apelido familiar do narrador, retira clandestinamente o título *O ramo de ouro* da estante do pai. Durante a leitura do livro, ele depara-se com uma carta datilografada na língua germânica. A missiva, protegida por um envelope, parecia esquecida no

---

<sup>63</sup> cf. KUNZ, M. A. LORO, L. F. A memória da dor no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque. *Revista de literatura, história e memória*. vol. 13, nº 22. Cascavel, 2017 p. 345-357.

virar da página 35, onde poderiam estar ou uma bula de remédio ou cinzas de cigarro, que são os rastros mais comuns esquecidos por quem o manuseara antes: o pai Sergio de Hollander, proprietário da vasta biblioteca. Num primeiro momento, o narrador não domina o conteúdo da mensagem, mas é capaz de imaginá-lo a partir das pistas deixadas pelos elementos formais do gênero textual: o destinatário é Sergio, a remetente é Anne Ernst e o endereço originário é Berlim, de onde a correspondência partiu na data de 1931.

Sei que meu pai, ainda solteiro, morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com uma Fraulein por lá. Na verdade, acho que já ouvi falar de algo mais sério, acho até que há tempos ouvi mencionarem um filho seu na Alemanha. Não foi discussão de pai e mãe, que uma criança não esquece, foi como um sussurro atrás da parede, uma rápida troca de palavras que eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal (BUARQUE, 2014, p. 9).

Este trecho, do início da narrativa, apresenta um revezamento entre memória e fabulação que é característico de outros romances de Chico Buarque. Como sugere a inversão do vocábulo “mal” (“mal poderia ter escutado” e “posso ter escutado mal”), Ciccio não tem certeza se ouviu ou se captou a informação corretamente, porque não se lembra do que testemunhou da conversa dos pais sobre o irmão estrangeiro e, para preencher esse vácuo, exercita a imaginação. Em *Leite Derramado*, essa falha da memória é atribuída à senilidade do narrador; em *Benjamim*, ela encobre o sentimento de culpa. Nos três casos, a rememoração não é confiável, mas é sempre disparada pelo desaparecimento ou morte de alguém.

Francisco de Hollander vive com os pais e o irmão Domingos numa casa apinhada de livros em São Paulo. O pai é um intelectual poliglota que publica artigos regularmente em jornais de grande circulação. A mãe, Assunta, de origem italiana, é dona de casa e organizadora da biblioteca. O irmão, poucos anos mais velho que o narrador, é um sujeito que trabalha na área de comunicação, como locutor de rádio, mas não reproduz o perfil acadêmico do pai. Francisco, por sua vez, enxerga na figura fraterna um adversário e na figura paterna um espelho no qual deve se modelar.

A dinâmica familiar é o eixo dos capítulos. O primeiro, como já destacado, é aquele que dá falta de um irmão nascido na Europa. Neste momento, Francisco de Hollander parece um jovem entre os dezessete e dezoito anos, e, conforme os

capítulos avançam, ele envelhece, encerrando a narrativa idoso. No entanto, a percepção do tempo não é totalmente linear, uma vez que o narrador evoca a memória da infância e funde imagens oníricas com deduções. A amálgama memória, sonho, imaginação, também presente nos outros romances do autor, novamente é acionada por personagens a princípio lateralizados, cuja ausência é uma lacuna insuperável na vida daquele que conta a história.

Entretanto, a descrição de familiares de um personagem quase homônimo ao autor conduz a interpretação da narrativa a outro nível, mais complexo que as anteriores. Porque, para o leitor que já conhece a figura pública Chico Buarque, a articulação de nomes como Francisco de Hollander e Sergio de Hollander inevitavelmente mobiliza referências exteriores ao romance, que se posicionam como mais um elemento à disposição de uma chave interpretativa. Assim, levando em conta a biografia pública do escritor e a produção intelectual contemporânea, é um exercício natural associar os respectivos personagens a Chico Buarque e ao seu pai, Sérgio Buarque de Hollanda, ambos nomes de autor<sup>64</sup>.

Além dos nomes supracitados, há também o de Sergio Günther, o irmão alemão do título, que pode levar o leitor a uma pesquisa em arquivos jornalísticos, buscando responder se ele existe fora da ficção e associado ao autor. Em 1994, numa entrevista à *Folha de São Paulo*, Chico Buarque revela como descobriu a existência do parente:

Conheci [Manuel] Bandeira, Drummond, e conheço João Cabral. Bandeira eu conheci desde pequeno, porque ele era muito amigo de meu pai e padrinho de meu irmão mais velho, Alvaro Augusto. (...) Já mais velho quando fui morar no Rio de Janeiro, mas garoto ainda, fomos visitá-lo. Fui com o Tom e o Vinicius. Foi um encontro interessante. Ele tocou um pouco de piano e começou a contar umas histórias do meu pai. "Ah! O Sérgio"... E no meio de algumas lembranças ele mencionou "aquele filho alemão". Eu perguntei: "Que filho?" Eu não sabia que meu pai tinha tido um filho na Alemanha. O Vinicius me perguntou: "Você não sabia?" Eu disse: "Não." Era um pouco segredo lá em casa. Meu pai tinha tido um filho alemão antes de casar. Eu fiquei muito chocado e quando pude ir a São Paulo perguntei ao meu pai sobre isso. No começo ele não quis falar, mas depois abriu o jogo (BUARQUE, 1994).

---

<sup>64</sup> No ensaio "O que é um autor" (2001), Michel Foucault conceitua a função autor, identificando que o nome de autor se comporta de maneira distinta de um nome próprio comum, isto é: existe um papel exercido por esse nome específico, que é o de delimitação, organização e classificação dos discursos. Esse tema é criativamente desenvolvido no romance *Budapeste*.

Outros nomes que são atribuídos ao círculo familiar de Francisco de Hollander, como Domingos e Assunta de Hollander, no entanto, ao serem buscados em biografias e listas de parentes do autor, não possuem nenhuma correspondência direta.

A presença de componentes autorreferenciais em romances que são publicados com o selo de ficção tem se manifestado como uma tendência da literatura contemporânea desde os anos finais do século XX. Essa característica de algumas narrativas ganhou na década de 1970, na França, a nomenclatura de autoficção, mas no Brasil só passou a ser um termo e uma prática mais conhecidos a partir de 2007. Este é um conceito cuja definição apresenta ainda algum dissenso entre estudiosos e tem surgido dentro de um contexto de intensa exposição da figura autoral. É preciso tatear com cuidado esse campo, principalmente quando está em pauta um escritor como Chico Buarque, que explora literariamente a inquietação provocada pelo seu nome de autor.

## 5. 1 A AUTOFICÇÃO COMO TENDÊNCIA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

O termo autoficção foi cunhado na França por Serge Doubrovsky, em reação ao texto “O pacto autobiográfico” (2008), de seu colega Philippe Lejeune, que buscou esquematizar publicações de teor autobiográfico. O trabalho em questão foi publicado pela primeira vez em 1975 e revisto anos depois. Nele, Lejeune define o que é autobiografia a partir do que já estava elaborado em dicionários, estabelecendo então uma teorização normativa que seria amenizada posteriormente pelo autor ao menos duas vezes<sup>65</sup>. Em “O pacto autobiográfico”, ele propõe um quadro que organiza o *corpus* autobiográfico a partir das categorias discursivas (eu/ele) e da identidade do narrador-personagem, de maneira a distinguir, por exemplo, a biografia da autobiografia. Assim, para o teórico francês, enquanto

---

<sup>65</sup> “O pacto autobiográfico” (2008) é uma tradução do primeiro capítulo do livro *Le pacte autobiographique*, publicado pela primeira vez em 1975, por Philippe Lejeune. Em 1986, ele lança “O pacto autobiográfico (bis)”, em que faz retificações a ideias do livro anterior que considerou radicais e, em 2005, realiza uma autocrítica em “O pacto autobiográfico 25 anos depois”. Lejeune busca amenizar o tom normativo da primeira versão de seu esquema, revendo sua noção muito categórica de identidade e confessando que passou a considerar em seus estudos gêneros literários mais “fronteiriços”, como a autoficção.

aquela forma literária seria sempre em terceira pessoa e sem coincidência onomástica entre autor e personagem, a autobiografia clássica, por sua vez, deveria ser uma narrativa em prosa, em primeira pessoa, em que o nome do autor e do personagem são iguais, fixando o gênero: “a autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala (LEJEUNE, 2008, p. 22). Além disso, uma das condições mais importantes para que ocorra a autobiografia, segundo Lejeune, é a firmação de um pacto de verdade entre autor e leitor, sem o qual o texto é um romance. Dessa maneira, o teórico desenha o segundo quadro, mais radical que o primeiro. Aqui, existe a coluna da natureza do pacto — se é romanesco ou autobiográfico — e outra, indicando se o nome do personagem é o mesmo ou não que o do autor. Ele afirma, no entanto, que não se recorda de uma narrativa assumidamente ficcional em que coincida o nome do autor com o do personagem principal. Desta forma, o quadro de Lejeune deixa uma casa vazia, que dois anos depois Doubrovsky “preenche” com seu romance *Fils* (1977) e dá a nomenclatura de autoficção.

Portanto, enquanto criação de Serge Doubrovsky:

(...) a autoficção se contrapõe à autobiografia clássica, que pessoas famosas escrevem no final de suas vidas, em belo estilo, tentando dar conta de uma vida inteira. A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba a qual instância enunciativa ele corresponde (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

A teorização de Lejeune propõe uma distinção radical entre gêneros a partir de um pacto de leitura: para a autobiografia, autor e leitor “outorgam” um pacto de verdade; para a ficção, um pacto romanesco. A autoficção, entretanto, tem o efeito de invalidar qualquer pacto, mesmo que haja uma advertência na ficha catalográfica informando sobre o caráter eminentemente ficcional da obra, como é possível verificar na última página do romance *O irmão alemão* (2014): “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles.” Esse alerta não tem o poder de controlar a leitura, principalmente quando o nome que estampa a capa tem alguma semelhança com o nome do personagem do interior do livro. A despeito da norma de Lejeune, prevalece, portanto, a ambiguidade. Sobre esse aspecto, afirma Sébastien Hubier (2003, p. 125-126) que a autoficção é “anfibológica”, porque

repassa ao leitor a decisão de estabelecer o grau de veracidade e ficção da narrativa com a qual trava contato.

Defendemos, ainda, que a impossibilidade de regular a recepção não ocorre apenas com a autoficção. Assim, nessa lógica, convém expor algumas fragilidades que estão subjacentes à contraposição da autoficção à autobiografia clássica, já salientadas por Evando Nascimento<sup>66</sup>:

O termo “pacto” se refere a dois sujeitos conscientes, presentes a si mesmos, que assumem um contrato para atingir um objetivo comum. O pacto de Fausto deve lhe garantir um saber superior aos outros humanos; o preço a pagar será a entrega de sua alma ao diabo. Até mesmo em relação à autobiografia, a designação como pacto já coloca diversos problemas, pois nada garante que todo e qualquer leitor leia uma autobiografia como estritamente verídica. Deve-se supor sempre aquele leitor que, inadvertidamente, leia a autobiografia de uma celebridade qualquer como romance e não como documento. Isso ocorre porque a recepção de um texto nunca é previsível nem controlável de antemão. Além do mais, tal pacto deveria supor duas instâncias subjetivas plenamente constituídas numa relação simétrica de mútua compreensão dos papéis, a do autor e a do leitor, o que nem sempre ocorre, mesmo com as autobiografias. Em relação à autoficção, isso é simplesmente imprevisível; exceto nos casos de homonímia autor-narrador-personagem, nada garante que o leitor vá necessariamente perceber que se trata de autoficção (NASCIMENTO, 2017, p. 618).

Ainda que o autor notifique o leitor de que a obra deva ser tratada, em todas as letras, como uma autoficção, também não é possível condicionar a sua leitura por

---

<sup>66</sup> Evando Nascimento é um estudioso e escritor que contribuiu para a difusão do termo autoficção no Brasil. Ele relata no artigo “Autoficção como dispositivo: alterficções” que o primeiro contato com o conceito se deu durante uma conferência ministrada por Régine Robin e mediada por Eurídice Figueiredo, na UERJ, em 1997. Em 2008, ele publicou o livro *retrato desnatural (diários - 2004 a 2007)*, que, com mecanismos autoficcionais, apresenta a reescrita de textos dos mais variados gêneros — *e-mails*, diários, poemas, verbetes, reflexões ensaísticas — seguindo um exercício derridiano, isto é: uma reescritura que se desdobra em “contra-assinatura” (PADILHA, 2012, p. 207). Trata-se, segundo Evando Nascimento na esteira de Jacques Derrida, de repetir os próprios textos e de outros com um traço diferente, dividido (NASCIMENTO, 1999). Aproximadamente dez anos após a publicação desse livro, o escritor esboça um esgotamento da sua relação com a autoficção, que prefere chamar de *alterficção*, para se distanciar da tendência egóica do dispositivo. Assim o autor justifica sua opção: “A autoficção corre os mesmos riscos que o uso inadvertido das redes sociais, ou seja, converter-se em mero instrumento para exercício de um narcisismo exacerbado, atingindo uma forma de “espetáculo total”. Deixo claro todavia que, como qualquer instrumento midiático, as redes sociais podem ter usos bastante frutíferos, sobretudo quando utilizadas como ferramenta política bem refletida. O legado ruim do “monstro” dubrovskiano é que a autoficção tem servido para todo tipo de abuso em relação à alteridade: vingança dos ex-relacionamentos, combate aos desafetos, autopromoção sistemática, atendimento às leis do mercado, exposição das misérias privadas. Quando isso acontece, não ocorre compensação por procedimentos literários realmente inventivos; em geral a ausência de qualquer ética vem acompanhada de recursos ficcionais precários. É como se o pior da autoficção fosse a exposição de um eu autoidentificado, em oposição às alteridades que o cercam. Contra tudo e contra todos, o famigerado eu. O único fármaco possível para diluir essa instância egoica seria o que chamo de alterficção, como passo a desenvolver” (NASCIMENTO, 2017, p. 621).



esse viés — o do pacto oximórico, um que não estava presente na tabela de Lejeune e que se caracteriza pelo equilíbrio entre o pacto autobiográfico e o romanesco (JACCOMARD, 1993). Um contrato de leitura para a autoficção soa um tanto refutável, uma vez que a ambiguidade que a define só configuraria o assentamento de um acordo sem compromisso, o que de fato é um oxímoro, mas não um pacto. Desta forma, o autor que promove sua obra enquanto autoficção não sabe quem encontrará seu livro: um suposto leitor *voyeur*, por exemplo, está sempre em busca de uma confissão e não de uma fabulação, mesmo que seja avisado dos aspectos ambíguos da obra. Daí alguns riscos éticos da autoficção enfrentados pelo seu próprio inventor.

Doubrovsky publicou, além de *Fils*, outros romances que taxou de autoficcionais, entre os quais *Le Livre Brisé* (1989), com menções à esposa Ilse Doubrovsky e detalhes sobre o alcoolismo do qual ela sofria. A obra obteve sucesso de vendas, mas, pouco tempo antes disso, Ilse se suicidou — o que moveu alguns jornalistas<sup>67</sup> a acusarem o autor de ter matado a esposa. Doubrovsky declarou publicamente que Ilse acompanhou o processo de escrita e que nada teria sido publicado sem o prévio conhecimento dela. O autor também protagonizou outros casos polêmicos advindos do seu trabalho com a autoficção, como processos judiciais movidos por ex-amantes que se sentiram ofendidas com as publicações. Assim, por mais que a intenção autoral pontue a ambiguidade da obra (é ou não o autor? Tal passagem é factual ou não?), o público em última instância demarca sua autonomia, podendo, inclusive, acusar o autor de difamação, por mais que os nomes estejam propositalmente modificados para colocar em dúvida a referencialidade.

Por outro lado, quando o leitor detecta a autorreferencialidade, a autoficção pode se converter, sim, em efeito de leitura, no entanto:

(d)epois de ao menos cinco décadas de questionamento da metafísica da representação, não se pode mais crer que a toda intenção autoral corresponda um efeito estético garantido. Tanto mais que, no caso da autoficção, ela pode se produzir sem que seu autor empírico tenha tido a intenção explícita de se autoficcionalizar, tudo ocorrendo por mecanismos de linguagem e de ficção, de linguagem ficcional. Sublinho então que haverá sempre, mesmo na autobiografia verídica, uma assimetria fundamental entre intencionalidade autoral e efeito estético sobre o leitor. De

---

<sup>67</sup> Durante a divulgação do livro *Le Livre Brisé*, Serge Doubrovsky participou do programa *Apostrophes*, onde o apresentador Bernard Pivot, inquiriu-lhe: “E aí, como se sente após ter matado sua esposa?”.

outro modo, não haveria nem indecidibilidade nem ambiguidade autoficcional, mas simples mecanismo de produção ficcional com efeito previamente garantido (NASCIMENTO, 2017, p. 618).

A ambiguidade provocada por uma autorreferencialidade incerta tem sido uma marca da autoficção. A denominação e sua definição possuem uma história relativamente recente. No entanto, é possível detectar na literatura brasileira essa indecidibilidade na congruência entre autor, narrador e personagem desde a virada do século XIX para o XX, antes mesmo do surgimento da noção de romance pós-moderno — a que muito deve o conceito dubrovskyano. Para permanecer no âmbito das informações ditas “editoriais” que contribuem para isso, podemos citar *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, publicado em 1908, com uma estrutura de diário. Lá, encontra-se a seguinte passagem, na abertura da narrativa:

#### ADVERTÊNCIA

Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio: "Nos lazeres do ofício escrevia o Memorial, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis".

Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, — nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.

M. de A. (ASSIS, 1986, p. 1096)

O trecho da obra machadiana possui nas iniciais que o assinam um jogo autoral que suscitou interpretações ambivalentes. Há uma pequena fortuna crítica<sup>68</sup> que se empenhou em analisá-lo em relação com outro romance, *Esaú e Jacó*, cujo autor fictício pode ser o Conselheiro Aires, aquele mesmo que assina e não assina o *Memorial*.

<sup>68</sup> *O homem encadernado* (1996), de Maria Helena Werneck, e *Machado de Assis - estudo crítico e biográfico* (1988), de Lúcia Miguel Pereira, são obras que abordam a questão da autoria em *Memorial de Aires* pela via biográfica. Essas leituras têm como ponto de partida as revelações de Mário de Alencar, com quem Machado de Assis trocava correspondências. Outro estudo que compõe a fortuna crítica desse romance é o *Autobiografias*, de Abel Barros Baptista (2003). Em um capítulo, o português se debruça sobre a questão da assinatura, destacando sua influência nas advertências de cada obra do autor, assim, distinguindo o autor-narrador de *Esaú e Jacó* do de *Memorial de Aires*. A dissertação de Ana Carla Lima Marinato, *Autor, narrador, personagem: as várias facetas de Aires* (2013), argumenta que os efeitos do jogo autoral na obra machadiana remetem aos estudos da autoficção.

Vemos nessa inscrição – “M. de A.” – o remate de um sofisticadíssimo construto ficcional, que faz abalar tranqüilas distinções entre as instâncias do autor, do narrador, do personagem e da própria narrativa, rasurando sem dó as frágeis fronteiras entre realidade e ficção, origem e fim, verdade e ilusão (SALGUEIRO, 2013, p. 77).

Todo o texto da advertência é enigmático, visto que se utiliza da primeira pessoa, mas fala do autor fictício na terceira, até que conclui com uma assinatura que *esconde* tanto o autor real quanto o fictício. O leitor tem diante de si nada menos que um recado de um editor-esfinge, que, na época da publicação, foi mote de algumas interpretações biográficas da obra. Com o passar dos anos, as análises seguiram vias mais diversas. É mister observar que “quanto mais distante o leitor está do autor, no tempo e no espaço, mais sua leitura será romanesca. Os jogos estão feitos e eles estão embaralhados” (FIGUEIREDO, 2020, p. 244). Wilberth Salgueiro, por exemplo, abriu sua leitura com a chave da onomástica. O argumento de Salgueiro (2013) no artigo “José da Costa Marcondes Aires’ - conselheiro, diplomata, escritor: um nome calidoscópico em *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*” apoia-se nos signos e referências presentes em cada componente do nome do narrador-autor-personagem José da Costa Marcondes Aires, que conteria semelhanças em vários níveis com Joaquim Maria Machado de Assis. Dentre os apontamentos do crítico que ajudam a caracterizar o personagem diplomata e memorialista, o anagrama palindrômico de Aires (seria) é o que mais reforça esteticamente a confusão entre as nem tão tranqüilas distinções entre as instâncias autor, narrador e personagem. Aires **seria** Machado de Assis? A conjugação do verbo ser no futuro do pretérito, ou então no modo condicional, estabelece uma hipótese, uma incerteza, que posiciona mais uma vez a referencialidade no campo da ambiguidade e, claro, com o perdão do anacronismo, ironicamente **rasura** qualquer pacto.

