



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Jefferson Cassiano Oliveira de Souza

BENJAMIM TORTO NA VIDA:

o personagem *gauche*
no romance de Chico Buarque

Araraquara - SP
Maio de 2010

Jefferson Cassiano Oliveira de Souza

BENJAMIM TORTO NA VIDA:

o personagem *gauche*
no romance de Chico Buarque

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa:

Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Araraquara - SP
Maio de 2010

Jefferson Cassiano Oliveira de Souza

BENJAMIM TORTO NA VIDA:

o personagem *gauche*
no romance de Chico Buarque

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa:

Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Data da defesa: 11 mai 2010

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Professora Doutora de Teorias da Literatura da FCLAR/UNESP - Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Rosa Maria de Britto Cozenza
Professora Doutora de Linguística do C.U. Moura Lacerda – Ribeirão Preto

Membro Titular: Prof. Dra. Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin
Professora Doutora de Análise do Discurso da FCLAR/UNESP - Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*Ao amigo que deixou saudades:
Obrigado pelo norte, Rubens Volpe Filho!*

AGRADECIMENTOS

A jornada foi longa. Teria sido impossível completá-la, não fossem as palavras e ações de pessoas que caminharam ao meu lado. Meus sinceros agradecimentos:

À Chris Carolo, cheia de amor, cumplicidade, afinidade, companheirismo; obrigado, amor meu!

À Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, orientadora e amiga; minha gratidão eterna, Ude!

À Maria de Lourdes Jorge, à Rosa Maria de Britto Cosenza, à Cecília Hirono, à Rita de Cássia do Carmo, à Luciana Colucci, à Elisabete Kefalás Troncon, à Marister Rondon da Silva, à Naide Lucif e demais mestres do Centro Universitário Moura Lacerda, que me fizeram acreditar que era possível.

A Sidney Barbosa e à Maria das Graças Gomes Villa da Silva, professores da pós-graduação, capazes de balançar certezas e levar à busca.

A Jean Cristtus Portela e à Maria do Rosário de Fátima Gregolin, professores e membros da banca de qualificação, donos de uma generosidade transformadora.

À Maria Clara Bombarda de Brito e a todos os funcionários da FCLAR UNESP, apoio fundamental para a empreitada.

À Sandra Issa e aos Colegas e alunos do Colégio Metodista de Ribeirão Preto, sempre compreensivos.

A Jackson de Souza e à Iolanda Oliveira de Souza, meus pais, exemplos de que o bom combate é sempre o melhor caminho.

À Giovanna Oliveira de Souza, minha irmã caçula, pela sua prontidão salvadora e pelos momentos de sarau literomusical da infância.

À Jackeline Oliveira de Souza, minha irmã mais velha, que me permitiu pegar emprestada sua paixão pelas letras.

A Genival de Souza Jr., pelo abraço de irmão que me ajudou a começar tudo.

À Thatiana Carolo e ao Leandro Kabbach pela amizade e presteza.

À Marcella, ao João Pedro e ao Raphael Carolo pelo carinho, pela colaboração e pelo amor filial autêntico.

A Edson Nascimento, conselheiro na alegria e na dor.

A todos os amigos que me suportaram nesses anos em que o mestrado ocupou minha mente e nossas mesas.

*“(...)Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,
Nunca foi senão príncipe - todos eles príncipes –
na vida...*

*Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que
uma vez foi vil?
Ó príncipes, meus irmãos,*

*Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?*

Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?”

Fernando Pessoa como Álvaro de Campos (1980, p.395)

RESUMO

O personagem *gauche* nasceu com o romance moderno e ocupa a posição de protagonista em importantes obras literárias desde o século XVI. Parente próximo do pícaro espanhol, e ligado ao conceito de herói problemático de Lukács/Goldman, o *gauche* vive com intensidade o conflito entre sujeito e objeto, e representa a resultante ficcional de todas as características de *displaced person* do homem moderno.

Sob a luz da semiótica da Escola de Paris, o presente trabalho busca analisar a filiação do personagem Benjamim Zambraia, do romance *Benjamim*, de Chico Buarque, a uma tradição de *gauches* literários, contribuindo para a ampliação da fortuna crítica relativa ao autor brasileiro e para a definição do conceito de *gauchisme* em literatura. Para tanto, empreende-se a análise dos diversos níveis e elementos que compõem o *percurso gerativo de sentido*, com especial atenção para o contrato enunciativo, os mecanismos de breagem, o percurso dos sujeitos, as modalizações e as oposições fundamentais.

Palavras-chave: Romance moderno. Chico Buarque. *Gauche* literário. Semiótica. Escola de Paris.

ABSTRACT

The *gauche* character was born in the modern novel and take its place as the protagonist of important literary works since the sixteenth century. Close related to the Spanish *pícaro* and connected to the concept of the “problematic hero” from Lukács/Goldman, the *gauche* lives intensely the conflict between the subject and the object, and represents the resultant in the fiction of all characteristics of a displaced person in a modern men.