A presença do espelho Aires/seria vai ao encontro do que o narrador aponta como qualidade e vício da carreira do diplomata, que deve utilizar do máximo de recursos retóricos para mediar um conflito, daí um efeito escamoteador no emprego do futuro do pretérito, como bem observado por Wilberth Salgueiro:

Importa mesmo lembrar que o futuro do pretérito é (também) usado quando o “locutor não quer se responsabilizar pela informação do enunciado (p. ex., ‘os ossos encontrados seriam de um homem pré-histórico’ [exemplo do *Dicionário Houaiss*]. Tal atitude, bastante escamoteadora, é típica do personagem Aires, que recorrentemente dá um jeito de não afirmar coisas, seja por veladíssima ironia, seja por “tédio à controvérsia” (SALGUEIRO, 2013, p. 76)

*Memorial de Aires* é uma obra brasileira anterior aos estudos que estão sob o guarda-chuva da autoficção, no entanto, o jogo autoral engendrado por Machado de Assis já possibilitava questionar os papéis do sujeito na composição da trama, principalmente na configuração de uma polifonia que intrica a posição do autor. Por causa disso, Ana Carla Marinato (2011) observou uma correlação entre as obras machadianas atribuídas ao ficcional Aires e os debates em torno daquele estudo iniciado nos anos 1970 e que hoje encontra-se no rol das escritas de si, a autoficção.

Tendo isso em vista, é pertinente colocar novamente a autoficção em perspectiva histórica. Doubrovsky, por um tempo, declarou-se o criador da prática literária para explicar os próprios romances. Quando o debate tornou-se mais conhecido e extenso, ele fez alterações em seu discurso, passando a se considerar o pai do neologismo, mas não da “coisa”. Em entrevista a Philippe Vilain (2005), o escritor francês cita os nomes de Louis Ferdinand Céline e Sidonie Gabrielle Colette como exemplos de romancistas que antes dele já embaralhavam as referências de autor, personagem e narrador.

Com o recrudescimento do debate, alguns estudiosos se esforçaram em realizar um balanço da autoficção, que vinha sofrendo atualizações e mesmo generalizações. No Brasil, Eurídice Figueiredo realiza uma síntese desses estudos no livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (2013). Na França, trabalho com propósito semelhante e citado pela professora foi o de Jean-Louis Jeanelle e Catherine Viollet, *Genèse et autofiction* (2007). Jeanelle compara o conceito de autoficção proposto inicialmente por Doubrovsky com o que foi apresentado por Vincent Colonna. Antes de o inventor do termo reformular sua ideia, ele estabelecia como condição para a existência da autoficção a compatibilidade de identidade entre autor, narrador e personagem e também a representação de um sujeito em crise. Já Vincent Colonna expandiu o modelo em vários níveis, sobretudo no tempo, identificando a prática literária desde a Antiguidade, especificamente nos textos de Luciano de Samósata. Em *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), Colonna afirma que a autoficção não deveria ser tratada como um gênero, e sim enquanto “uma nebulosa de práticas aparentadas” (COLONNA, 2004, p. 11).

A advertência ao leitor de *Memorial de Aires* e o aviso da ficha catalográfica de *O irmão alemão* são diferentes procedimentos supostamente de fora da narrativa que

se interpõem no início — e no final — do enredo de um romance. Apesar de no caso do último haver uma tentativa do editor de assegurar uma leitura puramente ficcional, a partir de um rótulo de “romance”, sua intervenção pode soar irônica, sem efeito ou embaralhar ainda mais as percepções de leitura. Já no exemplo machadiano, que não propõe nenhum pacto, o trânsito de fora para dentro da ficção e vice-versa, até certo ponto desafia o leitor sobre a sua capacidade de reconhecer brumosas fronteiras. No âmbito da literatura contemporânea brasileira, *K., relato de uma busca* (2014)<sup>69</sup>, de Bernardo Kucinski, possui uma abertura que segue caminho similar:

Caro leitor:

Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu (KUCINSKI, p. 6, 2014)

O trecho acima, identificado no início do livro, não garante a veracidade do que será narrado, mas solicita a credulidade do leitor, já que “**quase** tudo aconteceu”. O enredo, ambientado durante os anos de chumbo, acompanha a saga do personagem K. numa malograda busca pela filha desaparecida. Durante a investigação, o pai descobre que ela, apesar de professora do Instituto de Química da Universidade de São Paulo, antes de sumir, vivia próxima da clandestinidade, uma vez que se casou com um militante de esquerda sem notificar à família. Assim, ao apurar o desaparecimento da filha, K. dá-se conta de que possui um genro, também desaparecido sob circunstâncias políticas. A história de K. encontra ressonâncias na real luta por justiça que foi empenhada por Meir Kucinski após os sequestros e assassinatos de Ana Rosa Kucinski e seu esposo Wilson Silva, militantes da Aliança Libertadora Nacional (ALN). Meir Kucinski foi um imigrante judeu polonês e pai do autor Bernardo Kucinski.

As semelhanças entre as duas histórias — a do livro e a da família do autor — foram a base de muitas interpretações com viés biográfico. No entanto, a narrativa não segue um padrão documental, divide-se em fragmentos e expõe diversas vozes, numa estrutura literária complexa. Eurídice Figueiredo, em “K. de B. Kucinski: Kaddish por uma irmã desaparecida” (2017), levanta os fatos sobre Ana Rosa

<sup>69</sup> Neste trabalho é citada a segunda edição do livro, publicada pela Cosac Naify, de 2014, em que o comunicado ao leitor está mais reduzido do que na primeira edição, de 2011. Na versão anterior, o livro também possui um título diferente, apenas *K.*

Kucinski e identifica supostas referências que não receberam nome próprio na narrativa (figuras como Vladimir Herzog e Dom Evaristo Arns), mas reforçam o caráter instável da verdade, visto que o autor sabe menos que as entidades repressoras sobre o que ocorreu com sua irmã. Dada a dificuldade de se obter informações oficiais sobre a prisão e a morte de Ana Rosa, a escrita constrói uma versão bastante sensível desse crime. O anagrama de Aires vem ao caso para acompanhar a malha de referências do romance *K., relato de uma busca*: K. **seria** Meir Kucinski, pai do autor. A trágica história de Ana Rosa **seria** a que está contada nesse livro. Da mesma maneira, nesta argumentação, Francisco de Hollander **seria** Chico Buarque no romance *O irmão alemão*.

O anagrama identificado por Wilberth Salgueiro possui uma forma verbal que é recorrente na literatura de Chico Buarque, desde *Estorvo*, e já foi analisada em outros subcapítulos deste trabalho. No romance *O irmão alemão*, ela reforça uma impossibilidade de dizer a verdade, uma vez que os personagens desaparecidos, a princípio lateralizados nas obsessões do narrador, não podem ser acessados. A memória sobre eles é construída por meio de investigação, mas, sobretudo, através de intuição, desejo, imaginação e sonhos de Francisco.

Numa ida a um bar de temática alemã, o narrador busca o rosto de seu irmão desconhecido no meio da multidão.

Com isso me vem à mente a carta que encontrei por acaso outro dia, e sem querer pego a fantasiar o romance secreto do meu pai em Berlim, já brinco de procurar um irmão alemão no salão. Será um homem de seus trinta anos, provavelmente de óculos, loiro, queixo proeminente, rosto muito comprido, cocuruto alto. Por enquanto o único a preencher parte desses requisitos é o trombonista da orquestra, um branquelo ruivo e bochechudo como **seria** meu pai antes de envelhecer (BUARQUE, 2014, p. 26, destaques meus).

Francisco lembra-se da carta que dá sinais da existência de um meio-irmão. Como nunca se reunira com ele, sequer vira uma foto recente do sujeito, o narrador assume a fantasia e reconstitui mentalmente um rosto, utilizando como peça do quebra-cabeça a hipótese de como poderia ter sido a aparência do pai quando jovem. Nessa passagem, o verbo *seria*, destacado na citação, cumpre o papel de posicionar a imagem criada por Francisco no campo das possibilidades, talvez das mais remotas, uma vez que ele não pode dar certeza nem mesmo da referência, que é o rosto do pai no passado. Assim, a fisionomia que configura uma identidade é

remodelada até se encaixar, tal qual uma máscara, em qualquer face, que sempre poderia ser uma versão perdida do irmão — o trombonista da orquestra. E isso só ocorre porque a carta deixa no ar a pergunta: quem é esse sujeito?

A passagem do trombonista pode ser colocada lado a lado com outra, mais adiante no livro, relacionada ao enigma do rosto do outro irmão. Após o desaparecimento de Mimmo, muitos anos se passam, quando Francisco recebe um telefonema de um homem que afirma ter visto Domingos de Hollander perambulando desmemoriado pela Grande São Paulo. Para confirmar a identidade do desaparecido, é solicitada uma fotografia, mas Francisco não pode atender prontamente a esse pedido, uma vez que não possui nenhum retrato recente do irmão. Acreditando que pode resolver esse problema, Ciccio mesmo baixa e opera um *software* de edição:

Tratei então de envelhecer seu retrato, graças a um moderno aplicativo que aprendi a baixar no computador. Em questão de segundos vi murchar seus lábios voluptuosos, vi seus olhos afundarem e perderem o brilho, vi suas orelhas agigantadas e suas bochechas flácidas, vi bossas de sebo no nariz intumescido, vi por toda a pele as manchas e fendas com que o tempo se vinga da beleza humana. Encaneci, embranqueci por completo sua cabeleira, não satisfeito abri entradas, arranquei tufo, deixei-o careca, o amarelei um pouco e o enviei para o vidente. Sem resposta, eu periodicamente lhe encaminhava novas mensagens, produzia versões recicladas do meu irmão já septuagenário, até compreender que esse pessoal da polícia, remanescente dos quadros da ditadura, tinha todo o interesse em me embromar com esperanças fúteis. Que meu irmão perambulasse quarenta anos por aí me pareceu enfim uma hipótese tão estapafúrdia quanto as de ordem cósmica (BUARQUE, 2014, p. 198)

O rosto de Mimmo, assim como o do irmão alemão, é remodelado pela imaginação de Francisco. Ao editar a foto, ele se vinga da eterna juventude do irmão que estava congelada numa moldura na sala. No computador, Mimmo ganha traços septuagenários totalmente fantasiosos, já que Francisco não usa nenhuma base científica para recriar um rosto envelhecido. A fisionomia virtual talvez não tenha seu correspondente fora do computador, ou talvez tenha um muito próximo, como veio a aparecer em seguida à porta do narrador:

Eu estava portanto descrente de tudo, de volta ao meu ofício e a meus prazeres solitários, quando dia desses tocaram a campainha fora do horário do entregador de pizzas. Deparei com um homem calvo, alto como meu irmão mas meio acorcondado, a cara mais gasta que a dos retratos forjados no computador, na face esquerda um vestígio de cicatriz dissimulada na teia de rugas. (BUARQUE, 2014, p. 198)

As duas passagens que tratam da modelagem imaginária de rostos são metonímias da própria criação do romance, o que também aponta para um caráter indubitavelmente metaficcional de sua composição. Adiciona-se a isso a confissão do narrador que deseja escrever um livro sobre um irmão alemão. Sendo assim, o rosto imaginado pelo autor é sempre inventado<sup>70</sup>, mesmo que tenha lastro com o real. De qualquer maneira, o personagem que ganha a fisionomia facial do pai e o outro que recebe as rugas são versões desencontradas e constituem processos criativos. O próprio autor, Chico Buarque, ele mesmo é outro rosto no livro, ambíguo, deslocado, uma fotografia sempre desatualizada.

O aspecto metaficcional do romance soma-se aos elementos autoficcionais, que são embaralhados na amálgama de arquivos e personagens rasurados. Isto porque o livro traz fotos e *fac-símile* de documentos que põem em dúvida o pacto romanesco proposto pelo editor. Trata-se, por exemplo, da fotografia de Sergio Gunther com uma mulher não identificada, que está presente ao final da primeira edição do livro. Essa imagem, como bem apontou Georg Wink (2016, p. 54), está com o fundo editado e possui um problema de perspectiva — os personagens parecem estar sobre a água. Sendo assim, observando atentamente, é possível concluir que a paisagem alemã, com o rio Spree, foi digitalmente inserida, e isso pode ser comprovado com uma busca pela outra versão da foto na *internet*<sup>71</sup>. Neste caso, a fotografia encontrada em arquivos e posteriormente editada passou por um processo de ficcionalização para valorizar o enredo do romance. Com o cenário de Berlim atrás dos personagens, marca-se o espaço da narrativa e, ao mesmo tempo, devido à artificialidade do procedimento, fica estremecida a referencialidade.

---

<sup>70</sup> O tema do rosto estranho está presente em *Estorvo*, conforme expomos no capítulo 1.

<sup>71</sup> Numa boneca do romance *O irmão alemão* encontrada na *internet*, está anexada a foto original do estúdio Deutsches Rundfunk Archiv, em que Sergio Gunther e uma mulher estão próximos de uma escada. Na versão impressa, está a fotomontagem com os mesmos personagens num ponto turístico de Berlim ao fundo.





**Figura 1** - Imagem editada a partir dos arquivos do DRA — Deutsches Rundfunkarchiv. 17 Ausschnitte. Sergio Günther (1961-1981). © Robert Lackenbach/ The life Picture Collection/ Getty Images (BUARQUE, 2014, p. 231).



**Figura 2** - Fotografia original, anexada em boneca do livro *O irmão alemão* encontrada na *internet* por Georg Wink (WINK, 2017, p. 55).

Wink (2016) chama o uso criativo desses arquivos, entre fotos e cartas incluídos no livro, de **ilusão de referência**.

Contudo, entre os documentos utilizados, falta a imagem da primeira carta de Anne para Sergio, a mais importante para a trama, apenas transcrita no texto (o início em alemão, depois numa tradução completa para o português). É provável que ela simplesmente não exista (WINK, 2016, p. 55).

As referências incluídas no próprio livro podem contribuir para aumentar a ilusão, no entanto, também podem ter o efeito contrário quando se constata que nem tudo que está narrado pode ser comprovado. As declarações públicas do autor também demonstram um movimento de desorientação dos jogos de referencialidade, tão caros à autoficção:

Duas histórias acontecem simultaneamente: meu livro, no plano da imaginação, e ao mesmo tempo, a da busca do meu irmão na vida real. Chegou a um ponto em que hoje meu livro está sendo lançado, a história acabou, e a história do meu irmão continua. O que deu origem ao livro, que era essa indagação – “quem foi esse meu irmão?” – continua existindo. (CHICO: artista brasileiro, 2015, 80 min)

Qualquer caminho em direção a uma resposta à pergunta lançada por Chico Buarque no documentário *Chico: artista brasileiro* (2015) demandaria uma investigação, que foi encomendada pela editora Companhia das Letras. Assim, enquanto o autor redigia o livro, a empresa contratou o historiador João Klug em maio de 2013 para localizar o irmão alemão. Em entrevista ao portal de notícias *DW*, Klug relatou o processo e os resultados de sua pesquisa. Inicialmente, ele possuía em mãos apenas três documentos que atestavam a existência da criança — eram cartas trocadas entre Sérgio Buarque de Holanda e o governo alemão até 1935. A partir delas, o historiador realizou uma busca em arquivos de Berlim, com o auxílio de um museólogo experiente que atuava na Alemanha, Dieter Lange. Ao ser indagado sobre quem era Sergio Günther, Klug responde:

Pelas informações que a gente teve, ele era o homem da TV. Ele apresentava, por exemplo, um programa intitulado *Berlin bleibt Berlin* [Berlim permanece Berlim], no qual saía pelos bairros fazendo entrevistas, com o objetivo de mostrar como tudo funcionava bem e harmônico na RDA.

Há quem diz que o talento artístico estava no DNA pois, coincidentemente, esse irmão do Chico foi alguém que se destacou no meio artístico na RDA e, de fato, ele era um ótimo cantor. Quando eu enviei a primeira música que achei do irmão para o Chico, eu ainda brinquei com ele e disse: "Isso aí que é voz, não a tua." O Chico me respondeu dizendo: "É, o alemão tem lá o seu suingue." (KLUG, 2014).

Sergio Günther nasceu na Alemanha, em 1930, filho biológico de Sergio Buarque de Holanda e Anne Ernst. Segundo documentos e apurações de João Klug, a criança foi encaminhada à adoção em 1934 e viveu com a família da qual recebeu o sobrenome Günther. Vivendo na Berlim Oriental, Sergio tornou-se jornalista e veio a falecer de câncer de pulmão em 1981, ano anterior à morte do pai biológico, que também foi acometido de complicações pulmonares. O historiador fez contato com a viúva e as filhas do jornalista da RDA, que lhe relataram que ele nunca soube de sua linhagem brasileira. Essas informações acerca da identidade do irmão perdido de Chico Buarque tornaram-se públicas no Brasil após o lançamento do romance *O irmão alemão* (2014) e pode-se dizer que o alto volume de matérias jornalísticas

mobilizado em torno delas potencializou em algum nível a venda do livro — alçado à posição de *best-seller*<sup>72</sup>.

Não só a comercialização do romance foi influenciada pelas informações biográficas que circularam na mídia, como também muitas resenhas publicadas na *Internet* se alimentaram da investigação para estabelecer uma leitura direcionada. Nesse sentido, diversas publicações, alheias ou não ao autor, foram feitas com o objetivo de estabelecer o que era verdade e o que era mentira no romance<sup>73</sup>.

O livro pode ser lido sem que sejam explorados os dados acerca da vida de Sergio Günther, até porque muitas questões que o envolvem não possuem respostas facilmente acessíveis. O romance dialoga com documentos históricos, mas seu construto se forma pelas lacunas, onde não há arquivo disponível e a memória não foi escrita, porque, como diria o Conselheiro Aires: “O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia” (ASSIS, 1986, p. 1096).

Na dimensão do texto, essa dificuldade de encontrar informações sobre o irmão alemão leva o narrador a inventar biografias para o personagem lateralizado. Georg Wink (2016, p. 56) explora cada um dos fragmentos de possíveis vidas do irmão, identificando 12 deles, que foram criados a cada nova informação coletada pelo protagonista. Segundo o estudioso, as narrativas hipotéticas sobre o irmão seriam um tipo de **heteroficção**.

Queria observar três aspectos dessas narrativas de heteroficção hipotéticas que ocupam páginas e páginas escritas em futuro do pretérito. Primeiramente, nada foi corroborado pelos fatos, nem os apresentados no livro, nem os fatos extradiegéticos dos quais o autor tomou conhecimento, mas tudo poderia ter sido assim. Bastava uma decisão aleatória diferente, uma circunstância, um mal-entendido. Curiosamente, o que, na narração do livro, dá origem à gênese do irmão alemão, é um

<sup>72</sup> A *Publish News* divulgou um *ranking* dos livros que conquistaram sucesso de venda entre 2014 e 2015, em que Chico Buarque desponta como o único escritor brasileiro na lista dos livros de ficção mais vendidos no Brasil em 2015. Ecoando esse resultado, em seguida, o portal de notícias *Band* publicou uma matéria com o título “CHICO Buarque é o único brasileiro entre mais lidos”. A frase, como também o texto da notícia, destaca o fato de que, naquele ano, o livro *O irmão alemão* conseguiu superar a potência mercadológica das ficções de autores estrangeiros comercializadas no país.

<sup>73</sup> Houve uma explosão de publicações virtuais nesse sentido, seja em formato de vídeo, seja em formato de texto postado em seção cultural de grandes portais de notícias. Apenas para título de ilustração, pode ser conferida a matéria do site português *O observador*: “A verdade e a mentira do irmão alemão de Chico Buarque” (2015). O texto também destaca que o livro marca a chegada da editora Companhia das Letras em Portugal. Disponível em: <https://observador.pt/2015/02/25/a-verdade-e-a-mentira-do-irmao-alemao-de-chico-buarque/>. Acesso em 05 jul. 2022.

mal-entendido: Anne Ernst teria tomado o Herr (Sérgio de) Hollander pelo compositor (Friedrich) Holländer e Sérgio a Fräulein (Anne) Ernst pela famosa bailarina (Lily) Ernst. Segundo, a mesma estratégia narrativa invade, no final, a escrita autoficcional, quando o narrador protagonista imagina-se preso, torturado e assassinado pela ditadura no capítulo 16 (Buarque, 2014, p. 187), o que torna ainda mais explícito o suposto projeto de explorar biografias possíveis, incluindo a própria. Terceiro, a presença de comprometimentos políticos culpáveis ou condições de vitimização por terrorismo de Estado. (WINK, 2016, p. 58)

O primeiro aspecto do que Wink observa rapidamente como heteroficção hipotética já fora analisado neste capítulo e é uma estratégia marcante de outras narrativas do autor, chegando ao seu paroxismo em *Budapeste*<sup>74</sup>, com as diversas biografias produzidas pelo narrador *ghost writer*. No romance *O irmão alemão*, essa estratégia evolui com a exploração criativa da própria biografia e com a inclusão do terceiro aspecto levantado por Wink, “a presença de comprometimentos políticos culpáveis ou condições de vitimização por terrorismo de Estado”, que também integrou o programa estético de *Benjamim* e *Leite Derramado*. Nota-se, portanto, que o romance em pauta combina estratégias narrativas que o autor já praticava nos romances anteriores, consolidando, assim, um percurso estético.

## 5. 2 OS DESAPARECIDOS, ENTRE A VIOLÊNCIA E A HISTÓRIA

*O irmão alemão* é um romance sobre a investigação particular de dois desaparecimentos, o de Sergio Günther e o de Domingos de Hollander. A ausência desses personagens tem profunda ligação com o contexto histórico-político, visto que a ação do estado os manteve afastados da família biológica. Apesar desse elemento, os personagens centrais não são lideranças que movimentam a política, não constituem figuras heróicas, mas apresentam-se enquanto vítimas do totalitarismo predominante nesses tempos. Dito isso, esses dois não são os únicos desaparecimentos no entorno do narrador, uma vez que também são observados os sumiços do vizinho Ariosto e de sua companheira Tricita, com quem Domingos teria flertado no dia em que desapareceu. Ariosto, Tricita e Domingos são a tríade de personagens sequestradas pelo aparelho repressivo do governo militar e nada mais se conhece sobre seu paradeiro no romance.

---

<sup>74</sup> Ver capítulo 1.

A atuação tirânica do estado é visível tanto no desaparecimento ocorrido no Brasil quanto naquele ocorrido na Alemanha, de maneira que dois contextos históricos e espaços distintos são aproximados na narrativa. Para analisar a natureza dessas ocorrências autoritárias, que envolvem referências a informações oriundas de investigações históricas, é necessário articular os campos da análise literária e da história, como será feito neste subcapítulo.

O primeiro desaparecimento constatado pelo narrador é o de Sergio Günther. Quando Francisco encontra a carta dentro do livro *O Ramo de Ouro*, ele se dá conta de um segredo de família que o instigará até a velhice: quem é esse irmão alemão? A dificuldade de se obter informações sobre esse parente, inicialmente, está relacionada com um forte bloqueio existente na comunicação entre Francisco e o pai. Não é tão simples para o narrador apenas lançar a pergunta ao interlocutor e aguardar a resposta. Sergio de Hollander é um muro que o filho não consegue transpor, desde a infância.

A casa onde vive a família Hollander é uma enorme biblioteca, cuja coleção de livros é propriedade do pai. Todos os cômodos contêm estantes e todas as paredes estão tomadas por obras literárias, entre edições raras e contemporâneas, nos mais diversos idiomas. É um ambiente muito intelectualizado e marcadamente patriarcal, o que influencia diretamente a formação de Francisco, torna árida sua relação com o pai e competitiva com seu irmão Domingos. No trecho em que o protagonista deve devolver o livro *O Ramo de Ouro* à sua exata localização, essa configuração familiar é muito evidente:

E esqueci, como hei de esquecer esta carta dentro do livro, que preciso guardar na fileira do fundo da estante dupla do corredor. Preciso guardá-lo exatamente em seu lugar, pois se meu pai não admite que eu mexa nos seus livros, que dirá este. Mas ao pé da estante vejo a minha mãe de cócoras, buscando algum título a mando do meu pai. (BUARQUE, 2014, p. 10)

A mãe é servil ao pai e aos filhos, sempre preparando uma refeição ou mantendo arrumada a casa, o que reflete um quadro familiar conservador. Domingos, o irmão mais velho, na visão do narrador, é o preferido dos pais, uma vez que transita com facilidade entre os dois e não é censurado ao ser vulgar. Essa característica é a mais destacada no irmão: aquele que é obcecado em “deflorar moças virgens”, folheia apenas revistas pornográficas e nunca leu um livro de literatura. É na

intelectualidade que Francisco espera se sentir superior ao seu rival, que é mais bonito que ele, tem mais habilidades sociais e, sobretudo, detém a confiança do pai. No entanto, Ciccio é um parasita da imagem dos homens da família quando se apresenta às mulheres como “irmão do meu irmão”, para que se interessem sexualmente por ele, e quando usa os livros autografados do pai para obter prestígio no meio universitário.

Assim, se pretende superar o irmão e ser o mais amado, Francisco precisa encontrar o filho perdido de Sergio de Hollander. Entretanto, o primeiro impedimento no qual ele esbarra para cumprir essa missão é a própria relação com a família. No esforço de driblar a barreira da incomunicabilidade, ele procurará nos livros um canal com o pai, que, como já observado, ocupa no lar um posto de rigorosa autoridade. O movimento nessa direção, no entanto, tem duplo propósito: ele usa o pai para tentar encontrar o meio-irmão e também se aproveita dessa busca para tentar obter a “filiação” daquele, que, aparentemente, nunca soube desse esforço do filho caçula.

Uma vez que Francisco não avança na comunicação com o pai, ele opta por outras vias de investigação, entre as quais o rastreio de pistas deixadas por Sergio em livros. É assim que o narrador chega ao nome do pianista Heinz Borgart, mencionado em carta de Anne Ernst e sublinhado pelo pai num perfil biográfico de imigrantes europeus. Na missiva, traduzida no capítulo 3, Anne declara que, caso Sergio não se manifeste em tempo razoável, existe a possibilidade de ela se relacionar com esse pianista e dar seu sobrenome ao filho, que, naquele momento, carregava apenas o da mãe. Em seguida, no capítulo 6, Francisco observa que o pai destacou o nome do músico num livro sobre artistas que cruzaram o oceano Atlântico em fuga das invasões nazistas. Com essa informação, o narrador procurará esse sujeito no Brasil, imaginando que o irmão alemão teria sido perfilhado por ele e, juntos, migrado.

Ao pesquisar professores estrangeiros de piano, o narrador não encontra nada sobre Heinz Borgart, mas logo descobre que o imigrante mudou o nome para Henri Beauregard e vivia há anos em São Paulo, com esposa e filho, como franceses. Francisco faz contato com a família através de Minhoca, uma *hippie* com quem começa a sair e que, por acaso, era ex-aluna do professor Beauregard. O narrador, no entanto, confunde madame Beauregard com Anne Ernst. À medida que frequenta

a casa dos estrangeiros como namorado de Minhoca, ele percebe seu engano: a esposa do pianista chama-se Michelle, enquanto seu filho, da idade de Francisco, chama-se Christian, e ambos não correspondem às personagens da carta enviada a Sergio de Hollander, nem podem levá-lo até o verdadeiro irmão alemão.

Todas as tentativas de se aproximar do pai através da localização do meio-irmão desaparecido não vingam, por que no meio da pesquisa sobre Sergio Günther, o outro irmão não retorna mais para casa e dele não se tem mais notícias, abalando totalmente a estrutura familiar. Isso ocorre no capítulo 14. A partir daí o mote da narrativa desloca-se da busca por Sergio para o desaparecimento de Domingos, alternando e revezando o centro do enredo até o desfecho.

O romance possui um total de 17 capítulos, que apesar de seguirem o processo de envelhecimento de Francisco, como já comentado, não são exatamente lineares, uma vez que o narrador muitas vezes recorre à rememoração e também adianta informações que só relatará mais à frente como as obteve — foi assim com a carta de Anne Ernst encontrada no primeiro capítulo, em que o narrador conta sobre o que é, deduz seu conteúdo, mas que só será parcialmente traduzida no segundo capítulo. As duas buscas que movimentam a narrativa têm finais frustrados, já que o irmão alemão, ainda que não tenha sido exterminado pelo regime nazista, não tem seu encontro descrito até o final do texto; e Domingos, levado pelos agentes da ditadura brasileira, jamais é visto novamente pela família. Os pais de Mimmo vêm a falecer nos capítulos 15 e 16, profundamente abatidos pela ausência de notícias do filho.

### 5.3 ARIOSTO, TRICITA E DOMINGOS

Antes de Domingos desaparecer, o narrador descreve sua relação com Ariosto, que, além de vizinho da família, é amigo de infância de Francisco e filho da artista plástica Eleonora Fortunato. A mãe de Ariosto, no ponto de vista do narrador, traveste-se de uma sensualidade masculina que faz contraponto ao perfil de Assunta de Hollander, que, por sua vez, segue um padrão feminino totalmente tomado pela dedicação



exclusiva aos cuidados do lar. É através de Eleonora que Francisco recebe a notícia de que Ariosto foi capturado pelos agentes da repressão. Esse personagem secundário possui um deliberado ativismo de esquerda, uma vez que participa de protestos estudantis. Além disso, uma das características mais marcantes de sua trajetória é que seu nome sofre diversas alterações ao longo do romance, de maneira que pode ser difícil ligá-lo à mesma pessoa. Os nomes que o narrador lhe atribui são: Pernalonga<sup>75</sup>, Fangio, Capitão Marvel, Homem Borracha, Bill Haley, Cassius Clay, Thelonius, Ariosto. Os quatro primeiros são nomes de personagens da indústria do entretenimento e aparecem quando o narrador rememora momentos da infância em que esteve acompanhado do amigo. Já Bill Haley, Cassius Clay e Thelonius alternam-se em capítulos que se passam na adolescência, mantendo as referências a elementos da cultura de massa, dessa vez, menos direcionados para crianças. Devido ao componente não linear do enredo, esses nomes não possuem uma ordem de aparição no romance que siga rigorosamente a sequência do desenvolvimento infantil. Por essa razão, Thelonius é o nome que surge antes dos outros e, ao mesmo tempo, indica que a narrativa começa na adolescência do narrador. Por último, Ariosto é o nome que o personagem-amigo adota na fase adulta, antes de ser preso, e o único que o narrador desconhecia, mas admite ter uma vaga lembrança de tê-lo ouvido na voz de Eleonora há muito tempo, na infância. As mudanças onomásticas apontam para a presença de codinomes, o que é uma inegável marca da clandestinidade como estratégia de atuação política dos militantes de esquerda durante a ditadura (CALQUI, 2021, p. 107)<sup>76</sup>. Por outro lado, essa alternância é um procedimento estético já observado em outros romances de Chico Buarque, sobretudo em *Budapeste*, e foi constatado também por Mayara Calqui, na tese *Entre perdas e memórias: uma leitura dos romances Leite Derramado e O Irmão Alemão*, de Chico Buarque. No caso do romance em pauta, é importante destacar que as variações onomásticas podem levar a diferentes

---

<sup>75</sup> Pernalonga é um personagem de desenho animado da companhia Warner Bros; Fangio pode ter sido uma referência ao argentino Juan Manuel Fangio, um piloto pentacampeão de Fórmula 1; Capitão Marvel e Homem Borracha são super-heróis criados para histórias em quadrinhos provenientes respectivamente das editoras Marvel e DC Comics. Bill Halley foi um músico que popularizou o *rock and roll* nos anos 1950; Cassius Clay era o nome de nascimento do pugilista Muhammad Ali; Thelonius Monk foi um importante pianista de jazz que despontou na década de 1940 nos Estados Unidos; e Ariosto remete ao poeta italiano do século 16, Ludovico Ariosto, autor de *Orlando furioso*.

<sup>76</sup> cf. Tese publicada em 2021, intitulada *Entre perdas e memórias: uma leitura dos romances Leite Derramado e O Irmão Alemão*, de Chico Buarque.

associações. Segundo o argumento de Calqui (2021), na dinâmica da relação do narrador com Ariosto, elas remetem inicialmente às fases da vida, à atuação militante do amigo e, ao mesmo tempo, ao processo de reinscrição da memória:

Tal composição aponta para um processo contínuo e múltiplo de sobreposição de identificações e de memórias, sempre abertas a novas inscrições. Em certa medida, a fragmentação dessas personagens é reproduzida textualmente pela fragmentação do fluxo de memórias de Ciccio, o qual assume a função dupla de narrar e (re)inventar o passado familiar e as possíveis projeções de inúmeros futuros hipotéticos (CALQUI, 2021, p. 108).

O fluxo de memórias de Ciccio é interferido sobretudo por ações tirânicas do estado: o que ele não pode narrar, assim como Benjamim e Eulálio, é profundamente afetado pelos processos violentos que ele e sua família sofrem, de forma que há um intenso apelo à fantasia como uma das estratégias para encobrir a angústia causada pela falta de informação. Esse sentimento torna-se latente após o sumiço de Domingos.

A reação inicial dos pais ao se darem conta da ausência do filho é recorrer às instituições para encontrá-lo, mas o poder público afirma sempre que nunca localizou o jovem.

Sergio de Hollander, que Eleonora Fortunato descreve como “pai ilustre, bem relacionado” (BUARQUE, 2014, p. 159), chegou a solicitar a intervenção do secretário de Justiça na busca por Domingos:

Papai de fato recorreu ao secretário de Justiça de São Paulo, que não tardou a ligar de volta a fim de lhe comunicar que não localizara o rapaz nas dependências do Estado. Até o editor da Gazeta, com quem meu pai estava rompido, foi solícito e apurou que nos últimos dias a reportagem não havia registrado acidente de trânsito, briga de bar ou qualquer ocorrência policial envolvendo Domingos de Hollander (BUARQUE, 2014, 159).

Neste trecho, o narrador manifesta um julgamento benevolente em relação à fingida boa vontade dos contatos do pai. Não fossem as passagens onde se vê o narrador construir o autoengano, “solícito” seria uma expressão irônica. O secretário de Justiça de São Paulo, que cinicamente “não tardou a ligar de volta”, é um agente da repressão e possivelmente sonegou informações à família da vítima. O leitor pode deduzir isso porque, antes de Sergio acionar sua rede de influência, a polícia já havia invadido o domicílio dos Hollanders sem mandado judicial e realizado buscas nos cômodos como se ali tivesse se instalado um criminoso. Esse episódio ocorreu

poucas horas após a mãe perceber a falta de Domingos e ainda não havia se passado tempo suficiente para temer se o filho não voltaria mais. Portanto, é a entrada violenta dos policiais na casa que permite cogitar a possibilidade de o irmão de Francisco ter sido detido ilegalmente, mas isso nunca é confirmado, sequer há uma explicação para a ação policial.

De camisola e descabelada, ela fervia o leite para o meu café da manhã quando tocaram a campainha. Era ele, só podia ser o Mimmo que tinha perdido de novo as chaves, mas ao abrir a porta a baixinha é atropelada por quatro intrusos que sem apresentações indagam se esta é a residência de Domingos de Hollander (BUARQUE, 2014, p. 154).

Os quatro homens afirmam que o foco das buscas são os pertences de Beatriz Alessandri, mas atacam os bens da família, derrubando os livros e arrombando gavetas — o que ofende a todos, incluindo o pai. Levam até mesmo as cartas trocadas com o governo alemão que estavam no quarto de Domingos e cuja existência o narrador desconhecia. Quando os policiais confiscam esses documentos, Francisco vê pistas fundamentais de sua investigação se apagando sem que ele as tivesse verificado.

O desaparecimento de Domingos está associado ao desaparecimento de Ariosto, mas o narrador não é capaz de assumir essa possibilidade, provavelmente tomado por ciúmes. O amigo passou a andar com o irmão um pouco antes de ambos desaparecerem, no entanto, a narração de Francisco escamoteia o quão próximo podem ter ficado. Na passagem abaixo, a mãe, que chama Ariosto de *scontroso*, sinaliza para isso, mas o narrador nega imediatamente:

o teu amigo scontroso passou de matina mas eu não quis te acordar. Aonde ele foi, mamma? Que sei eu, o scontroso enjoou de te esperar e saiu com o Mimmo. Mamãe deve estar enganada, o Ariosto não tem por que sair com meu irmão. Meu irmão é o contrário de um scontroso, embora teime em se queixar que a vida hoje em dia não anda fácil para ele. (BUARQUE, 2014, p. 72)

A prisão e o sumiço de Ariosto traz à casa de Eleonora Fortunato a personagem Tricita, a Beatriz Alessandri, que se apresenta como namorada argentina de seu filho. A jovem passa uma noite na residência dos Hollander, a pedido da sogra. A mãe de Francisco lhe relata que a portenha pernoitou no quarto de Mimmo, após a insistência do irmão: “E a Tricita só concedeu em subir com ele, segundo minha mãe, porque temia acordar sozinha no meio da noite, atormentada que estava com a notícia do sequestro do seu querido” (BUARQUE, 2014, p. 142). Na manhã seguinte,

Domingos acompanha a namorada de Ariosto pela cidade de São Paulo, carregando a mochila da moça. Depois disso, os dois personagens não aparecem mais e, pela abordagem da polícia na casa do narrador, suspeita-se que foram presos como subversivos. Na fantasia da mãe, eles teriam se casado na Argentina sem contar para ninguém.

A possibilidade de ser sequestrado pelo regime é sempre enfatizada pelo narrador, como algo corriqueiro e não como algo absurdo. O personagem naturaliza o ambiente autoritário, visto que casos de desaparecimentos já vinham ocorrendo na universidade antes de levarem seu irmão e seu vizinho. Francisco, despido de senso ético, pensava em ocupar os cargos vagos dos professores.

Posso dizer que minha vida acadêmica está bem encaminhada, embora por enquanto eu me limite a dar aulas de português num cursinho pré-vestibular em troca de uma mixaria. Talvez eu até consiga antes do previsto uma posição no corpo docente da faculdade pois alguns professores foram afastados, outros se demitiram em solidariedade, fora os que sumiram, fugiram do país. Muitos alunos largaram o curso, e persiste um clima de apreensão no meio universitário desde os acontecimentos de 1968, quando o regime endureceu de vez (BUARQUE, 2014, p. 73).

“Os acontecimentos de 1968” são uma referência às turbulências políticas que resultaram em mortes no Brasil. A resistência ao regime nesse ano teve forte participação do movimento estudantil e das organizações operárias, que lotaram de protestos o calendário de abril e junho.

A radicalização das lideranças estudantis gerou a ocupação de prédios universitários por todo o país, em protesto contra as políticas da ditadura, levando ao enfrentamento com a polícia e com grupos de direita, a exemplo da chamada Batalha da Maria Antônia, em São Paulo (outubro de 1968). Os operários também se fizeram presentes no cenário com duas greves marcantes, em Contagem (abril de 1968) e em Osasco (julho de 1968), levando os líderes da ditadura a terem pesadelos pelo medo de que os trabalhadores aderissem aos protestos políticos. Ao mesmo tempo, grupos armados de esquerda fizeram ações de “expropriação” para a coleta de fundos e ações terroristas, como a execução de um militar norte-americano (Charles Chandler) e um atentado à bomba ao quartel do II Exército. Portanto, ao longo do ano a violência política assumiu proporções intensas e graves, especialmente a praticada pelos órgãos repressivos estatais que, obviamente, tinham maior poder de fogo e mataram ou feriram dezenas de pessoas (MOTTA, 2018, p. 200).

Em Dezembro de 1968, o presidente Artur da Costa e Silva assinou o Ato Institucional nº 5, que centralizou os poderes no executivo federal. Esse decreto veio após uma sequência de quatro atos institucionais repressivos, e acabou sendo considerado o instrumento normativo mais agressivo e autoritário do regime militar. A

lei previa, entre outras medidas: a possibilidade de o presidente exercer função legislativa, liderar intervenções em estados, decretar estado de sítio, cassar mandatos e suspender direitos políticos de qualquer cidadão. Isso resultou na cassação de mandatos de parlamentares da oposição e também na suspensão de garantias constitucionais, entre as quais o *habeas corpus*. Sem medida judicial para a defesa de sujeitos detidos pela polícia, esse decreto foi precedente para a institucionalização da tortura de presos políticos, que já era uma prática comum desde o golpe de 1964, conforme vinha sendo denunciado pelo deputado Márcio Moreira Alves<sup>77</sup>.