Under the lights of the French semiotics line, the present work seeks to analyze the connection between the character Benjamin Zambraia, from the romance Benjamin, of Chico Buarque, and a tradition of literary *gauches*, contributing to the enhancement of the rich review content about the Brazilian author and to a more accurate definition of the concept *gauchisme* in the literature. For this goal, it's used the analysis of several different levels and elements that compose the gerative course of sense, with special attention to the enunciative contract, the shifters mechanisms, the actant-subject course, the value modalities and the oppositions of the fundamental level.

Keywords: Modern novel. Chico Buarque. *Gauche* character. Semiotics. French semiotics line.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
2 QUEM É ESSE GAUCHE?	24
2.1. Esquerda e direita.....	24
2.2. O <i>gauche</i> social	26
2.3. O herói problemático de Lukács/Goldmann	29
2.3.1. O hipodigma do herói problemático	32
2.4. O <i>gauche</i> e o pícaro	34
2.4.1. <i>Gauche</i> : a resultante do homem moderno	38
3 BENJAMIM DA SUPERFÍCIE AO FUNDO.....	39
3.1. O método	39
3.1.1. Do mais simples ao mais complexo.....	40
3.2. Benjamin: uma aproximação.....	42
3.2.1. Eternamente segunda.....	45
3.3. Tipos de contrato de veridicção.....	48
3.3.1. A instância do discurso e a breagem.....	50
3.3.2. A ascensão do observador.....	54
3.3.3. Um contrato semiótico.....	59
3.4. O Sujeito e os Sujeitos.....	61
3.4.1. Sequência da Guimba.....	67
3.4.2. Sequência da Gincana.....	68
3.4.3. A casca da dignidade.....	71
3.4.4. Ariela: o eixo da estrutura.....	72
3.5. As oposições.....	76
3.5.1. A firmeza da Pedra do Elefante	79
3.5.2. Zambraia versus Button.....	82
3.6. O percurso do <i>gauche</i>	86
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	100
OBRAS CONSULTADAS.....	106

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 Uma pesquisa semiótica

A pesquisa *Benjamim torto na vida: o personagem gauche no romance de Chico Buarque* teve início em março de 2008, foi finalizada em março de 2010 e concentrou seus esforços na definição mais clara do que seria um personagem do tipo *gauche*, um ser desajeitado, um tanto desequilibrado, torto; na análise semiótica dos diversos níveis do percurso gerativo de sentido do objeto de estudo, o romance *Benjamim*, de Chico Buarque de Hollanda¹, e na definição da validade da inclusão do protagonista Benjamim Zambraia² numa tradição de *gauches* literários.

A semiótica da Escola de Paris é o corpo teórico que permite a análise do objeto de estudo desta pesquisa. Através do estudo do percurso gerativo de sentido, foi possível desvendar as diversas camadas da estruturação do personagem Benjamim Zambraia e de seus “ambientes” semionarrativo e discursivo, bem como as escolhas textuais que contribuíram para a construção de determinados efeitos de sentido. Dos níveis mais superficiais aos mais profundos, a semiótica permitiu dar nova resposta à pergunta básica da pesquisa: como cada elemento analisado contribui, caso contribua, para a estruturação do *gauchisme*³? Com essa pergunta como norte, a pesquisa

¹ Há uma indefinição quanto ao nome do autor. Em suas próprias obras, dependendo da data da publicação, várias formas são adotadas: Chico Buarque, Chico Buarque de Holanda, Chico Buarque de Hollanda, Francisco Buarque de Holanda, Francisco Buarque de Hollanda. Nos limites desta pesquisa, deu-se preferência, quando de uma citação com entrada de referência, pelo nome usado nos dois últimos romances: BUARQUE, Chico.

² Como o objetivo de facilitar a leitura do texto, esta dissertação usa o nome *Benjamim* quando se refere ao todo do objeto de estudo, o romance *Benjamim*, ou quando o narrador do romance, em citações, refere-se ao seu protagonista pelo nome. Na análise, o personagem é chamado apenas pelo sobrenome Zambraia.

³ Há, na língua portuguesa, os vocábulo *gauchismo* e *gauchice* que servem bem para definir a conduta e as qualidades do *gauche*. Deu-se, nesta pesquisa, no entanto, preferência aos substantivos franceses *gauchisme*, que poderia grosseiramente ser traduzido como “esquerdismo”, e *gaucherie*, algo como “falta de jeito”. A escolha se deve a episódios um tanto embaraçosos ocorridos ao longo do trabalho de pesquisa. Num deles, por exemplo, uma comunicação sobre o *gauchismo* apresentada num colóquio, acabou sendo catalogada juntamente com outras sobre temas regionalistas e sertanejos na literatura. *Gauchismo*, nesse caso, foi entendido como o substantivo de “gaúcho”. Ainda que o acontecimento em, algo “fora do lugar”, tenha muito de *gauche*, para evitar a confusão prosódica, preferiram-se os termos em francês, já que *gauche* tem essa mesma origem.

analisa o enunciador e as projeções da enunciação no enunciado, os actantes, as modalizações e o percurso dos sujeitos, além de estabelecer oposições fundamentais que dão alicerce axiológico para a construção das significações em *Benjamim*.