O narrador do romance associa o clima de medo na universidade a medidas mais duras do governo. Ele alimenta a fantasia de que sua carreira acadêmica está bem encaminhada e que em breve substituirá algum professor afastado. Francisco, no entanto, nunca chegaria a ingressar no corpo docente da universidade, é demitido do cargo no curso pré-universitário e encerra suas ambições acadêmicas. É preciso destacar como ele tem ciência da situação política instável, mas tenta a todo custo se colocar à parte, dando a entender que, para si e para os outros, está fora de qualquer suspeição. O narrador faz o mesmo exercício mental e discursivo diante da imagem do irmão Domingos, ao descrevê-lo como puramente frívolo, o que esbarra na realidade — num estado autoritário, nenhum civil é insuspeito, porque está abolida a noção de inocência presumida. Portanto, trata-se de um narrador que teme ler o próprio tempo criticamente e plantea no engano uma forma de conforto.

Por outro lado, é preciso entender que, quando Francisco alimenta ilusões, está se protegendo de um terror que o atinge psicologicamente, a partir de um estado de

---

<sup>77</sup> Márcio Moreira Alves foi um deputado que apoiou o golpe de 1964 num primeiro momento, mas que passou a fazer oposição aos militares após conhecer os casos de tortura operados pelos agentes da repressão. Em setembro de 1968, o parlamentar realizou um discurso na Câmara dos Deputados convocando os jovens a boicotarem o desfile de 7 de Setembro e as mulheres a não se relacionarem com os cadetes do Exército, mas, segundo o ministro do Trabalho da época, Jarbas Passarinho, o que ofendeu o governo nesse discurso foi a referência aos militares como facínoras e torturadores (PASSARINHO, 1996, p. 312). Por causa dessa fala, o governo, através do Superior Tribunal Federal, pediu a cassação do deputado, mas os congressistas votaram contra a suspensão da imunidade parlamentar de Moreira Alves. Em Dezembro, o presidente Artur da Costa e Silva editou o AI-5, como resposta à perda do apoio político no legislativo (MOTTA, 2018, p. 202). Os casos de tortura eram denunciados por Marcio Moreira Alves em diversos protestos dos quais participou entre 1966 e 1968 e ficaram registrados no livro *Torturas e torturados* (1996). O referido discurso do parlamentar contra o governo está disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/273666-ato-institucional-5-integra-do-discurso-do-ex-deputado-marcio-moreira-alves-02-51/>. Acesso em 13 jul. 2022.

choque coletivo. Isso é conclusivo a partir dos momentos de brutalidade que ele testemunha na rua e de como se sente em relação a eles: mesmo não participando fisicamente de determinadas agressões, o protagonista se vê no lugar da vítima, num estado de paranoia semelhante ao que foi observado em *Benjamim*. Uma dessas experiências é narrada no capítulo 9, quando Ciccio, ao seguir a personagem Minhoca pelo bairro, perde-a numa esquina e, então, depara-se com um camburão, de onde sai um sujeito aparentemente desnorreado. Ao ouvir o disparo de um tiro, esse homem corre sem direção certa, até que é alvejado por uma enxurrada de balas, que não interrompe sua corrida:

Eu não gostaria de ver sua cara, e de fato não vejo porque explode, a cabeça dele explode antes que eu possa fechar os olhos. Quando os reabro vejo o rapaz que ainda foge, mas sem a cabeça, é um corpo sem cabeça que corre uns dez metros, botando sangue pelo pescoço, pela barriga e pelo cu, quando tomba não muito longe do pensionato. Logo depois vem o segundo camburão, que pelo menos tem a misericórdia de não esmagar o corpo, antes de o recolher pela porta traseira e partir. Apesar do calor, visto o pulôver e ainda assim me estremeço inteiro, olhando o vermelhão do sangue apenas diluído nas poças d'água (BUARQUE, 2014, p. 99).

A cena testemunhada por Ciccio é relatada de forma irrealista, de maneira que não é possível discernir o que de fato ocorreu no tiroteio. Em seguida, ele se projeta no lugar do personagem sem cabeça:

Num reflexo levo as mãos à cabeça e não a encontro, mas deve ser porque as mãos estão dormentes. Minhas pernas fletidas no chão parecem não ter ossos, o livro não pesa mais que as moscas no meu colo, meu corpo inteiro está insensível do pescoço para baixo, como se eu tivesse levado um tiro na espinha (BUARQUE, 2014, p. 100).

Nota-se que, à semelhança do protagonista de *Benjamim*, Ciccio também fica paralisado diante de experiências violentas. Curiosamente, a repetição, característica marcante do outro romance<sup>78</sup>, também faz-se presente em *O irmão alemão*, já que a projeção impetrada na passagem citada é um adiantamento da que o narrador realizará com as prisões de Ariosto e Domingos no capítulo 16. Ele chega a se imaginar sendo preso e torturado no lugar do irmão para a suposta satisfação da mãe. Nesse caso, em movimento de rememoração, o narrador afirma que jamais supôs que a polícia manteria seu irmão encarcerado, haja vista a despolitização

---

<sup>78</sup> A ciclicidade é um recurso formal recorrente tanto nos romances como também nas canções de Chico Buarque. O efeito constatado na conjunção da letra com a melodia é de uma repetição melancólica. Para mais informações sobre o tempo cíclico nas canções do autor, ver “A preta do acarajé’ (Dorival Caymmi) a ‘Carioca’ (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil”, de Walter Garcia (2012).

óbvia de Mimmo, como também a evidente ausência de amizade com militantes, e que, na verdade, seu irmão, sem necessidade de tortura, logo o entregaria como amigo do subversivo Ariosto. Sabendo disso, o agente da repressão devolveria o filho preferido à mãe em troca do outro, Francisco, esse sim ligado a um criminoso. Na nova projeção, os verbos estão predominantemente no futuro do pretérito e descrevem detalhes de uma tortura imaginada, cuja finalidade seria uma confissão:

Amarrado num assento metálico, cheio de fios espetados pelo corpo nu, era esperável que eu tivesse muito que contar do meu melhor amigo, um cabra com colhões no dizer dos seus algozes, um que suportou sem abrir o bico o que ninguém suporta, um que terminou seus dias feito um zumbi, de tanta porrada no crânio e tanto pentotal nas veias. Já eu, submetido a descargas elétricas intermitentes, em dúvida se era mais lancinante a dor em si ou sua expectativa, não pretenderia me tornar um herói da resistência. Mas tampouco teria como cooperar no interrogatório sem nada saber dos descaminhos do meu amigo, dos seus colegas de armas, dos seus pontos de encontro, do organograma do seu grupo, dos seus contatos no exterior, dos seus nomes de guerra. Só me viriam à cabeça segredos da minha infância com o Pernalonga, o Capitão Marvel, o Homem Borracha e que tais, e ao ouvir meus balbucios o major enfurecido aceleraria a manivela de modo a intensificar a corrente elétrica, o que me provocaria vômitos, convulsões e inopinadamente uma parada cardíaca. Olha que cagada você me aprontou, seu débil mental, diria o coronel, e o major débil mental ainda tentaria me reanimar com nova sessão de choques, antes de mandar vir o médico que já não teria o que fazer. Ao me ver ali com a cabeça torta e os olhos vidrentos, o dr. Zuzarte diria: mas eu não avisei que o rapaz era cardiopata? e agora? E agora deitariam meu corpo numa viatura com placa fria, que por quatrocentos quilômetros de estrada me conduziria a uma praia ao alvorecer. (BUARQUE, 2014, p. 194)

O trecho acima evoca os relatos de sobreviventes que foram submetidos à tortura infringida por militares em instalações secretas. Inês Etienne Romeu<sup>79</sup>, vítima de estupro e humilhações por noventa e seis dias em 1971, testemunhou à Comissão Nacional da Verdade sobre a morte de Paulo de Tarso, que não resistiu a sessões de eletrochoque por 30 horas ininterruptas no mesmo recinto em que ela estava, um lugar chamado pelos militares de Casa da Morte. O corpo de Tarso até hoje não foi localizado.

Centros clandestinos de tortura foram montados, por ordem de generais, assim que se estabeleceu o regime militar. O principal órgão que administrou esses espaços repressivos foi criado em 1967, o Centro de Inteligência do Exército (CIE). Os agentes que atuavam pelo CIE eram treinados para se infiltrarem em organizações de esquerda e coletar informações. O tenente-coronel Paulo Malhães, lotado nesse

---

<sup>79</sup> O depoimento de Inês Etienne Romeu ficou registrado em áudio, divulgado pelo portal de notícias BBC. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55492932>. Acesso em: 01 ago. 2022.

órgão na década de 1970, depôs à Comissão Nacional da Verdade, e relatou em 2012, numa publicação realizada no *Globo*<sup>80</sup>, como eram as técnicas para cooptar guerrilheiros e retirar deles os detalhes sobre as organizações a que estavam filiados. Malhães afirmou que organizou o aparato de tortura da Casa da Morte, localizado em Petrópolis, onde estava Inês Etienne Romeu e mais de vinte e dois presos políticos que foram assassinados<sup>81</sup>. Em 2014, ele explicou por que os militares preferiam desaparecer com os corpos de suas vítimas em vez de assumir publicamente o extermínio: “O desaparecimento é mais importante do que a morte porque causa incerteza no inimigo. Quando um companheiro morre, o guerrilheiro lamenta, mas acaba esquecendo. Não é como o desaparecimento, que gera uma expectativa eterna” (MALHÃES *apud* JUPIARA; OTAVIO, 2015, p. 62).

A “expectativa eterna” mencionada por Malhães pode ser igualada à angústia provocada pela falta de um momento de luto, descrita pela historiadora Janaína Teles<sup>82</sup>:

O silêncio e o esquecimento introduzidos pelo terror do desaparecimento criam uma situação sem um fim, perpetuando a tortura que é vivenciar a ausência dos corpos e de informações a respeito de parentes queridos. O desaparecimento e a falta de um momento de luto assumem uma dimensão tal que impossibilita a emergência de representações de um corte, de um antes e um depois (TELES, 2012, p. 110).

O desaparecimento impede a realização do luto e, por causa disso, o processo de tortura empreendido contra o militante é continuado na estimulação da “expectativa eterna” em seus familiares. Esse sentimento de “situação sem um fim” é

<sup>80</sup> cf. OTAVIO, C. DAL PIVA, J. REMÍGIO, M. Relato dos porões: cobra e jacarés na hora da tortura. *O Globo*. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/relato-dos-poroos-cobra-jacares-na-hora-da-tortura-5305890>. Acesso em 01 ago 2022.

<sup>81</sup> O jornal *O Globo* publicou um infográfico com as principais informações reveladas pelo tenente-coronel Paulo Malhães sobre o período em que atuou na Casa da Morte de Petrópolis. cf: Disponível em: <https://infograficos.oglobo.globo.com/politica/revelacoes-do-torturador-paulo-malhaes.html>. Acesso em 01 ago. 2022.

<sup>82</sup> É importante destacar que Janaína e o irmão Edson Teles são ex-presos políticos e filhos de Maria Amélia de Almeida Teles e César Augusto Teles, também detidos pelos militares. Maria Amélia relatou à justiça de São Paulo, em 2005, durante uma ação movida contra o coronel Carlos Alberto Brillante Ustra, que seus filhos, em dezembro de 1972, com 5 e 4 anos, foram sequestrados pela Operação Bandeirante (Oban) e levados à cela onde estavam seus pais. Durante o período em que foram mantidas em cárcere, as crianças viram a mãe e o pai serem vítimas de tortura. Em 2008, ao fim do processo, o coronel foi condenado e reconhecido pela justiça como torturador. Os relatos dos membros da família Teles também compõem os depoimentos coletados pela CNV e estão disponíveis em: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/parte>. Acesso em 12 abr. 2023.



representado na narração de Ciccio, cujo foco passa a ser a permanente ausência de Mimmo. Eis uma importante diferença em relação à personagem Benjamim: Ciccio não tem informações sobre o que ocorreu com o irmão e, por isso, só pode imaginar, enquanto Benjamim testemunhou o fuzilamento de Castana Beatriz, atinando, portanto, que ela havia morrido. Este pôde viver o luto e passar vinte anos praticando o esquecimento, já aquele não teve como fazer o mesmo.

Ciccio envelhece, o pai, totalmente cético, morre, e a mãe, ainda aguardando o retorno do primogênito, fica cega antes de falecer. O tempo passa sem trazer notícias de Domingos de Hollander, que não veio a constar “em nenhuma lista de beneficiários da anistia” (BUARQUE, 2014, p. 192). A transição para a democracia perpetua o apagamento da memória de Mimmo, encampado por um poder público que se omite. Visto que a mudança de regime não traz de fato nenhuma novidade para a sua casa, Ciccio opta por enganar a mãe, escondendo dela os verdadeiros eventos transmitidos nos noticiários e mentindo sobre a data em que vivem — “lá em casa, 1973 levou alguns anos para passar” (BUARQUE, 2014, 192). A Lei da Anistia, como já abordado, foi sancionada em 1979, o que dá uma ideia de em quantos anos de atraso o personagem suspende a mãe, na intenção de conter a dor de ambos<sup>83</sup>. Ironicamente, esse *delay* montado por Ciccio é um impedimento da memória configurado por forças externas maiores que o indivíduo. Na geografia política do Brasil no século XX:

Venceram as forças do esquecimento. Estas “forças” (que devem ser nomeadas) são muitas vezes os defensores da memória encobridora do “milagre econômico”, ou ainda, confundem-se com os que se aferraram a uma interpretação (totalmente improcedente do ponto de vista jurídico) da Lei de Anistia como uma lei de perdão aos torturadores. (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 64)

---

<sup>83</sup> As mentiras lançadas pelo personagem para ludibriar a mãe fazem recordar o conto “A saúde dos doentes” (2009), de Julio Cortázar. Na narrativa do escritor argentino, é construída uma farsa complexa, envolvendo todos os membros de uma grande família, para que uma mãe nunca descubra que o filho Alejandro morreu num acidente. Com o propósito de proteger a frágil saúde da senhora, que passa os dias acamada, todos mentem por longos anos, afirmando-lhe que o rapaz vive em Recife para cumprir um contrato com uma empresa de engenharia. A mentira é sustentada com cartas falsas e mediante o esforço de cada parente na recriação de uma narrativa suportável. Como a mãe nunca sai do quarto, sempre há alguém ali para manter a farsa até a morte da matriarca. No conto, é visível como a relação que o círculo familiar mantém com ela é ao mesmo tempo afetiva e submissa, a tal ponto que, mesmo diante da própria morte, eles consomem energia vital para que não se desfaça a mentira, passando, portanto, a viver por conta disso. E, assim, o que é artifice para a preservação da verossimilhança da história torna-se toda a verdade.

A ausência de uma elaboração coletiva do passado, com uma transição conservadora que beneficiou os torturadores, fez com que o problema do autoritarismo na ditadura se tornasse uma questão restrita aos familiares das vítimas. Jaime Ginzburg, em “Escritas da tortura” (2010), reforça o papel da literatura no alcance público desse tema, haja vista o impacto de procedimentos expressivos, que aproximam o leitor de uma experiência extrema, algo que um texto mais objetivo dificilmente conseguiria.

A importância da literatura para a consciência social nesse sentido é enorme, por conseguir, por meio de recursos de construção, certa fidelidade ao impacto da violência funda que resulta aos que viveram, direta ou indiretamente, o impacto da experiência da tortura (...). O apagamento da memória coletiva das referências à tortura, bem como sua banalização, potencialmente reforçam as chances de naturalizá-la e ignorar a intensidade de seu impacto. O esquecimento é, nesse sentido, em si, uma catástrofe coletiva. A leitura de textos literários voltados para o tema pode contribuir para evitar a banalização (GINZBURG, 2010, p. 148-149).

No texto de Chico Buarque, o sofrimento de familiares que perderam um ente de forma trágica é tratado de maneira sensivelmente inventiva, ilustrando com recursos literários uma dor que deveria ser coletivamente tratada, no campo da política, mas que, devido a forças que buscam proteger os torturadores, isso não ocorre. Um dos procedimentos estéticos que Jaime Ginzburg observa como marca da literatura contemporânea que representa o trauma advindo da experiência de tortura é “a perda da referência precisa na constituição do sujeito” (GINZBURG, 2010, p. 149). O estudioso observa esse elemento em narrativas de Renato Tapajós e Luís Fernando Veríssimo, que apresentam personagens psicologicamente fraturados pelo contato com torturadores. Essa perda de referência é uma característica que compõe estruturalmente o modo de narrar de Ciccio e é ainda mais latente com o aspecto da autoficção.

No início deste capítulo, destacamos a autoficção no romance *O irmão alemão*, e, agora, após expor as passagens em que o impacto da violência é representado pelo foco narrativo, é preciso acrescentar a essa análise mais uma observação: ao embaralhar as noções de ficção e realidade, um dos efeitos da autoficção é desestabilizar as referências de constituição do sujeito, o que pode ser superlativado por um narrador que preenche espaços vazios com a descrição de sonhos, anseios e imaginação: “recordo quantas vezes sonhei com ele, a cada sonho com uma cara diferente, caras que se transfiguravam no aquário do sonho,

seres que desvaneciam com a luz da manhã” (BUARQUE, 2014, p. 108). A autoficção é o nível metaficcional dessa perda de referência, metonimicamente representada também pela imprecisão dos rostos que compõem esse romance.

Jaime Ginzburg aponta a suspensão da linearidade temporal como outro elemento formal recorrente na literatura contemporânea, destacado por ele, sobretudo, nos enredos centrados em personagens que tiveram seus corpos violados. Esse aspecto, junto ao deslocamento do foco narrativo, “tornam o leitor próximo dos procedimentos expressivos dos torturados, que após viverem a dor em extremo perdem as referências precisas de constituição de sujeito, de organização de tempo, de convenções da linguagem” (GINZBURG, 2010, p. 149). No romance de Chico Buarque, a organização do tempo da narrativa segue efeito semelhante, a partir de um narrador que imagina procedimentos de tortura por ter tido um parente vítima de violações.

*O irmão alemão* não é narrado por um idoso que se empenha em contar sua biografia ou episódios marcantes dela, como em *Leite derramado*, mas também tem sua temporalidade reorganizada pela rememoração, de um modo bem característico. O narrador volta-se para o passado, tanto com a finalidade de reinventá-lo, como também na intenção de criar uma ilusão para o momento presente, que varia a cada capítulo. Em *Benjamim* e *Leite derramado*, não há variação no instante em que dispara a memória, ela parte da hora da morte. No primeiro, essa se desenvolve como um filme da própria vida e, no segundo, na forma de um relato de si, feito por um moribundo antes de morrer. No romance *O irmão alemão*, a religação entre passado e presente sofre mais alterações por causa da duração longa do tempo da diegese. Assim, a linearidade temporal é quebrada a partir de vários gatilhos que impulsionam a rememoração em diferentes etapas da vida: ora quando o narrador está traduzindo e interpretando documentos oficiais; ora quando está observando uma foto antiga e reinventando uma nova; ora ainda quando reconstitui um possível evento, mas sempre a partir do momento presente em que se encontra o personagem, que é bem distinto a cada capítulo. Assim, as leituras sobre o que se passou são sempre contaminadas pela nova etapa (jovem, adulto, idoso) que Francisco vive. Isto é, a memória é um procedimento de ficcionalidade, embaralhando os tempos da narrativa, mas não da mesma maneira que nos outros

dois romances do autor. No entanto, é preciso destacar que ela é constantemente impedida por ocorrências violentas, de tal forma que abalam mesmo as percepções históricas e as constituições precisas do sujeito.

Apontamos, durante esta leitura, diversos momentos de abalos das percepções históricas. Talvez o ápice seja quando uma lista de beneficiários da anistia é divulgada sem o nome de Domingos. Como já comentamos, o protagonista percebe que a mudança de regime não traz reparação para sua família. A falta de uma resposta do estado invisibiliza ainda mais o irmão desaparecido, como se esse sujeito não tivesse registro e não existisse para a sociedade. Francisco tenta poupar a mãe do sentimento de humilhação que poderia acometê-la a consciência dos fatos, então reinventa um calendário de eventos históricos, o que amplia em ambos uma expectativa falsa de reencontro:

E a notícia de retornados do exílio e de presos políticos em liberdade, recebidos com festa por amigos e parentes, talvez lhe soasse como escárnio. Logo se restaurou a democracia no Brasil e nos países vizinhos, até o Muro de Berlim veio abaixo, mas à minha mãe eu pedia um pouco mais de paciência. (BUARQUE, 2014, p. 192)

O irmão, como preso político, nunca teve sua morte oficializada, sequer foi enterrado. Sem avançar em qualquer investigação, o estado delega à família Hollander a expectativa eterna, que não lhes permite viver em paz. A estratégia de sobrevivência de Francisco é criar histórias que sobrescrevam o absurdo vivido, de modo que ele e a mãe possam pairar numa ilha de boas notícias. Portanto, a heteroficção apontada por Wink, inicialmente ativada nas narrativas do irmão alemão, passam também a compor as narrativas do irmão brasileiro, no intento de superar a sensação de expectativa eterna, mas o resultado é ainda mais angustiante.

A personagem Eleonora Fortunato denuncia publicamente a violência dos militares, mas Ciccio e sua mãe não fazem o mesmo movimento, porque, de acordo com o próprio narrador, sempre esperaram o retorno espontâneo de Domingos e também porque Assunta, inicialmente, julgava agourentas as ações de sua vizinha. Esse comportamento subentende que as forças do regime imobilizaram totalmente a família Hollander, que, por sua vez, privilegiou estratégias individuais — sem sucesso — para lidar com a memória da dor.

Os desaparecimentos de Domingos, Ariosto e Tricita, portanto, constituíram um evento traumático que travou as ações do protagonista, levando-o a distorcer os fatos, para a mãe e para si. Dessa maneira, como nos romances *Benjamim* e *Leite derramado*, a temporalidade da narrativa parece suspensa, mas, dessa vez, na expectativa eterna. Enquanto, nos outros dois romances, os narradores desembocam na morte, Francisco conclui a narrativa sozinho, na velhice, tentando um reencontro impossível com uma ideia fixa do passado. Esse reencontro só é possível na estrutura no futuro do pretérito, como expressa o último parágrafo do romance. Nessa passagem, o narrador espera ver o irmão alemão numa viagem investigativa a Berlim e, enquanto esse não aparece à sua frente, a expectativa é de que verá o rosto de Mimmo e de seu pai:

Mimmo, eu pensaria alto, e ao meu lado Robinson faria: hein? Passaria mesmo pela minha cabeça que Sergio Günther fosse o próprio Mimmo, aos trinta anos de idade, exilado em Berlim Oriental com passado nebuloso e nome falso. Mas à medida que a câmera fechasse em Sergio, mais eu veria nele o rosto oblongo, o nariz de batata e até os óculos do meu pai. Seria do pai sua maneira de pitar o cigarro retraindo os lábios e de atirar longe a bituca com um peteleco. E muito me engano ou seria meu o seu bico, quando ele pegasse a assobiar uma triste melodia, num silvo potente e preciso de que poucos são capazes como eu. Depois me daria vontade de rir do seu jeito de andar, feito eu e meu pai, não muito diferente de um pinguim, ao som dos acordes russos de uma orquestra invisível. E me viria um ciúme gostoso ao ver correr ao seu encontro aquela mulher de saia rodada, que seria a garota Maria Helena tal e qual. Por fim eu reconheceria não sei de onde os versos que ele cantaria para ela à beira do rio Spree: Dizem/ Que em algum lugar/ Parece que no Brasil/ Existe um homem feliz. (BUARQUE, 2014, p. 225)

O romance se encerra sem a descrição desse encontro. Portanto, o final, aberto, paira em torno da expectativa eterna. À guisa de conclusão de nossa leitura, retomamos o argumento de Welter na leitura comparativa dos três romances (*Benjamim*, *Leite Derramado* e *O irmão alemão*):

Se no enredo os desaparecidos são a ideia fixa, aumentando a lente e olhando em panorama, nos deparamos, dizendo de outra maneira, com o passado como ideia fixa, com a tentativa de reencontro como forma de nova elaboração ou, ainda, de expurgação de culpas, mas que sempre fracassa pela própria falta do dado externo de solução. Assim, a memória funciona como recriadora do passado, mas não se resolve no presente e, por consequência, acaba com o futuro. A morte à espreita deixa isso muito claro no dado ficcional: não há saída possível. (WELTER, 2019, p. 82)

De fato, os três romances não vislumbram saída, como se a dialética entre passado e presente estivesse fechada num etéreo ontem e ainda ligada a outro par de ações políticas: lembrar e esquecer. O autoritarismo é o elemento por trás de todos os

desaparecimentos, sinalizando para uma consciência social que amarra esses romances e lhes atribui um papel reflexivo sobre nossa condição colonial que só pode ser rompida a partir da ação política coletiva. A ação revolucionária, por sua vez, não está sugerida no texto, se tomarmos em conta os finais pessimistas, distintos da conclusão de *Raízes do Brasil*<sup>84</sup>. Neste aspecto, não se trata de romances panfletários; no entanto, a literatura de Chico Buarque é persistente com seu público: conheça teu país.

---

<sup>84</sup> Comentários sobre o tom propositivo das últimas páginas de *Raízes do Brasil* no capítulo 5.

## **6 LITERATURA CONTEMPORÂNEA E EDUCAÇÃO EM DIREITOS HUMANOS**

### **6.1 INFORMAÇÕES PRELIMINARES**

Este capítulo apresenta uma configuração distinta em relação aos anteriores, uma vez que não seguirá com a mesma metodologia, a análise literária, embora leve em conta as conclusões que foram desenvolvidas nesse âmbito. Trata-se de uma parte especial desta tese e terá como base a minha experiência como trabalhadora da educação e pesquisadora. Dito isso, adotarei a primeira pessoa do discurso para me posicionar em relação às ações que desenvolvi no meu campo de trabalho e também em relação às políticas públicas educacionais. Na maior parte da escrita da tese, adotei a primeira pessoa do plural, não por uma questão de impessoalidade do discurso, mas para me alinhar à visão do que há de coletivo na construção de uma leitura e de uma escrita. Considerei que autor e leitor compartilham e intercambiam papéis, portanto, a análise literária pode ser uma atividade menos solitária, se levarmos em conta a relação de troca que existe na crítica.

As reflexões que engendrarei a partir daqui buscarão observar os principais desafios na inserção da literatura contemporânea na educação básica, tendo em vista uma perspectiva em direitos humanos. Esclareço que não pretendo esgotar as conclusões acerca dessa questão, por isso parto do relato de experiência e da análise de dados e documentos divulgados por instituições públicas. Tenho como principal horizonte a provocação e a problematização, que podem desembocar em outros trabalhos, mas que não comportam a totalidade deste que aqui desenvolvo. É uma forma de concluir sem fechar o texto, de fato, mas abrindo para outro olhar, o da prática pedagógica, que é onde vejo minha pesquisa ganhar novos sentidos e, sobretudo, se multiplicar. Faço esse movimento motivada por um compromisso de contrapartida à Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo (Sedu), órgão público para o qual atuo como professora efetiva, na unidade de ensino EEEM

“Arnulpho Mattos”. Com a finalidade de estimular a formação docente, a Sedu instituiu em 2020 o Pró-Docência, um edital cujo efeito era reduzir ou adaptar a carga horária de docentes matriculados em programas de pós-graduação. Eu usufruí por dois anos desse benefício (2021/2022), com o comprometimento de reservar um capítulo da tese que integrasse a instituição de educação à pesquisa de doutorado. Entendo que esse é um movimento que contribui não só para os resultados da minha tese, especificamente, mas pode influenciar de modo mais abrangente o padrão das pesquisas desenvolvidas em programas de pós-graduação que possuem pesquisadores vinculados à rede pública de ensino estadual. É uma importante troca entre instituições, que pode vir a aproximar, ainda que minimamente, universidade e escola.

Sendo assim, inicio as reflexões do capítulo com uma apresentação dos espaços onde atuei como docente.

A escola em que atualmente eu ministro aulas de língua portuguesa e literatura está configurada na modalidade técnico-integrada, que é caracterizada pela formação de estudantes do ensino médio e técnico-profissionalizante, concomitantemente. A instituição está localizada em Vitória-ES, numa região valorizada da capital, bairro República. De acordo com o Censo Escolar 2021, promovido pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), o nível socioeconômico dos estudantes é médio-alto<sup>85</sup>. Eu iniciei meu trabalho nessa unidade de ensino em fevereiro de 2023 e, por isso, ainda sou um novo membro da comunidade escolar, apresentando convívio recente, portanto insuficiente, com a gestão e com o corpo docente e discente.

No segundo semestre de 2019, quando iniciei o doutorado em Letras no Programa de Pós Graduação em Letras da Ufes, a minha localização era na unidade de ensino EEEFM “Aflordízio Carvalho da Silva”, situada em bairro da Penha, região de alta vulnerabilidade em Vitória. Eu lecionei aulas de língua portuguesa e literatura nesse posto entre 2018 e 2022. Antes, porém, fui professora durante dois anos (2016-2017) na escola gerenciada pela mesma secretaria de educação, a EEEFM

---

<sup>85</sup> Os dados estatísticos ligados às escolas em território nacional são públicos. Para consultar mais informações acerca da instituição EEEM “Arnulpho Mattos”, basta acessar o link: <http://cdn.novo.qedu.org.br/escola/32041640-eeem-arnulpho-mattos>.



“Aristóbulo Barbosa Leão”, na cidade vizinha, Serra. Os dois postos onde atuei estão em localidades de altos índices de criminalidade<sup>86</sup> e de baixos índices de desenvolvimento humano. Para melhor entendimento do perfil dessas unidades de ensino, levo em conta os indicadores educacionais coletados pela Sedu<sup>87</sup> e pelo Inep.

Uma das formas de medir em larga escala a qualidade do aprendizado nas escolas de ensino fundamental e médio é através do Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (Ideb), criado em 2007 pelo Inep. Esse indicador é calculado levando em conta dois dados: o fluxo escolar, coletado pelo Censo Escolar, e a média do desempenho dos alunos nas áreas de língua portuguesa e matemática, medida por uma avaliação padronizada chamada Sistema de Avaliação da Educação Básica (Saeb), também conhecida como Prova Brasil. Considerando esses dados, o índice de cada escola varia de 0 a 10. De acordo com o Inep:

O Ideb agrega ao enfoque pedagógico das avaliações em larga escala a possibilidade de resultados sintéticos, facilmente assimiláveis, e que permitem traçar metas de qualidade educacional para os sistemas. O índice varia de 0 a 10. A combinação entre fluxo e aprendizagem tem o mérito de equilibrar as duas dimensões: se um sistema de ensino reter seus alunos para obter resultados de melhor qualidade no Saeb, o fator fluxo será alterado, indicando a necessidade de melhoria do sistema. Se, ao contrário, o sistema apressar a aprovação do aluno sem qualidade, o resultado das avaliações indicará igualmente a necessidade de melhoria do sistema. (BRASIL)

O Ideb é calculado e divulgado a cada dois anos, com a finalidade de traçar metas de qualidade para cada instituição e, sobretudo, para o planejamento de políticas públicas. Em 2021, a EEEM “Arnulpho Mattos” obteve nota 4,3, mas a meta era 4,7; em 2019, a escola alcançou 4,5, que era exatamente o valor projetado para aquele ano. Chamo atenção, aqui, para a incidência da pandemia do novo coronavírus sobre as taxas de rendimento escolar, uma vez que a situação de emergência em saúde pública pode ter afetado negativamente o Ideb dessa escola no ano de 2021. Afinal, é preciso levar em conta que a necessidade de isolamento social manteve as

<sup>86</sup> Dados sobre o número de assassinatos nos bairros mais perigosos da Grande Vitória foram coletados pela Secretaria de Segurança Pública do estado do Espírito Santo e foram divulgados pela cobertura midiática local. Disponível em: [http://www.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20160408\\_aj24407\\_violencia\\_bairros.pdf](http://www.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20160408_aj24407_violencia_bairros.pdf). Acesso em 7 mar. 2023.

<sup>87</sup> Dados do IDEB. Disponível em: <https://qedu.org.br/escola/32040695-eeefm-aflordizio-carvalho-da-silva/ideb>. Acesso em 7 mar. 2023.

escolas fechadas, impondo às comunidades escolares uma modalidade alternativa de difícil adaptação: o ensino remoto, que ocorreu ou por intermédio de plataformas digitais, como o *Google Classroom*, *Youtube* etc., ou por intermédio de atividades impressas entregues aos alunos que não possuíam, naquele momento, acesso à *internet*.

A EEEFM “Aflordízio Carvalho da Silva” (ACS) e EEEFM “Aristóbulo Barbosa Leão” (ABL) não tiveram seus índices educacionais de 2021 divulgados no site do Inep. Em resposta a uma solicitação enviada por mim, o setor de avaliações da Sedu me informou que, devido ao número insuficiente de participantes (abaixo de 80%) na Prova Brasil nesse período, essas escolas não tiveram seu desempenho medido, comprometendo o indicador.

Durante a pandemia, atuei na unidade de ensino ACS e constatei que, em meio ao ensino remoto, pelo menos metade dos alunos não mantiveram contato regular com a escola, de maneira que não participaram de nenhuma atividade educativa, entre elas, a Prova Brasil. No entanto, testemunhei o esforço da equipe pedagógica na busca ativa desses estudantes. Segundo a gestão escolar, quando houve mínimo sucesso de comunicação com os pais e responsáveis, esses justificaram a baixa participação relatando que os jovens precisavam trabalhar para colaborar com a renda familiar, que foi afetada pelas políticas sanitárias. Além disso, como professora, observei que poucos alunos se adaptaram às atividades em plataformas digitais. Trata-se de uma escola cujo público foi classificado pelo Censo Escolar como de nível socioeconômico médio-baixo.

Neste nível, os estudantes estão até meio desvio-padrão abaixo da média nacional do Inse [Indicador de nível socioeconômico]. Considerando a maioria dos estudantes, a mãe/responsável e o pai/responsável têm o ensino fundamental incompleto ou completo e/ou ensino médio completo. A maioria possui uma geladeira, um ou dois quartos, um banheiro, wi-fi, máquina de lavar roupas e freezer, mas não possui aspirador de pó. Parte dos estudantes deste nível passa a ter também computador, carro, mesa de estudos, garagem, forno de micro-ondas e uma ou duas televisões (BRASIL, 2021, p. 11).

A pandemia, portanto, foi desastrosa, sobretudo, para o público discente de escolas localizadas em bairros mais vulneráveis socialmente, como aponta a ausência de participação estudantil das escolas ABL e ACS na Prova Brasil durante o ano de 2021. A última aferição do Ideb do ACS, porém, foi divulgada em 2015, com a nota

2,8, que representa uma média muito baixa. A ausência de dados nos anos seguintes, causada pela baixa participação dos estudantes na Prova Brasil, pode ter vários sinais.

É preciso levar em conta que o país passou por uma colossal crise política em 2015, que nitidamente influenciou de maneira negativa os indicadores educacionais. O *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, logo após a sua eleição, desestabilizou o cenário republicano, testando a solidez da democracia brasileira. Com a instalação de um governo sem voto, foram implementados dispositivos políticos desprovidos de apoio popular, de viés neoliberal e identificados com a campanha da chapa derrotada no pleito presidencial de 2014.

Para o Ministério da Educação, o presidente interino Michel Temer nomeou Mendonça Filho (Deputado Federal do Democratas, DEM/PE), cujas iniciativas de gestão redirecionaram as políticas e ações desse órgão, rompendo com a perspectiva então vigente de participação de setores da sociedade na definição dos principais programas ministeriais, tônica da ação governamental nos períodos de gestão dos presidentes Lula da Silva e Dilma Rousseff (AGUIAR, 2019, p. 8).

Entre as ações de cunho autoritário, pode ser destacada a proposta do Novo Ensino Médio (NEM), imposta pelo Ministério da Educação de Michel Temer (2016-2018), o governo que ocupou o poder executivo federal e se manteve no poder com altas taxas de rejeição<sup>88</sup>, mas com sustentação do congresso e da classe empresarial. A exclusão de setores representativos da educação no debate e na elaboração desse projeto foi denunciada amplamente pela Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação (CNTE), pelo movimento estudantil<sup>89</sup> e por pesquisadores, mas, mesmo assim, em 2017, foi publicada a Lei nº 13.415/2017, alterando a Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional, que rege a organização do ensino médio, desde o currículo até a carga horária.

De acordo com o governo federal, o objetivo da reforma é tornar essa etapa do ensino mais dinâmica e atrativa aos jovens, tendo em vista a alta evasão entre os estudantes de 15 a 17 anos (1,3 milhão, segundo dados do IBGE). Mas, ao ser anunciada, mediante uma medida provisória, sem consultas às

---

<sup>88</sup> Em 10 de Junho de 2018, no fim do mandato de Michel Temer, o instituto Datafolha realizou pesquisa de opinião e detectou que 82% dos entrevistados avaliaram o governo negativamente. Em 8 de dezembro de 2016, essa taxa era de 51%, o que já apontava para a falta de aprovação popular.

<sup>89</sup> Vale destacar que no segundo semestre de 2016 iniciaram-se as mobilizações estudantis em todo o país, caracterizadas, sobretudo, pela ocupação de mais de mil escolas, em protesto contra diversas medidas estatais. A principal pauta foi a revogação da Medida Provisória 746, mais tarde convertida em Lei nº 13.415/2017, a reforma do ensino médio.

entidades da área, atropelando os projetos de lei sobre a matéria em tramitação no Congresso Nacional e, também, interrompendo programas e ações em andamento do governo anterior que visavam superar tal quadro, configurou-se como uma medida de cunho autoritário e conservador, o que motivou reações contrárias em vários setores da sociedade (AGUIAR, 2019, p. 11).

Uma das mudanças drásticas que apresenta sérios problemas de implementação está a proposição dos itinerários formativos, que estabelece um currículo flexível para cada escola, teoricamente, escolhido pelos alunos. Em nível prático, o NEM revelou-se confuso e inexecutável, de tal forma, que até o ano de 2023, as secretarias de educação de vários estados e gestões de diversos institutos federais não conseguiram implantá-lo integralmente.

O contexto político, com toda a configuração característica de um golpe, deixou graves sequelas no plano educacional. A pandemia, como já mencionada, foi outro fator que acentuou o caos, sobretudo se for considerada a atuação patética do Ministério da Educação sob o comando do governo Bolsonaro (2018-2022)<sup>90</sup>, sucessor de Temer. Nos dois anos mais críticos da crise sanitária, “o MEC tinha um papel de coordenar essa resposta educacional à Covid, e infelizmente isso não foi feito” (COSTIN, 2021).

Tenho em mente, portanto, que escrevo este texto num momento problemático e turbulento da educação básica brasileira, que jamais poderia ignorar. Em 2023, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, eleito no pleito de 2022, sofre pressão nas redes sociais e nas ruas para revogar a reforma do ensino médio<sup>91</sup> (AQUINO, 2023). Levando em conta o potencial eleitoral dos jovens, Lula suspendeu o NEM, mas o Ministério da Educação, sob o comando de Camilo Santana, é contra a revogação da reforma, até o momento da redação deste texto<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Houve várias trocas de ministros na pasta da Educação durante a gestão Bolsonaro, indicando uma falta de coordenação na área. Isso foi mais sentido durante a pandemia, quando o poder executivo deveria ter aumentado os gastos em educação, mas se omitiu, deixando as secretarias estaduais sem orientação e apoio nacional. Essa apatia foi denunciada nos meios de comunicação por diversos especialistas, entre os quais Claudia Costin, do Centro de Políticas Educacionais da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/mec-nao-coordenou-educacao-durante-a-pandemia-de-covid-19-diz-claudia-costin/>. Acesso em: 14 mar. 2023.

<sup>91</sup> Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/o-povo-quer-a-revogacao-do-novo-ensino-medio-diz-presidente-da-ubes>. Acesso em: 14 mar. 2023.

<sup>92</sup> As entidades e movimentos sociais ligados à educação voltaram a exigir a revogação do NEM assim que o presidente Lula assumiu o governo. Mas secretários estaduais e grupos de empresários, como a exemplo de Luciano Huck, têm se manifestado pró-reforma do ensino médio nas redes

## 6.2 EDUCAÇÃO LITERÁRIA NO ENSINO MÉDIO

De acordo com Formiga e Inácio (2013), a história do ensino de literatura no Brasil remonta ao período da educação jesuítica, isto é, ao primeiro momento da colonização, quando predominava o método *Ratio Studiorum*. Segundo esse modelo, não se podia apresentar autores modernos, apenas os antigos (FONTES, 1999). Desde então, as metodologias que envolvem a educação literária passaram por várias transformações, que acompanharam as mudanças políticas e socioculturais do país. Ainda que no início dessa história não houvesse a mesma compreensão que se tem hoje acerca do que é literatura, é preciso considerar que essa própria noção foi redimensionada historicamente dentro dos círculos escolares.