A escolha desse caminho analítico está relacionada, primeiramente, aos meus interesses específicos de pesquisador. Ao longo do período de graduação, minha atenção sempre se voltou para as teorias da significação. Minha pesquisa de Iniciação Científica operava com a semiótica para entender o processo de adaptação do conto *Os mortos*, de James Joyce (2003), para o cinema, analisando o fenômeno da coerção, linguística sofrida pelo texto verbal ao ser traduzido para o texto fílmico. Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação da FCLAR-UNESP, direcionei minhas energias para um aprofundamento desse estudo da produção de sentido. Meu caminho de pesquisador começou, portanto, pela definição da teoria e não pela escolha de um tema. Com a operação da própria semiótica é possível entender esse direcionamento inicial.

Para a semiótica, a percepção e a significação ocorrem quando um corpo sensível toma uma posição e instala uma fronteira entre duas macrossemióticas: a do mundo natural, ou exteroceptiva, e a da língua, ou interoceptiva. Na perspectiva de uma lógica do sensível, o corpo próprio está exposto a, ou melhor, mergulhado no universo de contatos vindos do exterior e também do interior, e é nele que as operações de significação efetivamente ocorrem. Para Fontanille (2007), o corpo próprio não é “um simples denominador comum, mas um operador semiótico complexo, cujas múltiplas facetas (...) têm funções bem distintas” (FONTANILLE, 2007, p. 45).

Entende-se assim, que minha percepção, enquanto corpo sensível, voltou sua visada e sua apreensão ao alvo identificado como semiótica. Essa pode não ser uma explicação. De fato é muito mais uma descrição de um mecanismo complexo que obriga a que se aceite o ponto de partida de uma pesquisa e suas motivações como dados que dificilmente podem ser explicados. A descrição de como isso ocorreu deve servir para estabelecer um marco-zero: onde tudo começou. Essa pesquisa partiu,

talvez de forma pouco usual, do interesse em contribuir, ainda que de forma modesta, para a consolidação da semiótica aplicada ao estudo do romance.

Esse objetivo se justifica, inclusive, pela falta de registros de análise semióticas de textos mais extensos. Se um levantamento de todas as pesquisas de mestrado e doutorado em estudos literários realizadas nas últimas décadas no Brasil pudesse ser feito de forma sistemática, seria possível confirmar o que aqui se apresenta apenas como impressão: a semiótica raramente é usada para estudar o todo de uma narrativa longa, como é o caso do romance. Sendo extenso, o romance apresenta uma complexificação de todas as categorias problematizadas pela teoria literária, tais como tempo, espaço, personagens, narrador, foco, enredo. Graças a essa complexificação, a utilização da semiótica na análise desse gênero de texto literário pode transformar a tarefa do semioticista num trabalho hercúleo.

Nada há que proíba ou desaconselhe a análise semiótica de um romance, seja ele uma obra mais enxuta, como é o caso do objeto de estudo desta pesquisa, ou um volume de maior fôlego, uma vez que a semiótica postula a unicidade dos fenômenos da significação, independente da manifestação e da linguagem. Em termos gerais, a análise e a interpretação de um romance são sempre um desafio dos mais empolgantes para um pesquisador, tamanhas são as oportunidades oferecidas. No caso de um semioticista com pouca bagagem acadêmica, no entanto, a empreitada torna-se um tanto sofrida, pois é muito difícil reunir um referencial teórico que sirva de ponto de partida para a operacionalização da semiótica nesse gênero de texto.

Os livros teóricos de semiótica literária mais estudados nos programas de pós-graduação brasileiros, alguns presentes na bibliografia na qual esta pesquisa foi balizada, apresentam sempre a preocupação de aplicar a teoria em análises e interpretações efetivas de obras. Denis Bertrand, em *Caminhos da Semiótica Literária* (2002), por exemplo, alterna capítulos teóricos e esforços de aplicação da teoria. Trechos de diversas obras são estudados no livro de Bertrand: de *A Cartuxa de Parma*, de Stendhal; do *Sermão sobre a Morte*, de Bossuet; da lenda de Tristão e Isolda, de La

Folie Tristan d'Oxford e de J. Bédier; de *A besta humana* e *Germinal*, de Zola; de *Madame Bovary*, de Flaubert; entre outras. A brasileira Diana Luz Pessoa de Barros usa o mesmo recurso no seu *Teoria semiótica do texto* (1999), no qual analisa e interpreta uma letra da Música Popular Brasileira; um poema de João Cabral de Melo Neto; um trecho do texto dramático *Gota d'água*, de Chico Buarque; do poema *Sem*, de Guilherme de Almeida; uma crônica de Millôr Fernandes; um poema de Manuel Bandeira; e diversos outros textos curtos ou trechos de textos mais longos.

Poder-se-ia escolher outros autores e o que se conseguiria seria a confirmação: obras didáticas elegem textos exemplares para estudo como forma de comprovar a teoria proposta. Cada análise/interpretação contida nos livros teóricos é apenas um laboratório para a aplicação da semiótica. A extensão dos textos analisados e interpretados nesses livros, por outro lado, está relacionada à total impossibilidade de se fazer um estudo completo de um romance, capítulo a capítulo, e usar o resultado dessa análise como exemplo num livro teórico. Em certos casos, seria necessária a publicação da obra em diversos volumes para se fazer circular um trabalho dessa natureza. E o resultado seria de qualidade duvidosa, já que nem todas as anotações de um trabalho de pesquisa são dignas de figurar no relatório final. Muito do esforço do semioticista é apenas caminho para um fim.