Segundo Afrânio Coutinho (1997), até meados do século XIX, o ensino de literatura não estava consolidado ainda, sendo atrelado às disciplinas de Gramática, Retórica e Poética, “aplicadas ao estudo da língua latina e portuguesa, e aprendidas pelas técnicas tradicionais, como as versões, os exercícios de linguagem e de estilo, com que se procurava alcançar o domínio dos instrumentos clássicos de expressão” (COUTINHO, 1997, p.196-97). Com a instalação da família real portuguesa no Brasil, durante o que ficou conhecido como o período Brasil Império, isso mudou. O Colégio Pedro II, criado em 1837, substituiu a disciplina de Retórica e Poética pela de História da Literatura, tornando-se um modelo curricular para o resto do país até o século XX (FORMIGA; INÁCIO, 2013). Foi a primeira vez que a literatura foi enquadrada como componente curricular e recebeu uma perspectiva de ensino historicizante. Desde então, mesmo com mudanças de regime político e de paradigmas científicos, que estabeleceram novas orientações curriculares nacionais, segundo a análise de Regina Zilberman (2005), a perspectiva historicizante é hegemônica tanto nas grades curriculares dos cursos de Letras, criados nos anos

---

sociais, indicando que há uma disputa de interesses nesse assunto. Para mais informações sobre a suspensão do NEM em 2023, acessar: <https://congressoemfoco.uol.com.br/area/governo/governo-suspende-novo-ensino-medio-mas-nao-garante-revogacao/>. Acesso em 24 abr. 2023.

1930, quanto nos planos de ensino de língua portuguesa das escolas de nível médio<sup>93</sup>. Diante dessa abordagem pedagógica, o principal problema constatado é:

À medida que a literatura passa a ser mais um componente curricular a ser aprendido tão somente em sua periodização, ou mais: quando o contato não é feito mediante a leitura dos textos literários, mas por meio do acesso à crítica ou à teoria literária, perde-se outra maneira de conhecimento sobre a humanidade e sobre si mesma. (FORMIGA; INÁCIO, 2013, p. 182-183)

A crítica à periodização literária enquanto método de ensino tem sido enfatizada por diversos estudiosos, que recorrem, muitas vezes, ao já clássico ensaio de Antonio Candido, “O direito à literatura”, cuja ótica humanística foi tomada como base na elaboração das *Orientações Curriculares para o ensino médio* (BRASIL, 2006, p. 58) (OCN), documento anterior ao NEM de 2016.

Segundo Candido (2011):

A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. (CANDIDO, 2011, p. 188)

Nesse ensaio inspirador, publicado no ano do advento da *Constituição Cidadã* (1988), Candido (2011) busca refletir sobre a relação entre direitos humanos e literatura. Segundo o autor, a luta contra a barbárie deve assegurar a sobrevivência física em níveis decentes a todos. Para isso, há bens incompressíveis que garantem uma vida digna, entre os quais a alimentação, o vestuário, a liberdade individual, a saúde, a instrução, o lazer e a literatura. Numa sociedade em que a riqueza cresce sem justa distribuição de renda, é necessário pensar em soluções para os problemas, tendo em vista o próximo:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do

<sup>93</sup> Com a finalidade de demonstrar a continuidade da abordagem historicizante da literatura portuguesa e brasileira, inclui nos Apêndices A e B da tese planos de ensino trimestrais e anuais das escolas em que atuei nos últimos anos. Trata-se do detalhamento de previsões de conteúdos, metodologias, materiais e referências bibliográficas a serem trabalhados pelo professor com os alunos em cada trimestre/ano letivo. Para que haja um alinhamento de toda a escola, caso o aluno se transfira de turno, por exemplo, os docentes são orientados pela equipe gestora a seguirem o mesmo plano, mas não é obrigatório. Esses documentos anexados são públicos e foram produzidos por mim, alguns em coautoria com outros professores da mesma área.

humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO *apud* BRASIL, 2006, p. 54).

A ideia de humanização desenvolvida por Candido (2011) é citada como um objetivo educacional das OCNs para o ensino médio elaboradas em 2006. Esse documento argumenta que o método de ensino através da periodização dificulta que se alcance uma formação humanista:

Para cumprir com esses objetivos, entretanto, não se deve sobrecarregar o aluno com informações sobre épocas, estilos, características de escolas literárias, etc, como até hoje tem ocorrido, apesar de os PCN, principalmente o PCN+, alertarem para o caráter secundário de tais conteúdos. (BRASIL, 2006, p. 54)

As OCNs têm como horizonte a formação de leitores. Portanto, um contato humanizado, e não tecnicista, com a literatura poderia contribuir para esse fim. Para isso, o aluno teria que ter acesso a textos literários de maneira integral, não apenas a fragmentos, para estabelecer com as obras uma relação de leitor. Nesse caso, o professor é orientado a formar leitores através do processo de letramento literário, termo que está ligado ao conceito de alfabetização. Uma questão capital nesse processo é que as pessoas se alfabetizam, mas não incorporam a leitura e a escrita em suas vidas: “podemos pensar em letramento literário como estado ou condição de quem não apenas é capaz de ler poesia ou drama, mas dele se apropria efetivamente por meio da experiência estética, fruindo-o” (BRASIL, 2006, p. 55). Sendo assim:

o letramento literário, conforme o concebemos, possui uma configuração especial. Pela própria condição de existência da escrita literária... o processo de letramento que se faz via textos literários compreende não apenas uma dimensão diferenciada do uso social da escrita, mas também, e sobretudo, uma forma de assegurar seu efetivo domínio. Daí sua importância na escola, ou melhor, sua importância em qualquer processo de letramento, seja aquele oferecido pela escola, seja aquele que se encontra difuso na sociedade. (COSSON, 2016, p. 12)

A apropriação da leitura e da escrita tem sido o grande desafio da escola pública. Analisando os dados do Saeb de 2019 coletados da escola ACS, verifico que apenas “20% dos alunos costumam ler livros que não são das matérias” (BRASIL, 2019). Isso significa que, por mais que tenha a habilidade de ler e escrever, a maioria não é, de fato, leitora e muito menos escritora. Dito isso, Cosson, quando define o letramento literário, vai além do que propõem as OCNs:

Ser leitor de literatura na escola é mais do que fruir um livro de ficção ou se deliciar com as palavras exatas da poesia. É também posicionar-se diante da obra literária, identificando e questionando protocolos de leitura, afirmando ou retificando valores culturais, elaborando e expandindo sentidos. (COSSON, 2016, p. 120)

O letramento literário é um processo que busca formar sujeitos capazes de uma relação autônoma e crítica com o texto e, por isso, mais amadurecida. A constatação de que a maioria dos alunos do ACS não leem fora da escola implica que ainda não alcançaram esse letramento e, portanto, poucos, realmente, tiveram seus direitos garantidos, entre os quais, à literatura. Confronto o dado da leitura com outros, também divulgados pelo INEP, buscando uma explicação: apenas 7% das mães desses alunos possuem ensino superior e, repito, a maioria está no nível socioeconômico médio-baixo. Comparando com a escola Arnulpho Mattos, observo que 19% das mães concluíram o ensino superior, a maioria está no nível socioeconômico médio-alto e “26% dos alunos costumam ler livros que não são das matérias” (BRASIL, 2019). Entre o público dessas duas escolas, conforme aumenta o nível socioeconômico e de instrução dos pais, amplia-se também o número de leitores. Isso significa que, em parte, não se trata apenas de metodologia de ensino, o direito à literatura está diretamente relacionado ao acesso a outros direitos.

### 6.3 O AUTOR CHICO BUARQUE NA ESCOLA

Como foi apresentado anteriormente nesta tese, Chico Buarque é um caso de um escritor que antes de se consolidar no meio literário, sobretudo com a publicação de romances, já sustentava uma longa carreira na área da música, pela qual ainda é



muito reconhecido. Seu papel histórico na institucionalização da Música Popular Brasileira é defendido em diversos trabalhos, como o do historiador Marco Napolitano, publicado originalmente como tese em 2001: *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Por causa disso, Chico Buarque é um nome de autor presente em várias atividades universitárias e escolares, inclusive com textos de sua autoria compondo diversas questões de processos seletivos<sup>94</sup>, seja em avaliações para ingresso de estudantes em universidades, seja para admissão de pessoas em cargos públicos.

Tendo em vista a frequente presença de letras de canções de Chico Buarque em processos seletivos, o mercado editorial explora o fenômeno através de materiais didáticos que são produzidos e vendidos especificamente com a finalidade de facilitar os estudos das canções do compositor, como os dois volumes de *Chico Buarque na sala de aula: leitura, interpretação e produção de textos* (2014), de Tereza Telles. No primeiro volume da publicação de Telles (2014), são explicados didaticamente os procedimentos literários em canções desse compositor, com propostas de atividades de análise e produção de texto para estudantes do ensino fundamental e médio. É um material de apoio ao trabalho do professor da educação básica.

As canções de Chico Buarque são apresentadas por educadores em escolas do ensino básico, levando em conta os mais variados componentes curriculares e com mais de um foco, além da análise literária. Isto é: há professores de sociologia, história, arte ou geografia que incluem as músicas em seus planos de aula, com perspectivas centradas nas particularidades de suas áreas do conhecimento. Além disso, também é comum a realização de projetos culturais ou de extensão universitária dentro das escolas, que inserem as canções desse compositor como material educativo<sup>95</sup>. Quanto aos romances do autor, não é possível verificar a

---

<sup>94</sup> Para consultar exemplos de questões de avaliações institucionais que abordaram as canções de Chico Buarque, ver Anexos A e B.

<sup>95</sup> Encontrei em portais de notícia várias divulgações de projetos de natureza cultural nas escolas, que envolveram canções de Chico Buarque. Para fins de exemplificação, apresento dois casos, um deles no Rio de Janeiro e outro em Vitória. Em 2019, os alunos de uma escola da Zona Sul carioca adaptaram para o teatro a canção *Caravanas*. Disponível em: <https://novaescola.org.br/entrar?voltar=/conteudo/18421/veja-como-chico-buarque-ajuda-na-construcao-da-identidade-dos-alunos>. Acesso em 20 abr. 2023. Em 2015, ocorreu um projeto de extensão promovido pela Rádio Universitária, da Universidade Federal do Espírito Santo, com músicas de Chico Buarque nas escolas de Vitória, que foi divulgado pelo portal de notícias *Século Diário*.

mesma proporção de abordagens educacionais no nível básico. Pelo contrário, não encontramos ocorrências de questões do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), por exemplo, que tratem das narrativas de ficção de Chico Buarque, apesar de letras de suas canções comparecerem com recorrência e serem motivo de matérias jornalísticas que anualmente cobrem o exame<sup>96</sup>. Mas isso não é um problema restrito a esse autor — ocorre com romances contemporâneos de maneira geral —, mesmo com as OCNs orientando os professores de língua portuguesa a privilegiarem a metodologia do letramento literário e proporem a leitura integral de textos mais recentes em detrimento de uma perspectiva historicizante e fragmentária da literatura. Como já foi observado por Regina Zilberman e pode ser verificado em planos de ensino, descritos como Apêndices A e B, nesta tese, a apresentação dos períodos literários, com exposição de trechos de obras canônicas, ainda é predominante no planejamento da disciplina de língua portuguesa, de forma que, na maioria dos casos, sobra pouco espaço para o prestígio de ficções contemporâneas.

Acredito, no entanto, que, em nível estadual, a abordagem historicizante da literatura não seja o maior problema. A leitura e o debate da prosa contemporânea compõem um tópico obrigatório do currículo estadual para o ensino médio regular, desde o 1º até o 3º ano. Para dar conta dessa exigência, são comuns trabalhos com crônicas e contos, até mesmo com a presença de escritores na escola, em projetos de leitura. No entanto narrativas mais longas que não estejam em domínio público tendem a ser evitadas no ensino público pelo professor, por causa da dificuldade de distribuição do livro para os alunos. No caso do Espírito Santo, raramente há gerenciamento de bibliotecas em espaços escolares, o que dificulta o trabalho de

---

Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/projeto-leva-chico-buarque-e-machado-de-assis-para-a-sala-de-aula>. Acesso em 20 abr. 2023.

<sup>96</sup> O Exame Nacional do Ensino Médio é uma avaliação que foi adotada por muitas universidades como processo seletivo de ingresso de estudantes. Dada a abrangência e importância da prova, ela recebe bastante atenção midiática, havendo anualmente repórteres nos portões dos locais de realização do exame para filmarem o público chegando (principalmente os atrasados). Algumas questões e sobretudo o tema da redação costumam ser divulgados após uma hora de iniciada a aplicação. Em 2021, o então presidente Jair Bolsonaro afirmou que faria intervenções ideológicas no conteúdo do ENEM, por isso houve certa expectativa em relação a qual seria o teor da prova, já que, em tese, ela não poderia sofrer nenhuma interferência externa. Sendo assim, jornalistas consideraram relevante mostrar que textos de Chico Buarque, um artista declaradamente de oposição àquele governo, resistiram à ameaça de censura feita pelo mandatário e estiveram presentes na avaliação.

Disponível em: <https://odia.ig.com.br/brasil/2021/11/6280333-enem-tem-musica-de-chico-buarque-e-questao-sobre-luta-de-classes.html>. Acesso em 19 abr. 2023.

incentivo à leitura de romances. Como não é contratado um profissional para administrar as bibliotecas de escolas sob a responsabilidade da Sedu, por exemplo, elas acabam sendo espaços menos explorados pelos alunos. Devido ao problema de acesso ao texto integral, o romance contemporâneo, portanto, é o conteúdo mais desafiador para o professor da rede pública estadual do Espírito Santo.

Chico Buarque tem um histórico de ativismo na defesa dos direitos humanos, manifestando-se em trabalhos cancionais, como também participando de protestos nas ruas, ao longo de décadas, contra vários tipos de violações. Sendo assim, suas músicas algumas vezes integraram o repertório de *performances* e ações políticas organizadas por movimentos sociais. No âmbito da educação, ele também tem se manifestado dentro do campo progressista. Em 2017, Chico Buarque foi convidado e participou da gravação de um videoclipe em apoio às ocupações estudantis contra a reforma do ensino médio<sup>97</sup>. Além disso, ele é um crítico do projeto Escola Sem Partido, que é mobilizado desde 2004 por políticos conservadores com o objetivo de institucionalizar a censura de professores de todas as esferas educacionais<sup>98</sup>. Apesar de um projeto dessa natureza ainda não ter tido aprovação no congresso nacional, o movimento conservador por trás do Escola Sem Partido é muito ativo nos ataques às atividades educativas com caráter humanista e inclusivo. Nesse movimento, vereadores e deputados identificados com a direita organizam-se na criação de factóides nas redes sociais, atentando contra a credibilidade de profissionais, escolas e universidades em todos os cantos do Brasil.

#### 6.4 EXPERIÊNCIA DOCENTE

Durante os anos em que atuei na escola ACS (2018-2022), apresentei algumas obras do autor Chico Buarque aos estudantes, como também, informalmente, aos colegas professores. As canções, sobretudo, as dos anos 1960, como “A banda” e “Rodaviva”, são conhecidas pela maioria dos docentes, no entanto as obras literárias

---

<sup>97</sup> Para mais informações sobre a gravação do videoclipe, ver: <https://g1.globo.com/sao-paulo/escolas-ocupadas/noticia/2015/12/chico-buarque-e-artistas-gravam-clipe-para-alunos-de-escolas-ocupadas.html>.

<sup>98</sup> Para mais informações sobre o posicionamento do artista a respeito do projeto Escola Sem Partido, acessar: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino\\_educacaobasica/2017/04/26/in-terna-educacaobasica-2019,591502/chico-buarque-critica-escola-sem-partido.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino_educacaobasica/2017/04/26/in-terna-educacaobasica-2019,591502/chico-buarque-critica-escola-sem-partido.shtml). Acesso em 24 abr. 2023.

não tiveram a mesma recepção, tendo dois professores que manifestaram terem lido *Leite derramado*. Na minha experiência com os alunos, ao expor o som e a letra da canção “Construção” (1971) na sala de aula, em todos os anos desde 2018, ninguém a reconhece e o nome do autor sequer é familiar. Por outro lado, quando, em seguida, passo a exibir uma foto do álbum de estreia do cantor, *Chico Buarque de Hollanda* (1966), imediatamente percebo uma reação de identificação do público: “É o cara do *meme*”<sup>99</sup>, acompanhada de expressões de surpresa: “Ele que fez aquela música?”. O *meme* a que os alunos fazem referência tem muitas versões, que consistem na manutenção da imagem do álbum, acompanhada de duas frases, uma positiva e outra negativa, lado a lado. Ele foi amplamente compartilhado na *Internet*, tornando o rosto de Chico Buarque nos anos 1960 muito conhecido entre os jovens ativos nas redes sociais, mas sem dar pistas de sua identidade, porque esse tipo de gênero costuma ter sua origem e contexto de produção omitidos. Em 2017, qualquer pessoa podia gerar um novo *meme* com a mesma imagem usando o aplicativo *Chico Buarque Meme Generator*. As imagens abaixo foram encontradas numa pesquisa rápida no *Google*. Apresento-as aqui apenas para fins exemplificativos de como muitos usuários da *internet* foram expostos ao rosto do compositor, mas não se trata de material utilizado por mim na escola:

---

<sup>99</sup> “No contexto da *internet*, *meme* é uma mensagem quase sempre de tom jocoso ou irônico que pode ou não ser acompanhada por uma imagem ou vídeo e que é intensamente compartilhada por usuários nas mídias sociais” (TORRES, 2016, p. 60).



**Figura 3:** Imagem compartilhada na rede social *Twitter*. Disponível em: <https://twitter.com/biawabramo/status/591343957919064064>. Acesso em 20 abr. 2023.



**Figura 4:** Imagem compartilhada na rede social *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/539728336565785745/>. Acesso em 20 abr. 2023



**Figura 5:** *Print* capturado do perfil do *Instagram* de Chico Buarque, num contexto em que o *meme* já havia se espalhado. A postagem foi realizada na época da divulgação do álbum *Caravanas*, em 21 de Julho de 2017.

Tenho em mente o perfil sócio-econômico médio-baixo dos alunos do ACS e o quanto isso pode ser um fator para que esse grupo tenha uma relação restrita com a história da canção e também com a produção musical contemporânea, porque o acesso a bens culturais ou ao conhecimento científico ainda é uma questão de classe social no Brasil. É o que dá a entender o cruzamento dos dados do Censo Escolar com os do Ideb, que realizei anteriormente. Considerando isso, o conhecimento sobre o que foi a MPB ou quem é Chico Buarque tem que ser mediado pelo professor.

Para dar seguimento a essa mediação, eu frequentemente executava a seguinte sequência, com uso de ferramentas multimídias: 1) explicação sobre os principais elementos da narrativa, de maneira revisional; 2) exposição de uma canção do compositor e uma breve conversa interpretativa sobre ela; 3) exibição da capa do álbum *Chico Buarque de Hollanda* e associação do rosto à autoria da canção; 4) apresentação de uma foto mais atual do cantor, ao mesmo tempo em que são

comentadas breves informações biográficas; 5) leitura coletiva das duas primeiras páginas de *Benjamim* através da plataforma digital *Kindle*, em versão gratuita do e-book; 6) proposição de uma atividade de produção de texto com desenvolvimento da narrativa: qual teria sido a retrospectiva da vida de Benjamim diante da morte, exercitando a criatividade. Essa sequência costuma ocupar três aulas e tem sido utilizada com alunos do 2º ano. Não se trata de uma intervenção acadêmica, uma vez que são atividades que foram desenvolvidas dentro do planejamento escolar, sob supervisão da equipe pedagógica, cumprindo o objetivo de desenvolvimento de habilidades exigidas pelo currículo estadual. Isto é, a sequência relatada aqui não foi criada na intenção de se tornar objeto de pesquisa, sendo elaborada anteriormente ao projeto de tese de doutorado. Sendo assim, não farei maior detalhamento dos procedimentos e resultados, me atendo a um breve resumo de como já abordei as obras de Chico Buarque na sala de aula.