Não há nada de errado com os manuais de semiótica e não se pode esperar deles certas especificidades que só a operação da teoria em cada um dos objetos de análise pode oferecer. Já uma dissertação de mestrado, graças às características de sua tipologia, torna-se um dos espaços adequados para a circulação de pesquisas que apliquem a semiótica ao estudo de romances. Em documentos como este, torna-se mais viável demonstrar, com um pouco mais de detalhes, o caminho seguido para a consumação da pesquisa.

O desafio para o pesquisador que resolva aplicar a semiótica a um romance é conseguir desenvolver uma metodologia que o ajude a cumprir sua tarefa. Nesta pesquisa, outro objetivo é buscar sempre evidenciar os caminhos percorridos para dar

curso ao trabalho de análise. A intenção é que esse registro sirva de apoio para semioticistas que resolvam se aproximar de uma narrativa longa. Ainda que seja o registro de uma picada que talvez só dê acesso ao vale desta pesquisa, espera-se que a descrição desse esforço particular sirva, ao menos, para inspirar novos desbravadores.

1.2 Chico Buarque: polêmica

A obra literária de Chico Buarque, artista inicialmente ligado ao cenário musical, apresenta-se atraente para o esforço de pesquisadores das mais diversas linhas nos últimos anos. Muitos desses estudos se voltam para o grande acervo de letras de músicas compostas por Chico; outros se ocupam das peças de teatro; e há trabalhos que pretendem enriquecer a fortuna crítica do romancista Buarque. Chico é um nome impossível de ignorar quando o foco de interesse é o cenário cultural e artístico do final do século XX e começo do século XXI. Ainda assim, sua produção literária está longe de ser uma unanimidade. O autor carioca divide críticos e leitores sempre que lança um novo romance. Desde 1991, já são quatro títulos diferentes, todos eles cercados da mesma expectativa na época de seu lançamento e da mesma oposição de opiniões ao longo dos anos.

A escolha de um dos romances de Chico como objeto de estudo já se justificaria exatamente por essa polêmica em torno de seu papel de romancista. Se Chico fosse uma unanimidade, como um dia já foi considerado, a pesquisa talvez não se sustentasse, pois já estaria, de partida, comprometida ou com a consonância ou com dissonância com o coro da maioria. Polêmica, a obra de Chico solicita um trabalho sistemático de pesquisa, ao qual nos propomos. Tal esforço pretende dar uma colaboração para a reformulação ou a confirmação da fortuna crítica sobre Chico Buarque, romancista. Ao se estudar um aspecto do romance *Benjamim*, a presença

nele do personagem do tipo *gauche*, o que se pretende, também, é incentivar a discussão sistemática da obra de Chico Buarque.

A fortuna crítica de Chico, no que diz respeito ao que foi já afirmado sobre o romance *Benjamim* à época de sua publicação, reúne textos bem diversos. De outubro de 1995 até março de 1996, vários jornais e revistas publicaram artigos, críticas e entrevistas em que o livro era o tema. Nayse Lopez, no *Jornal do Brasil*, afirma em seu artigo que “nas 170 páginas de *Benjamim*, Chico confunde e guia através da neblina da mente de *Benjamim* e mostra como o clima onírico de um delírio derradeiro pode ter jeito de diário” (LOPES, 1995). Jose Geraldo Couto, na mesma data, no *Jornal Folha de S. Paulo*, abre sua resenha aproximando Chico e García Marques (2007): “O livro começa como ‘*Cem anos de solidão*’: diante de um pelotão de fuzilamento, um homem evoca cenas de sua vida” (COUTO, 1995); o jornalista também é bastante elogioso: “O livro é magnificamente escrito. O escritor chega à excelência em sua capacidade de captar os detalhes expressivos, de encontrar a imagem exata, e confirma o seu domínio absoluto do ritmo” (*ibidem*).

Se parte da crítica foi elogiosa, Wilson Martins, do jornal *O Globo*, já no início de 1996, teceu comentários um tanto negativos a respeito de *Benjamim* e de outro romance lançado na mesma época, *O xangô de Baker Street*, de Jô Soares (1995). A resenha de Martins já revela sua tese no *lead*: “O compositor Chico Buarque e o humorista Jô Soares cometem erros e se entregam aos clichês em seus romances” (MARTINS, 1996). Além da declaração de que as obras em foco abusam de clichês, algo entendido pelo autor claramente como inaceitável em literatura, Martins expressa seu incômodo ao definir Chico Buarque como “compositor” e Jô Soares como “humorista”. Para Martins, eles não são escritores. O crítico ainda provoca o leitor: “O literato amador e o leitor amador são figuras simétricas e complementares da vida intelectual. Nenhum deles tem na literatura o seu interesse predominante: um escreve por vaidade, o outro lê por desafio” (*ibidem*). Por fim, Martins condena a

permeabilidade do romance ao texto fílmico e desdenha exatamente o que valorizou Couto no artigo de 1995 citado acima: a possível influência de García Marques:

A influência do cinema predomina na própria concepção da história e domina o espírito do autor; desde as primeiras linhas ele volta ao velho lugar-comum segundo o qual toda a vida pregressa perpassa vertiginosamente pelas pupilas do condenado no momento de sua morte - "tal qual um filme", acentua o ficcionista. A novela começa precisamente com essa cena (manes de García Marquez!), a obsessão do cinema condiciona toda a narrativa. Há passagens em que o texto admite copiar o que já vimos inúmeras vezes nas telas: "...como sucede nos filmes, onde o herói julga reconhecer a amante do outro lado da rua (...)" (MARTINS, 1996)

A sensação de que Chico Buarque, assim como Jô Soares, estaria fora de seu lugar adequado, como um peixe *gauche* fora d'água, foi o mote da coluna de Diogo Mainardi, na revista Veja, em 13 de dezembro de 1995. Após elogiar, com certa ironia ["Chico Buarque é um orgulho nacional. Beijo-lhe os pés. É um grande sambista" (MAINARDI, 1995).], Mainardi questiona essa "aventura" de Chico pelo mundo das letras:

(...) minha sensação é de que Chico Buarque estava enjoado de sua imagem imaculada, adormecido numa vida sem riscos, sempre circundado por adoradores. Como um jogador enfadado que gira o tambor na roleta russa, ele decidiu escrever romances. Nada mais emocionante do que invadir o terreno desconhecido, sem medo de quebrar a cara. (MAINARDI, 1995)⁴.

Mainardi encerra sua avaliação sobre o livro também de forma irônica: "Pode ser que eu não tenha entendido alguma passagem. Pode ser que o livro possua uma mensagem secreta que não consegui absorver" (MAINARDI, 1995).

Como se vê, *Benjamim* é obra-prima para alguns e literatura de segunda para outros. Parece mesmo ser muito difícil não cair em certas tentações ao se exercer o

4 Sobre essa dificuldade que a indústria da literatura tem de aceitar os "peixes gauches fora d'água", Ziraldo observou, em entrevista com Chico Buarque, no Pasquim: "É muito comum uma certa implicância com o eclético. Não admitem que um sujeito seja um gênio numa atividade e depois venha pra sua atividade. O crítico não resiste à tentação de achar que o cara tá invadindo uma área que não devia. Mas o cara pode ser genial em tudo, pô!" (SOUZA, 2009)

papel de crítico literário. O risco de ser contaminado pelo preconceito é alto; no caso da análise de um romance de um autor *pop*, o preconceito em relação a essa popularidade em outra área. Outro risco é o de agir como fã, considerando, que o suposto talento de uma esfera será necessariamente transferido para outra

Não obstante a crítica dissonante, o romance *Benjamim* continua sendo objeto de estudo de pesquisadores acadêmicos interessados não em eliminar a polêmica, algo que, além de impossível, seria inútil, mas de aprofundar o debate para além das fronteiras do gosto pessoal, ou do desgosto, se assim for o caso. Essa pesquisa alinha-se a esse esforço de aprofundamento.

1.3 Uma vida de *gauche*

A biografia de Chico desenha um percurso curioso. Visto como sujeito de uma jornada, Chico passa por uma transformação importante: da unanimidade para a polêmica. Um resumo de sua trajetória servirá para entender como isso ocorreu.

Francisco Buarque de Hollanda nasceu em 1944, no Largo do Machado, Rio de Janeiro. Foi o quarto dos sete filhos do historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda e da pianista amadora Maria Amélia Cesário Alvim. Desde muito cedo, interessou-se por música e por literatura. Aos nove anos, seguiu com os pais para Roma, ocasião em que se despediu da avó com um curioso bilhete: "Vovó, você está muito velha e quando eu voltar eu não vou ver você mais, mas eu vou ser cantor de rádio e você poderá ligar o rádio do Céu, se sentir saudades" (BUARQUE apud HOMEM, 2010). Por estudar numa escola de origem norte-americana, o menino Chico se tornou trilingue: falava português com a família, inglês na escola e italiano nas ruas. Sua casa na Itália serviu de ponto de encontro para muitos intelectuais e artistas, entre eles, Vinícius de Moraes, de quem mais tarde se tornaria parceiro. Já nessa época, Chico compunha marchinhas de carnaval e operetas cantadas com as irmãs.

Ao voltar para São Paulo, Chico demonstrou grande interesse por literatura, principalmente estrangeira; por futebol, sobretudo pelo Santos do camisa nove Pagão, e por religião. Influenciado por um mestre, ligou-se ao movimento católico dos *Ultramontanos*⁵, precursor do conservador *Tradição, Família e Propriedade*⁶. Tornou-se tão fervoroso que seus pais acharam por bem enviá-lo a um colégio interno em Cataguases, no interior de Minas Gerais. Deixou os *Ultramontanos*, mas ligou-se a um grupo religioso de cunho social chamado *Organização Auxílio Fraternal*⁷ ao qual permaneceu filiado por certo tempo.