Como professora, entendo que tenho um papel na defesa dos direitos humanos e que a literatura pode contribuir para desnaturalizar a violência, a partir da experiência estética, da reflexão e da troca de visões de mundo, onde mora o diálogo. Defendo que os romances de Chico Buarque, como também suas canções, são um excelente material para aprofundar a habilidade de leitura, para amadurecer os estudantes num horizonte civilizatório, que inclui a defesa da liberdade de expressão, do amplo acesso a bens incompressíveis, ao tratamento igualitário, por fim, de uma defesa da cidadania para todos.

A formação de leitores críticos, que são capazes de reconhecer formas e fazer da leitura um hábito, ainda é um desafio para mim em meio ao público do ensino médio. Os alunos com os quais lidei, em sua maioria, tinham pouca intimidade com a literatura, até mesmo com a infanto-juvenil, tendo muitas vezes seu primeiro acesso a um romance contemporâneo através de minha mediação. Trata-se, portanto, de um contato com a arte que precisa ser estimulado. Ou a humanização das comunidades ainda será um processo muito distante. No entanto, não é possível ignorar que, no caso do ACS, a desigualdade social foi um dos maiores empecilhos que se interpôs ao meu trabalho, dando a impressão de que o acesso a livros está associado a uma realidade aristocrática. Pelo que constam os dados do Censo Escolar, são apenas 20% dos jovens do ACS que admitiram ler em ambientes fora

da escola, ou seja, os outros 80% não puderam, talvez por ineficiência de políticas públicas inclusivas, superar a barreira social, na apropriação da literatura.

Quanto às dificuldades de lecionar no Brasil tendo uma perspectiva em direitos humanos, as observações do professor Jaime Ginzburg, aplicada aos estudantes universitários, encontra simetria no público do ensino básico:

A dificuldade de escrever sobre a tortura no Brasil está em saber que entre os jovens que ocupam hoje classes universitárias não há nem mesmo o consenso ético de que a tortura deva ser eliminada. Muitos não têm interesse na tomada de posicionamento. Muitos cultivam um descaso que, em perspectiva histórica, é potencialmente capaz de reforçar a desumanização. Conforme a linha de pensamento de George Steiner, as universidades conseguem conviver lado a lado com campos de concentração. (GINZBURG, 2010, p. 135)

O contexto das pesquisas de Ginzburg centra-se, particularmente, na análise das relações entre o recalque da violência no Brasil e o estudo da literatura. A observação dele, como já apontei, é sobre os estudantes universitários, seu público de ensino. Acerca desse nicho, ele parte do princípio de que existe uma suposição de que nessa etapa da formação o indivíduo já entenda que precisa combater qualquer forma de brutalismo, estabelecendo uma oposição entre intelectualidade e violência. No entanto, ainda não estamos muito longe do que representou Brás Cubas — o homem formado na Universidade de Coimbra no século XIX convivia, sem constrangimento, com a barbárie da escravidão. Da mesma forma, hoje, não é difícil encontrar um estudante universitário defendendo em redes sociais a tortura e o extermínio de infratores. Quanto aos alunos que ocupam as carteiras das escolas do ensino médio, há ainda menos pudores em se pronunciar a favor de violações.

A propagação de discursos de ódio encontrou sua culminância coletiva na eleição de Jair Bolsonaro, em 2018, principal porta-voz da direita desde 2014. Se a desigualdade social é um problema no acesso aos bens culturais e, sobretudo, na promoção de uma formação humanista, isso ainda não é o único desafio — os educadores também precisam lidar com uma horda que dissemina a violência contra minorias. São grupos de políticos de extrema-direita cujo método eleitoral constitui-se de bravata e da criação de linchamentos virtuais, com filmagens e exposição de pessoas em contextos manipulados<sup>100</sup>. Durante o governo Bolsonaro,

---

<sup>100</sup> O atual deputado federal Nikolas Ferreira, quando era vereador de Belo Horizonte, expôs em vídeo na *Internet* uma aluna trans de 14 anos. Ele divulgou uma filmagem da menor frequentando o banheiro feminino da escola e criticou a instituição de ensino por permitir isso. Posteriormente, ele foi



alguns deles instalaram-se no Planalto e foram apelidados pela oposição de Gabinete do ódio, mas são potenciais candidatos espalhados por várias cidades do Brasil, que exploram a paranoia do comunismo e a LGBTfobia para acumularem seguidores nas redes sociais. Eles compartilham vídeos ofensivos contra membros da comunidade escolar, apelando para discursos de ódio. Considerando o quanto direcionam seus ataques a nós, professores, e o quanto resistimos, acredito que sejamos um complicado obstáculo no caminho do fascismo.

---

denunciado pelo Ministério Público por discriminação. Esse deputado é um exemplo de um político que alcançou imensa projeção com a viralização de discursos de ódio nas redes sociais, no entanto, não está sozinho e nem foi um dos primeiros a se eleger dessa forma. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/noticia/2023/04/mp-oferece-denuncia-contranikolas-ferreira-por-expor-aluna-trans-em-banheiro-escolar.ghtml>. Acesso em 24 abr. 2023.

## CONCLUSÃO

Os capítulos deste trabalho tiveram como objetivo investigar o desaparecimento como fundamento temático de cinco romances de Chico Buarque. Ficaram de fora as obras mais recentes do autor, *Essa gente* (2019) e *Anos de chumbo* (2021), que foram publicadas durante o andamento da pesquisa e por isso não compuseram o *corpus* literário do projeto de doutorado. Embora seja possível propor alterações na pesquisa em execução, o acréscimo de mais narrativas poderia pôr em risco o prazo de conclusão do trabalho, uma vez que demandaria mais tempo de leitura e análise, para um *corpus* que já era inicialmente extenso.

Dentre os romances contemplados neste trabalho — de *Estorvo* a *O irmão alemão* — observamos, a cada livro publicado nesse intervalo, vinte e três anos de construção e consolidação da carreira de escritor de Chico Buarque. Com a conquista do prêmio Camões, em 2019, a validação tornou-se internacional. Ao receber o prêmio em 2023, com a assinatura do presidente Lula, o autor fez um discurso generoso em relação a suas influências, fazendo referência a algumas delas como padrinhos: Sérgio Buarque de Hollanda, Rubem Fonseca, Raduan Nassar e José Saramago.

O tema a que nos propusemos analisar, o desaparecimento, já havia sido constatado, por Welter (2019), em três romances do autor. Observamos, no entanto, que também era um elemento estético presente em outros dois, que a pesquisadora não havia analisado ainda. Mas, como destacamos, em cada capítulo, nem sempre esse tema foi incorporado à estrutura romanesca da mesma maneira, por isso adotamos o substantivo no plural no título do trabalho — os desaparecimentos. E, assim, tivemos sempre em vista o que cada uma dessas formas de tratamento estético do assunto significava para os romances em análise, e, sobretudo, para a literatura contemporânea. Portanto, foram cruciais para nosso estudo trabalhos de pesquisadores que observaram atentamente as últimas tendências da ficção brasileira, como os de Karl Erik Schøllhammer, Jaime Ginzburg, Eurídice Figueiredo, Evando Nascimento e Diana Klinger. Entendemos, a partir dessas leituras, que as obras de Chico Buarque ajudaram a apontar os cantos sombrios destes tempos.

Se compararmos todos os romances de Chico Buarque citados neste trabalho, pelo ponto de vista social, talvez *Estorvo* seja o que manifesta de maneira mais acentuada o tom pessimista diante do futuro. Não há no texto nenhum espaço para delicadeza, sentimentos de esperança ou de afeto, todas as relações entre personagens são cínicas, com mais interações violentas do que civilizadas. No desfecho, o protagonista, com o abdômen esfaqueado e o rosto espancado, senta na poltrona de um ônibus sem perspectiva de um lugar para ir e ficar. O ceticismo, portanto, tutela impiedosamente todo o romance, o que não era uma novidade na literatura daquela época. Com o elemento da violência, essa narrativa dá continuidade a uma tendência literária dos anos 1980, iniciada por Rubem Fonseca e denominada por Alfredo Bosi (2006) de brutalista, conforme comentamos no primeiro capítulo.

Entre *Estorvo* e *Budapeste*, encontramos um aprimoramento do movimento autorreflexivo que se apresenta a partir do jogo de espelhos das estruturas narrativas. Levando em conta tais refrações, destacamos os estudos de Delmaschio (2014) e Martinelli Filho (2016), que descrevem os processos de subjetivação ocorridos nos dois romances. O desaparecimento em ambas as ficções, notamos, é um elemento ambíguo, impulsionado por uma dessubjetivação do narrador, que tem diferentes significados em cada texto. No primeiro romance, o protagonista se subtrai a cada capítulo, sofrendo uma progressiva marginalização que também é vista em *Leite derramado*. Em *Budapeste*, José Costa também passa por isso, mas o enredo apresenta uma virada na sua trajetória decadente, quando ele ganha notoriedade por um livro que não escreveu.

Nos capítulos 2, 3, 4 e 5 abordamos as relações entre os discursos de memória e de história dentro da literatura, buscando entender como esses se relacionam com a formalização do desaparecimento. Estabelecemos, portanto, diálogo com outras áreas do conhecimento, com as mediações de textos de Paul Ricoeur e Sigmund Freud. Tais referências, a partir de suas contribuições sobre as dimensões da memória, do sujeito e da violência, foram importantes para analisar as construções dos discursos dos narradores. Do ponto de vista estético, apontamos como eles seguem um modelo machadiano, com características percebidas em *Dom Casmurro*, *Memorial de Aires* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Os romances

*Benjamim e Leite derramado*, ao apresentarem protagonistas na iminência da morte, tem seus discursos afetados por isso. José Antônio Pasta Jr. descreve como esse dado da narrativa interfere na constituição subjetiva de vários narradores da literatura brasileira, principalmente de Brás Cubas, com o qual Welter (2017) identificou algumas aproximações com Benjamim, Eulálio e Francisco de Hollander.

Ficou evidente, assim, que o fenômeno que desejávamos entender manifestava-se nas narrativas como um passado que se presentifica. Tendo em vista esse tratamento estético do tempo, encontramos, novamente, uma conexão com obras literárias contemporâneas, sobretudo as que têm como espaço histórico de tensão o autoritarismo de regimes militares na América Latina. Assinalamos as que foram listadas pela estudiosa Eurídice Figueiredo, entre as quais as de autores como Julián Fuks, Bernardo Kucinski, Tatiana Salem Levy e Adriana Lisboa. A respeito dessa relação com o tempo, em que as narrativas trazem à tona um passado autoritário, concordamos com Karl Erik Schøllhammer que há um desafio para o ficcionista contemporâneo:

Se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação. Visto desse ponto, o desafio contemporâneo consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico. Agir conforme essa condição demanda um questionamento da consciência histórica radicalmente diferente do que se apresentava para as gerações passadas como, por exemplo, o otimismo desenvolvimentista da década de 1950 ou o ceticismo pós-moderno da de 1980. O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido por intermédio de uma ação intempestiva capaz de lidar com a ausência de promessas redentoras ou libertadoras. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 13)

A pulsão arquivista de recolher o passado é uma tendência literária também apontada por Eurídice Figueiredo (2017) e está associada ao empenho dos artistas em combater o esquecimento, isto é, as políticas de apagamento da memória coletiva acerca da tortura, que conduzem à banalização da violência. Jaime Ginzburg (2010, p. 150) defende que “a leitura de textos literários voltados para o tema pode contribuir para evitar a banalização”. Ao considerar essas afirmações, entendemos que é necessário pensar cada vez mais na formação de leitores.

No capítulo 6, abordamos políticas públicas educacionais para o ensino médio, pelo ponto de vista de uma professora regente da rede estadual do Espírito Santo, identificada com a defesa dos direitos humanos e autora desta tese. Expomos que, na área de linguagens, há um direcionamento de documentos oficiais para o trabalho com letramento literário. Entendemos, porém, que pelo menos dois fatores dificultam a formação de leitores, a despeito de qualquer metodologia de ensino: 1) a desigualdade social, que torna o direito à literatura mais restrito; 2) a frequente violência política sofrida pela comunidade escolar, que impõe censura aos professores e exclusão de minorias.

O papel da literatura na pauta histórica pela defesa dos direitos humanos foi descrito por Antonio Candido e, por isso, não receamos em retomar o seu pensamento para argumentar por que ela se faz tão necessária no ambiente escolar:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 2011, p. 179)

Neste trabalho apontamos diversos níveis interpretativos e de complexidade dos romances de Chico Buarque, que — como construção, forma de expressão e de conhecimento — possuem um potencial humanizador. Sendo assim, inserir um estudante no universo da literatura contemporânea é uma tarefa de civilidade, uma vez que entendemos, fazendo coro com Ginzburg, que a leitura desse tipo de texto constitui uma maneira de desnaturalizar a violência banalizada. Seguimos, portanto, defendendo a garantia ao direito à literatura como meio de combate a toda forma de violação humana.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Homo sacer, o poder soberano e a vida nua, I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2007.

AGUIAR, M. A. S. Reformas conservadoras e a “nova educação”: orientações hegemônicas no MEC e no CNE. *Educação e Sociedade*, Centro de Estudos Educação e Sociedade - Cedes: Campinas, v.40, 2019, p. 1-24.

ALESSANDRA, K. Pesquisadores alertam que Lei da Anistia ainda é um problema atual. *Agência Câmara de Notícias*. Ago. 2021. Disponível em: [https://www.camara.leg.br/noticias/801270-pesquisadores-alertam-que-lei-da-anistia-ainda-e-um-problema-atual/#:~:text=A%20representante%20da%20Comiss%C3%A3o%20de,ideia%20totalmente%20falsa%E2%80%9D%2C%20afirmou](https://www.camara.leg.br/noticias/801270-pesquisadores-alertam-que-lei-da-anistia-ainda-e-um-problema-atual/#:~:text=A%20representante%20da%20Comiss%C3%A3o%20de,ideia%20totalmente%20falsa%E2%80%9D%2C%20afirmou.). Acesso em: 07 mar. 2022.

ALONSO, S. L. O tempo que passa e o tempo que não passa. *Revista Cult*. 2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-tempo-que-passa-e-o-tempo-que-nao-passa/>. Acesso em 08 mar. 2022.

ANSARA, S. Políticas de memória X políticas do esquecimento: possibilidades de desconstrução da matriz colonial. *Revista Psicologia Política*. v. 12 n. 24, ago. 2012. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-549X201200020008](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X201200020008). Acesso em 07 mar. 2022.

ASSIS, Machado de. Machado de Assis: *Obra Completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

ASSIS, J. M. M. de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 2004.

AUGUSTO, A. G. A dessubjetivação do trabalho: o homem como objeto da tecnologia. In: *Revista Economia contemporânea*. Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 309-328, maio/ago, 2009

AUSTER, P. *A trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Planeta di Agostini, 2003.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Nº 12, 2008, p. 31-48. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/23/download>. Acesso em: 28 de jan. de 2014.

AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. In: \_\_\_\_\_. *Revista de Letras*. São Paulo: Unesp, 2007, p. 133-158. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/496>. Acesso em: 26 de jul. de 2013.

BARBOSA, Socorro de F. Pacífico. *A literatura no contexto dos documentos oficiais: Linguagens usos e reflexões*. Vol. 6. In ALDRIGUE, Ana C. de Sousa; LEITE, Jan Edson Rodrigues (org.). João Pessoa: Editora UFPB, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

BAUER, C. S. As políticas de memória e de esquecimento sobre as ditaduras Argentina e brasileira através das lembranças dos golpes civil-militares. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo, jul. 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299413708\\_ARQUIVO\\_textocompleto.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299413708_ARQUIVO_textocompleto.pdf). Acesso em 07 mar. 2022.

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Anísio Teixeira. *Saeb 2019: indicador de nível socioeconômico do Saeb 2019: nota técnica*. Brasília, DF: Inep, 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de educação Básica. *Linguagens, códigos e suas tecnologias* (Orientações curriculares para o ensino médio - vol. 1), Brasília, DF, 2006.

BRASIL. Secretaria de Direitos Humanos. Educação em Direitos Humanos: *Diretrizes Nacionais – Brasília: Coordenação Geral de Educação em SDH/PR*, Direitos Humanos, Secretaria Nacional de Promoção e Defesa dos Direitos Humanos, 2013. Disponível em: <<http://cdnbi.tvescola.org.br/resources/VMSResources/contents/document/publications/1449252206540.pdf>>. Acesso em: 07 mar. 2022.

BUARQUE, C. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUARQUE, C. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUARQUE, C. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BUARQUE, C. Chico Buarque volta ao samba e lembra 30 anos de carreira. Augusto Massi. *Folha de São Paulo*. São Paulo. Especial para a Folha. Jan. 1994 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!/3.html>. Acesso em 05 jul. 2022.

BUARQUE, C. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUARQUE, C. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BUARQUE, C. VÍDEO: Chico Buarque tira onda com juíza que contestou autoria de Roda Viva em show. Plínio Teodoro. In: *Revista Forum*. fev. 2023. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/2023/2/8/video-chico-buarque-tira-onda-com-juiza-que-contestou-autoria-de-roda-viva-em-show-131187.html>. Acesso em 02 mar. 2023.

CABRAL, R. L. G.; MORAIS, V. L. D. Os povos indígenas brasileiros na ditadura militar: tensões sobre desenvolvimento e violação de direitos humanos. *Direito e desenvolvimento*. V. 11. n. 1. p. 106-121, jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unipe.br/index.php/direitoedesenvolvimento/article/view/1218>. Acesso em: fev. 2022.

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro De Machado de Assis*. Tradução: Fabio Fonseca de Mello. São Paulo: Ateliê, 2008.

CALQUI, M. A. *Entre perdas e memórias: uma leitura dos romances Leite Derramado e O Irmão Alemão, de Chico Buarque*. 2021. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouros sobre azul, 2011.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2016.

CORTÁZAR, J. A saúde dos doentes. In: *Todos os fogos o fogo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009, p. 43-66.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil: introdução geral*. 4 ed. rev. e ampl.; São Paulo: Global, 1997. Vol. 1

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

DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*, coll. Folio, Paris: Gallimard, 1989.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galimard, 2001.

DOUBROVSKY, Serge. L'autofiction selon Doubrovsky. In: VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

ESPÍRITO SANTO, Secretaria da Assistência Social e Direitos Humanos. *Plano Estadual de Educação em Direitos Humanos*, 2014. Disponível em: <https://sedh.es.gov.br/Media/sedh/Documentos%202020/programaestadualdedireitos-humanosES.pdf>. Acesso em 07 mar. 2022.



ESTRADA perdida. Diretor: David Lynch. Produção: Deepak Nayar, Mary Sweeney, Tom Sternberg. Estados Unidos, 1997. (135 min)

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, E. O racismo à brasileira: a escrita da memória em **Leite Derramado**, de Chico Buarque. In: *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010, p. 225-234.

FONTES, Joaquim Brasil. *As obrigatórias metáforas*. Apontamentos sobre literatura e ensino. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. (col. Ditos e Escritos; v. III).

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010

FREIRE, J., C. *Um país no labirinto: Literatura e memória da ditadura no Brasil*. 2021. 223f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: Ed. LPM, 2016.

FREUD, Sigmund. A fixação no trauma, o inconsciente. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a. p. 364-381

FREUD, S. As pulsões e seus destinos. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2014b.

FREUD, S. *Luto e Melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Ed. Cosac Naif, 2013.

FREUD, S. O mal estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936). In: *Obras completas. v. 18*. Trad. Paulo César de Souza. Ed. Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. Recordar, repetir, elaborar. In: *Obras completas. v. 10*. Trad. Paulo César de Souza. Ed. Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 1*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FULGENCIO, L. A teoria da libido em Freud como uma hipótese especulativa. *Ágora: estudos em teoria psicanalítica*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 101-111, Jun 2002.

GAGNEBIN DE BONS, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN DE BONS, J. M. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELLES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 177-186.

GAGNEBIN DE BONS, J. M. Os impedimentos da memória. *Estudos Avançados*. nº34, v. 98. 2020, p. 201-218.

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.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2010. Tese (Livre-docência em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELLES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 133-151.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOUVEIA, L. O que falta para o ChatGPT conseguir trabalhar na CBN. In: CBN. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/400090/o-que-falta-para-o-chat-gpt-conseguir-trabalhar-na.htm>. Acesso em 05 abr. 2023.

GRECO, H. A dimensão trágica da luta pela anistia. In: *Anais do XXIII Simpósio de História*. Londrina, 2005.

HORKHEIMER, M. Eclipse da razão. In: COTRIM, G.; FERNANDES, M. *Fundamentos de filosofia*. São Paulo: Editora Saraiva, 2010.