Com a bossa nova, mais especificamente após o lançamento do disco *Chega de Saudade* (GILBERTO, 1959), do cantor e compositor João Gilberto, Chico elaborou seu primeiro plano de vida: “cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinícius de Moraes” (BUARQUE apud HOMEM, 2010). Mesmo com essa decisão tomada, matriculou-se, em 1963, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, curso que abandonou três anos depois. A partir de 1964, Chico começou a despontar como músico em Festivais Estudantis, até que, em 1966, sua música *A banda* (BUARQUE, 1966), interpretada por Nara Leão, dividiu o primeiro lugar do II Festival da Música Popular Brasileira com *Disparada* (RODRIGUES, 1966), de Geraldo Vandré e Théo de Barros⁸. Foi o primeiro grande sucesso de Chico Buarque. A partir de então, mesmo com muitos problemas com os órgãos de censura do regime militar,

⁵ O termo Ultramontano designa, no catolicismo, especialmente francês, os fiéis que atribuem ao papa um importante papel na direção da fé e do comportamento do homem. Na Idade Média, o termo era utilizado quando elegia-se um papa não italiano (“além dos montes”). O nome toma outro sentido a partir do reinado de Filipe, o Belo (século XIV) na França, quando postularam os princípios do galicanismo, no qual defendiam o princípio da autonomia da Igreja francesa. O nome ultramontano foi utilizado pelos galicanos franceses, que pretendiam manter uma igreja separada do poder papal e aplicavam o termo aos partidários das doutrinas romanas que acreditavam ter que renunciar aos privilégios da Gália em favor da “cabeça” da Igreja (o papa), que residia “além dos montes”. O ultramontanismo defende, portanto, o pleno poder papal (CAES, 2002).

⁶ <http://www.tfp.org.br>

⁷ <http://www.oaf.org.br>

⁸ Zuza Homem de Mello, no livro *A Era dos Festivais - Uma Parábola* (2003), revelou que *A banda* venceu o festival. O musicólogo preservou por décadas as folhas de votação do festival. Nelas, consta que a música da banda ganhou a competição por 7 a 5. Chico, ao perceber que ganharia, foi até o presidente da comissão e disse não aceitar a derrota de *Disparada*. Caso isso acontecesse, iria na mesma hora entregar o prêmio ao concorrente.

Chico tornou-se, como afirmou Millôr Fernandes, “a única unanimidade nacional” (FERNANDES apud HOMEM, 2010).

Tal unanimidade começa a ser posta em xeque. Vaias em festivais, oposição dos tropicalistas⁹, autoria e montagem da criticada peça *Roda Viva* (BUARQUE, 1968), prisão após o Ato Institucional número 5. Em 1969, Chico impõe-se o exílio na Itália. Em 1970, volta ao Brasil e parece assumir novamente seu *status* de unanimidade, agora com uma obra musical mais engajada contra os desmandos da ditadura militar. A peça *Calabar* (BUARQUE, 1988), de 1973, escrita em parceria com Ruy Guerra, marca a inserção definitiva de Chico Buarque na literatura, não como autor de letras de música, mas como dramaturgo, já com duas peças de teatro no currículo. No ano seguinte, Chico publica sua primeira novela, *Fazenda modelo: Novela pecuária* (BUARQUE, 1975), recebida com desconfiança pela crítica. Desde meados dos anos 1970, portanto, Chico Buarque deixou de ser “a única unanimidade nacional”. A sua incursão no terreno minado das belas-letas custou-lhe o título dado por Millôr.

Como se pode observar, Chico realizou uma jornada rumo à polêmica, ou para fora de uma zona central de conforto, ao longo de sua vida. Mudou o curso da carreira e da vida pessoal por diversas vezes. Essa trajetória, um tanto errante, alinha o personagem Chico Buarque, sujeito de uma performance com dupla sanção (positiva e negativa ao mesmo tempo) com os personagens do tipo *gauche*. Affonso Romano de Sant’anna, (1992), referencial teórico da presente pesquisa, já havia percebido o mesmo fenômeno em relação à poética de Carlos Drummond de Andrade, o qual teria transferido para o seu eu-poético os aspectos de *gaucherie* de sua própria personalidade.

Ainda que a análise psicológica de autores não faça parte nem dos objetivos dessa pesquisa nem das premissas da semiótica, parece-nos intrigante o fato de que ao personagem *gauche* na literatura equivalha um *gauche* social. Como diz Sant’anna,

⁹ Caetano Veloso, em 1968, comparou os Tropicalistas ao autor de *A banda* dizendo que Chico queria “só o que era bonito, enquanto nós queríamos também uma coisa que fosse, de algum modo, feia” (VELOSO apud HOMEM, 2010).

dados como esse “servem como elementos introdutórios referenciadores da própria obra em estudo” e “se, por um lado, não alteram o juízo estético do texto em foco, por outro lado são elementos descritivos que esclarecem a própria análise” (SANT’ANNA, 1992). Saber que Chico provavelmente é um *gauche* social, assim como Drummond, não melhora nem piora o romance *Benjamim*. Não saber, e não registrar esse dado, no entanto, poderia tornar a pesquisa mais pobre.

1.4 Chico e Drummond: dois gauches, dois irmãos

O *gauche* literário ainda não é considerado um personagem-tipo. Há estudos importantes sobre o *gauchisme* na literatura, entre os quais se destaca a pesquisa já citada aqui: *Drummond: o gauche no tempo*, de Affonso Romano Sant’anna (1992). Na obra, Sant’anna realiza um detalhado estudo sobre as diversas facetas do *gauche*, entendido como um *displaced person*, na vasta obra do poeta de Itabira.

A escolha da categoria personagem no romance de Chico Buarque para análise nesta pesquisa foi motivada pela percepção de que os personagens de Chico Buarque reuniam características muito próximas àquelas observadas no eu-poético *gauche* de Drummond. Leitor da obra drummoniana e ouvinte dedicado da música de Chico Buarque, pude, desde a adolescência, perceber o desfile de tipos drummonianos nas letras de Chico.

Geni, na música *Geni e o zepellin* (BUARQUE, 1999), é uma vítima da hipocrisia de seu grupo social, explorada quando seus serviços são considerados vitais para defender a aldeia do comandante de certo zeppelin prateado. Ela é uma especialista em tipos marginais: “De tudo que é nego torto/ Do mangue e do cais do porto/Ela já foi namorada/O seu corpo é dos errantes/Dos cegos, dos retirantes/E de quem não tem mais nada” (*ibidem*). Em *Minha história* (BUARQUE, 1974), Menino Jesus canta toda a sua existência de homem simples, sofrido e sem oportunidades. Sob o pseudônimo duplo de Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, Chico compôs *Acorda amor* (*idem*, 1999).

Nesta letra, um homem acorda de um pesadelo no qual estava sendo levado pela polícia e percebe que o pesadelo é real; sua única saída, torta, é chamar o ladrão. Em *Terezinha* (*idem*, 1979), o desfile de personagens sem maiores qualificações é notável:

O primeiro me chegou como quem vem do florista
 Trouxe um bicho de pelúcia, trouxe um broche de ametista
 Me contou suas viagens e as vantagens que ele tinha
 Me mostrou o seu relógio, me chamava de rainha
 Me encontrou tão desarmada que tocou meu coração
 Mas não me negava nada, e, assustada, eu disse não

O segundo me chegou como quem chega do bar
 Trouxe um litro de aguardente tão amarga de tragar
 Indagou o meu passado e cheirou minha comida
 Vasculhou minha gaveta me chamava de perdida
 Me encontrou tão desarmada que arranhou meu coração
 Mas não me entregava nada, e, assustada, eu disse não

O terceiro me chegou como quem chega do nada
 Ele não me trouxe nada também nada perguntou
 Mal sei como ele se chama mas entendo o que ele quer
 Se deitou na minha cama e me chama de mulher
 Foi chegando sorrateiro e antes que eu dissesse não
 Se instalou feito posseiro, dentro do meu coração (BUARQUE, 1979)

Toda essa riqueza de personagens sem prestígio, sem segurança, sem guarida, esses poetas mais delirantes, profetas embriagados, essa romaria dos mutilados, dos desvalidos em todos os sentidos, que o eu-poético de Chico faz desfilar em músicas como *O que será que será (A flor da Terra)* (BUARQUE, 1999), sempre chegou aos meus ouvidos como se o compositor, muitas vezes, fosse um Drummond da MPB. Não caberiam, numa música de Chico, o José, da poesia de mesmo nome (ANDRADE, 1999); o leiteiro que é morto por engano, em *A morte do Leiteiro* (*idem*, 1999); o estranho elefante, em *O elefante* (*idem*, 1999); o bêbado que morreu de etilismo abstrato de tanto beber músicas de Tom Jobim, em *Aquele bêbado* (*idem*, 1999). É possível alinhar as obras poéticas de Chico e Drummond, obviamente com as relativizações históricas, biográficas e estilísticas sempre necessárias.

O primeiro romance de Chico Buarque, *Estorvo* (1991), mostrava que a obra em prosa do autor manteria a mesma preferência por personagens incomuns de tão

comuns: mendigos, pastores, motoristas, bandidos menores. Em *Benjamim* (1995), está lá o protagonista Benjamim Zambraia, desocupado, esquecido, impotente. O romancista Chico é, assim como o poeta Chico, um provável discípulo do poeta Drummond.

A constatação dessa ligação entre a poética de Drummond e a obra de Chico Buarque tornou-se de fato motivação para a presente pesquisa quando da leitura da obra de Sant'anna sobre o *gauchisme* em Drummond. A pergunta que levou à elaboração do projeto e ao trabalho posterior de pesquisa foi: se Drummond constrói um eu-poético visto por Sant'anna como *gauche*, não ocorrerá o mesmo, dadas as aproximações já percebidas, com a obra de Chico Buarque?

Uma vez que a semiótica já havia sido determinada como ponto de partida para a pesquisa, foi apenas necessário escolher uma obra exemplar de Chico Buarque e determinar se seria possível usar esse corpo teórico para responder à pergunta feita acima. *Benjamim* foi a escolha imediata, graças ao desafio oferecido pelo romance e às características de seu protagonista. A presente dissertação demonstra em que medida a semiótica foi útil para responder a pergunta exposta no parágrafo acima.