HERNÁNDEZ, I. Príncipe ou mendigo? O estranho caso de Kaspar Hauser. In: *National Geographic Portugal*. Nov 2021. Disponível em: <https://nationalgeographic.pt/historia/grandes-reportagens/2838-principe-ou-mendigo-o-estranho-caso-de-kaspar-hauser>. Acesso em 16 fev. 2023.

HUBIER, S. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

JACCOMARD, H. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genève: Droz, 1993.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELLES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 123-132.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KLUG, J. Historiador conta sobre "irmão alemão" de Chico. Entrevista concedida a Clarissa Neher. In: DW. 2014. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/historiador-revela-detalhes-sobre-irm%C3%A3o-alem%C3%A3o-de-chico-buarque/a-18079537#:~:text=%22H%C3%A1%20quem%20diga%20que%20o,entrevista%20exclusiva%20%C3%A0%20DW%20Brasil>. Acesso em 11 ago. 2022.

KUCINSKI, B. K. *relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JEANELLE, J-L; VIOLLET, C. *Genèse et autofiction*. Bruxelles, Academia Burylant, 2007.

LACAN, J. *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47.

LICARIÃO, B. A memória da ditadura na ficção brasileira contemporânea. *Poeme-se*. Ago. 2019. Disponível em: <https://blog.poemese.com/a-memoria-da-ditadura-na-ficcao-brasileira-contemporanea/>. Acesso em 24 fev. 2022.

LIMA, G. C. S. O *Leite derramado* e o chicote florentino: memória e autoritarismo em um romance de Chico Buarque. In: *Lumen et virtus: revista interdisciplinar de cultura e imagem*. nº 26. vol 10. Dez 2019, p. 147-162. Disponível em: [https://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero\\_26/PDF/leite\\_derramado.pdf](https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_26/PDF/leite_derramado.pdf). Acesso em 21 set 2022.

LIMA OLIVEIRA, R. A resistência na autoficção de Bernardo Kucinski. *Revista Acadêmica do Instituto de Humanidades*. v. 22. nº 48, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/5937>. Acesso em: 24 fev. 2022.

LOPES, J. V. KONRAD, G. V. R. Arquivos da Repressão e Leis de Acesso à Informação: os casos brasileiro e argentino na construção do direito à memória e à verdade. *Aedos*. nº 13. vol. 5. p. 6-26. Ago. 2013.

MACHADO, L. Memória não confiável e perdão impossível em *Leite Derramado*. *Revista Versalete*. Vol. 3. Nº5. Curitiba, 2015, p. 143-159. Disponível em:

<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol3-05/143LohannaMachadoPRONTO.pdf>. Acesso em: 12 set 2022.

MCEWAN, I. *Máquinas como eu e gente como vocês*. Trad. Jorio Dauster. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

MARINATO, A. C. L. *Autor, Narrador, Personagem: as várias facetas dos Aires de Machado*. 2013. Dissertação (Mestrado). Programa de pós graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.

MARTINELLI FILHO, N. *O autor contemporâneo e a máquina produtora de mitos*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e da Natureza, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

MONTEIRO, J. FAGUNDES, E. GUERRA, J. Letalidade policial e criminalidade violenta. In: *Revista de Administração Pública*. vol. 56. n. 4. Fundação Getúlio Vargas: Rio de Janeiro, dez. 2020, p. 1772-1783. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rap/a/xV4vjS9GbnS4SBGNQSssHwn/?lang=pt#>. Acesso em 28 set. 2022.

MONTENEGRO, T.H. *Tuberculose e Literatura: notas de pesquisa*. 2. ed. Rio de Janeiro: A Casa do Livro; 1971.

MUCHAIL, S. T. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. *Margem*. nº 16, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/margem/pdf/m16sm.pdf>. Acesso em 4 Abr. 2023.

NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

NASCIMENTO, E. Autoficção como dispositivo: alterficções. In: *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/viewFile/31606/23295>. Acesso em 13 jun 2022.

PASTA JR, J. A. O ponto de vista da morte. *Revista da Cinemateca*. v. I. p. 7-15, 2013.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*. 6. Ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.

PEREIRA, W. Sobre Estorvo & Estorvo. In: Itinerários, nº. 3. *Araraquara*, 1992, p. 287-30. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2412/1958/5395>. Acesso em 8 dez. 2022.

PÔRTO, A. Representações sociais da tuberculose: estigma e preconceito. In: *Revista Saúde Pública*. v. 41. Casa de Oswaldo Cruz: Rio de Janeiro, (p. 43-49), 2007. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rsp/a/nxM6wsVKpnCFBB5PTB6m8hn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 30 ago. 2022.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras – errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte (MG): Editora da UFMG, 2002.

RÊGO BARROS, O. S. Rêgo Barros: 'Vamos fazer o combate de domínio da narrativa'. Entrevista concedida a Marcelo Montanini. *Folha de Pernambuco*. Jun. 2018. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/politica/rego-barros-vamos-fazer-o-combate-de-dominio-da-narrativa/72698/>. Acesso em 5 mar. 2022.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

RODRIGUES, A. "O que me mobiliza é a vontade de conhecer o Brasil", diz Daniela Arbex sobre jornalismo. *Portal Imprensa*. Jul. 2015. Disponível em: <https://portalimprensa.com.br/noticias/brasil/73191/o+que+me+mobiliza+e+a+vontad+e+de+conhecer+o+brasil+diz+daniela+arbex+sobre+jornalismo>. Acesso em 22 fev. 2022.

SALGUEIRO, W. "José da Costa Marcondes Aires" - conselheiro, diplomata, escritor: um nome calidoscópico em Esaú e Jacó e Memorial de Aires. In: *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*. Vitória: EdUfes, 2013.

SANCHES, M. Documento da CIA sobre execuções "implode" versão oficial da ditadura. *El país*. 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/11/politica/1526053261\\_197839.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/11/politica/1526053261_197839.html). Acesso em 21 fev. 2022.

SANTOS, S. *A Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos e a reparação do estado às vítimas da ditadura militar no Brasil*. 2008. 247f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

SCARDINO, R. Língua, labirinto, lacuna: sobre a narrativa de Paul Auster. In: *Revista Letra*. Rio de Janeiro, 2014, p. 96-106.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2011.

SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. op. cit., 1991. Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_esto\\_schwartz1.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_schwartz1.htm). Acesso em 26 de mar. de 2019.

SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: Um mestre na periferia do capitalismo*: 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, C. G. C. *A própria vida: os efeitos de real e sinceridade nas autoficções de Julián Fuks e Karl Ove Knausgård*. 2021, 81f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

SILVA, C.; VENTURA, J.; PEREIRA, M. H. F. Os conceitos de memória impedida, memória manipulada e esquecimento de reserva em "A memória, a história, o esquecimento" de Paul Ricoeur: entre o trauma e a conciliação. *Research Gate*. Jul 2010. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/334643782\\_Os\\_conceitos\\_de\\_memoria\\_impedida\\_memoria\\_manipulada\\_e\\_esquecimento\\_de\\_reserva\\_em\\_A\\_memoria\\_a\\_historia\\_o\\_esquecimento\\_de\\_Paul\\_Ricoeur\\_entre\\_o\\_trauma\\_e\\_a\\_conciliacao](https://www.researchgate.net/publication/334643782_Os_conceitos_de_memoria_impedida_memoria_manipulada_e_esquecimento_de_reserva_em_A_memoria_a_historia_o_esquecimento_de_Paul_Ricoeur_entre_o_trauma_e_a_conciliacao); Acesso em 07 mar. 2022.

SOARES, R. Um policial virou réu por tortura a cada 10 dias nos últimos cinco anos no Brasil. In: *Extra*. 26 jun. 2022. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/um-policial-virou-reu-por-tortura-cada-10-dias-nos-ultimos-cinco-anos-no-brasil-25533106.html>. Acesso 28 set. 2022

SOMBRIO, M. G. *Autoficção e resistência nas obras de Julián Fuks*. 2021. 100f. Dissertação (Mestrado em Literatura comparada) — Programa de pós-graduação em Literatura Comparada, Universidade Federal da Integração Latino americana. Foz do Iguaçu, 2021.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. *O condomínio. Outras do Analista de Bagé*. Porto Alegre: L & PM, 1982.

VILLARON, A. "Há muitos arquivos da ditadura que não foram abertos", diz pesquisador. *Sul 21*. Marco Weissheimer. Mai. 2016. Disponível em: [https://sul21.com.br/entrevistasz\\_areazero/2016/05/ha-muitos-arquivos-da-ditadura-que-nao-foram-abertos-diz-pesquisador/](https://sul21.com.br/entrevistasz_areazero/2016/05/ha-muitos-arquivos-da-ditadura-que-nao-foram-abertos-diz-pesquisador/). Acesso em: 21 fev. 2022.

WEINHARDT, M. A memória ficcionalizada em *Heranças e Leite derramado*: rastros, apagamentos e negociações. *Matraga*. V. 19. N° 31, Rio de Janeiro, 2012, p. 245-255. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/download/22608/16153>. Acesso em: 13 set 2022.

WELTER, J. V. *Em busca do passado esquecido: Uma análise dos romances Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim*, de Chico Buarque. 2015. 267f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

WELTER, J. V. Onde andarão Castana, Matilde, Sérgio, Domingos, Ariosto... Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 66, p. 69-85, 2017.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

THE JINX. Diretor: Andrew Jarecki. Produtores: Marc Smerling e Andrew Jarecki. Estados Unidos: HBO, 2015. (6 episódios)

# APÊNDICES

## APÊNDICE A

### PLANO DE ENSINO DO PROFESSOR

<b>IDENTIFICAÇÃO DO PLANO:</b>				
ESCOLA: EEEFM "Aflordizio Silva de Carvalho"				
SÉRIE: 1º ano	TURMA: 1M3 e 1M4	TURNO: Matutino( x) Vespertino( ) Noturno( )		
ÁREA DE CONHECIMENTO				
LINGUAGENS ( x )		MATEMÁTICA ( )	CIÊNCIAS HUMANAS ( )	
CIÊNCIAS DA NATUREZA( )				
DISCIPLINA: Língua portuguesa				
PROFESSOR: Francieli Noya Toso				
<b>Diagnóstico:</b>				
<p>DIAGNÓSTICO: As turmas 1M3 e 1M4 são bastante heterogêneas. Os alunos apresentam bom comportamento, boa frequência e cordialidade. A turma 1M4, no entanto, tem maior número de alunos com dificuldade de aprendizagem. Ambas as turmas possuem disposição para efetuar as atividades propostas, sendo a 1M3 mais pontual na execução, enquanto a 1M4 necessita de mais tempo de explicação e execução. Espera-se inseri-los no conteúdo programático de acordo com o ritmo de cada turma, com aulas voltadas para a formação humana e letrada.</p>				
<b>CONTEÚDO PROGRAMÁTICO</b>				
CONTEÚDOS	DESCRITOR(ES) RELACIONADO(S)	DESCRITOR(ES) PRÉ-REQUISITO(S)	METODOLOGIA	PERÍODO PREVISTO



O sistema literário Linguagem literária e não literária	Identificar o gênero de textos variados.	Leitura e inferência	Aula expositiva; leitura e discussão de textos literários e não-literários	Fevereiro
Literatura e realidade  Conotação e denotação	Identificar o gênero de textos variados.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e exercícios de fixação	Fevereiro
Aspectos gerais da prosa e da poesia	Localizar informações nos textos.  Inferir uma informação implícita em um texto.  Identificar o tema de um texto.  Inferir o sentido de uma palavra ou expressão.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e exercícios de fixação	Março
Interpretação do poema (identificação dos elementos visuais, rítmicos e semânticos)	Localizar informações nos textos.  Inferir uma informação implícita em um texto.  Identificar o tema de um texto.  Inferir o sentido de uma palavra ou expressão	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e exercícios de fixação	Março

Elementos da narrativa: ação, tempo, espaço e ponto de vista	Identificar a finalidade de textos de gêneros diferentes.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e produção de texto	Março-Abril-Maio
Gêneros literários	Identificar a finalidade de textos de gêneros diferentes.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e exercícios de fixação	Março
Introdução aos estudos da linguagem	Identificar marcas linguísticas que evidenciam o locutor e o interlocutor de um texto.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura, discussão de conteúdos audiovisuais e exercícios de fixação	Março e Abril
Variedade linguística	Identificar marcas linguísticas que evidenciam o locutor e o interlocutor de um texto.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura, discussão de conteúdos audiovisuais e exercícios de fixação	Abril
Elementos da comunicação Funções da linguagem	Identificar marcas linguísticas que evidenciam o locutor e o interlocutor de um texto.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura, discussão de conteúdos audiovisuais e exercícios de fixação	Maio
Interpretação de texto	Localizar informações nos textos.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e exercícios de fixação	Junho

	Inferir uma informação implícita em um texto. Identificar o tema de um texto. Inferir o sentido de uma palavra ou expressão			
Gêneros textuais e suas funções sociocomunicativas: charge, email, diário, blog, tirinhas, cartuns, crônica, conto, poema, notícia, reportagem	Identificar a finalidade de textos de gêneros diferentes.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e exercícios de fixação	Maior, Julho, Setembro
Coesão referencial;	Identificar marcas linguísticas que evidenciam o locutor e o interlocutor de um texto.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura, discussão de conteúdos audiovisuais e exercícios de fixação	Julho
Morfossintaxe;	Identificar marcas linguísticas que evidenciam o locutor e o interlocutor de um texto.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura, discussão de conteúdos audiovisuais e exercícios de fixação	Agosto
Recursos estilísticos;	Inferir o sentido de uma palavra ou expressão	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura, discussão de conteúdos audiovisuais e exercícios de fixação	Setembro
Literatura portuguesa (Trovadorismo e Classicismo) e contexto histórico-cultural.	Identificar a finalidade de textos de gêneros diferentes.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e produção de texto	Setembro
Intertextualidade implícita e explícita.	Identificar a finalidade de textos de gêneros diferentes.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e produção de texto	Outubro

Contexto histórico e aspectos formais do estilo literário Barroco	Identificar a finalidade de textos de gêneros diferentes.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e produção de texto	Novembro
Contexto histórico e aspectos formais do estilo literário Arcadismo	Identificar a finalidade de textos de gêneros diferentes.	Leitura e inferência	Aula expositiva, leitura e produção de texto	Novembro e Dezembro
<b>INTERDISCIPLINARIDADE E CONTEXTUALIZAÇÃO NA ÁREA</b>				
Atividade(s)	Pontos de contato (conteúdos ou temas)	Disciplinas de Contato		Período previsto
Produção de texto literário na plataforma Wattpad	Elaboração de material: confecção de capa de livro e escrita	Artes e língua portuguesa		Abril-Maio
Projeto(s) (Descrição básica do projeto)		Áreas de contato		(área de conhecimento e disciplinas)
Análise dos pontos éticos (valores humanos) e estéticos (forma da obra) de uma produção audiovisual para recriação dos mesmos valores numa produção escrita		Linguagens e Ciências Humanas	Linguagens: artes e língua portuguesa	
<b>MATERIAIS DE APOIO PEDAGÓGICO</b>				
Especificação do Material			Quantidade	
Quadro branco			1	

**APÊNDICE B****EEEFM “ARISTÓBULO BARBOSA LEÃO”**

Av. Des. Mario da Silva Nunes, 1000 - Jardim Limoeiro, Serra - ES, 29164-240, Tel.: (27) 3328-3613

**PLANO DE TRABALHO – 3º TRIMESTRE 2016**

TURMA/SÉRIE: 2M16

DISCIPLINA: LÍNGUA PORTUGUESA

PROFESSOR (A): FRANCIELLI NOYA TOSO

**1) CONTEÚDOS PROPOSTOS NOS PCNs/ CBC – DA DISCIPLINA PARA O TRIMESTRE DA SÉRIE**

Confrontar opiniões e pontos de vistas sobre as diferentes linguagens e suas manifestações específicas

**2) CONTEÚDOS A SEREM TRABALHADOS CONSIDERANDO A PROPOSTA CURRICULAR E O DIAGNÓSTICO DA TURMA**

Contexto histórico do realismo/naturalismo/Parnasianismo europeu e brasileiro. Ética e Moral na literatura realista e naturalista.  
Discurso poético – versificação.  
Gêneros textuais: entrevista, carta e artigo de opinião.  
Sintaxe do período simples.

**3) CONTEUDOS QUE PODEM SER TRABALHADOS DE FORMA INTERDISCIPLINAR ( COM OUTRAS DISCIPLINA DA ÁREA DE ENSINO E FORA DA ÁREA DE ENSINO)**

Contexto histórico da literatura do século XIX.  
Leitura crítica sobre o positivismo (corrente filosófica predominante no século XIX e satirizada por Machado de Assis).

**4) OBJETIVOS GERAIS ( QUAIS COMPETÊNCIAS/HABILIDADES PRETENDE QUE OS ALUNOS APRESENTEM AO FINAL DO TRIMESTRE)**

Utilizar diferentes linguagens e tipologias textuais;  
 Interatuar com dados, argumentos, informações, fatos contidos em diferentes textos;  
 Utilizar a língua de forma competente em diversas situações de comunicação;  
 Compreender e interpretar textos históricos e literários;  
 Revisar os próprios textos;  
 Solucionar problemas da sociedade em que está inserido numa atitude de gerência de sua casa, vida, bairro, cidade;  
 Ouvir opiniões diversas sobre como atuar em situações-problema.

**5) QUAL É A METODOLOGIA DE TRABALHO QUE PRETENDE ADOTAR ( AULAS TEÓRICAS, PESQUISAS, VISITAÇÕES, LIVRO DIDÁTICO, INTERNET, AULAS PRÁTICAS, ETC)**

Aulas teóricas  
 Aulas práticas (o aluno deve entrevistar membros de sua comunidade)  
 Pesquisas  
 Internet

**6) QUAIS INSTRUMENTOS DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM VAI ADOTAR ( PROVA ESCRITA, TRABALHOS EM GRUPO, PESQUISAS, PRODUÇÃO DE TEXTOS). VOCÊ DEVE ADOTAR NO MINIMO 3 FORMAS DIFERENCIADAS.**

Trabalhos em grupo  
 Produção de texto  
 Prova escrita

**7) QUAIS ATIVIDADES “ EXTRACURRICULARES” VAI DESENVOLVER ( VISITAS, EVENTOS, ETC)**

Eventos:  
 1. Feira de profissões  
 2. Mesa-redonda sobre o curso de jornalismo

**8) QUAIS RECURSOS SÃO NECESSÁRIOS PARA DESENVOLVIMENTO DE SEU PLANO DE TRABALHO (TRANSPORTE, TV, SOM, PAPEL, XEROX, DATA-SHOW, ETC)**

Som

Xerox

Data-show

Quadro branco e pincel

papel

## ANEXOS

### ANEXO A

(ENEM/2017) Na Canção, Chico Buarque trabalha uma determinada função da linguagem para marcar a subjetividade do eu lírico ante as atrizes que ele admira. A intensidade dessa admiração está marcada em

- a) “Naturalmente. Ela sorria/ Mas não me dava trela”
- b) “Tomavam banho/ Na minha frente/ Para sair com outro Cara”.
- c) “Surgiram outras Naturalmente/ Sem nem olhar a minha Cara”.
- d) “Escolhia qualquer um/Lançava olhares / Debaixo do meu nariz”.
- e) “É natural que toda atriz Presentemente represente/ Muito para mim”.

## ANEXO B

(ENEM/2021)

Sinhá

Se a dona se banhou

Eu não estava lá

Por Deus Nosso Senhor

Eu não olhei Sinhá

Estava lá na roça

Sou de olhar ninguém

Não tenho mais cobiça

Nem enxergo bem

Para que me pôr no tronco

Para que me aleijar

Eu juro a vosmecê

Que nunca vi Sinhá

[...]

Por que talhar meu corpo

Eu não olhei Sinhá

Para que que vosmincê

Meus olhos vai furar

Eu choro em iorubá

Mas oro por Jesus

Para que que vassuncê

Me tira a luz.

CHICO BUARQUE; JOÃO BOSCO. Chico. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011 (fragmento).

No fragmento da letra da canção, o vocabulário empregado e a situação retratada são relevantes para o patrimônio linguístico e identitário do país, na medida em que

- a) remetem à violência física e simbólica contra os povos escravizados.
- b) valorizam as influências da cultura africana sobre a música nacional.
- c) relativizam o sincretismo constitutivo das práticas religiosas brasileiras.
- d) narram os infortúnios da relação amorosa entre membros de classes sociais diferentes.
- e) problematizam as diferentes visões de mundo na sociedade durante o período colonial.