1.5 Estrutura da dissertação

Esta dissertação segue a seguinte estrutura de capítulos:

O capítulo 1 preocupa-se com a definição do personagem *gauche* e com o estabelecimento de uma relação entre o *gauchisme* e a modernidade. Neste capítulo, entender-se-ão as aproximações entre o *gauche*, o pícaro, o anti-herói de Sant'anna e o herói problemático de Lukács/Goldmann. Nele também se faz uma análise da estrutura modal e das oposições fundamentais do sujeito *gauche*.

O capítulo 2 analisa o romance *Benjamim*, das estruturas superficiais até as mais profundas. O objetivo é entender que estratégias são utilizadas em todos os níveis para

criar determinados efeitos de sentido mais ou menos importantes para estruturação da personagem Benjamim Zambraia. O contrato enunciativo, a dupla narrador-observador, o percurso dos sujeitos, as modalizações e as oposições fundamentais são os principais focos da análise.

Nas Considerações finais, averigua-se se as perguntas feitas ao longo da dissertação foram efetivamente respondidas. Neste capítulo, também são abordadas as questões da filiação de Chico a uma tradição de escritores que ajudaram a consolidar o personagem *gauche* e da sociedade da espetacularização parodiada em *Benjamim*.

2 QUEM É ESSE GAUCHE?

2.1 Esquerda e direita

O termo |esquerdo| faz parte da categoria lateralidade, a qual também pertence o termo |direito|. A palavra “direito” tem origem no latim *directu*; já a palavra “esquerdo” vem de uma língua pré-romana através do vasconço (basco) *esker* (FERREIRA, 2004, p. 817). Em princípio, “esquerdo” e “direito” são adjetivos que indicam posições geográficas opostas entre si. Nas principais línguas, porém, esses vocábulos têm uso bem mais amplo.

Em português, espanhol, inglês e francês, a palavra que define o lado contrário ao esquerdo é, também, usada para o que obedece à ordem e à legalidade, o que é “de direito”. Já o que é esquerdo, também é *sinistro* em italiano e no português mais arcaico; sinistro, em diversas línguas neolatinas, tem um peso negativo, sinônimo de algo assustador. Em inglês, esquerdo é *left*, usado ainda como particípio do verbo *to leave*, com frequência, sinônimo de abandonar, sair, escapar. Na França, a palavra *gauche* (esquerdo) também pode ser usada em sentido conotativo para designar uma pessoa inepta, atrapalhada, sem jeito.

Na política, o binômio esquerda-direita surge exatamente na França, na Assembleia Constituinte instalada após a tomada da Bastilha, em 1789, durante a Revolução Francesa. No espaço reservado para os trabalhos da Assembleia, os partidários do Antigo Regime se sentavam à direita. Já os Montanheses e Jacobinos, arautos da nova ordem, ficavam à esquerda e eram chamados de Terceiro Estado (SADER, 1995, p. 21). Compunham essa esquerda: burgueses médios, artesãos, lojistas, e outros membros de uma classe pouco favorecida pela novidade do direito à propriedade privada. Do outro lado, a direita, ficavam os burgueses abastados, que ganhavam muito com a substituição dos privilégios da linhagem pelos privilégios da posse. Sem avaliar o mérito ou a validade de uma ou outra posição, o importante aqui é perceber que, também

na política o lado esquerdo carrega o peso da noção de desestabilização, de revolução, de questionamento do *status quo*. O ex-ministro da Fazenda e cientista político, Bresser-Pereira, afirmou sobre isso:

A direita é o conjunto de forças políticas que, em um país capitalista e democrático, luta, sobretudo por assegurar a ordem, dando prioridade a esse objetivo, enquanto a esquerda reúne aqueles que estão dispostos, até certo ponto, a arriscar a ordem em nome da justiça(...). (BRESSER- PEREIRA, 2006)

Ainda no campo da política, vale lembrar que o termo “esquerdista” foi usado por Vladimir Lênine para classificar seus companheiros de Revolução Russa considerados “desviacionistas”. Lênine escreveu, em 1920, o artigo *Esquerdismo, doença infantil do comunismo* (2007), para criticar setores do partido Bolchevique, como o grupo de Bukhárin, que defendia o fim do dinheiro, ou aqueles que queriam a dissolução do Partido Comunista. A partir daí, os revolucionários se dividiram entre os comunistas ortodoxos, seguidores de Lênine, e os esquerdistas, dissidentes. Mesmo entre os políticos de esquerda, então, o termo “esquerda” foi usado de forma negativa.

Quando se passa ao terreno da história das religiões, a disforia associada ao lado esquerdo é gritante. No Egito antigo, Set era chamado de “o olho esquerdo do Sol” e considerado um deus maléfico. Já Hórus, o deus da vida, era “o olho direito do Sol”. No budismo, o caminho para o Nirvana, estado de maior pureza, se divide em duas partes: o da mão esquerda, que deve ser evitado, e o da mão direita, que deve ser seguido. Muçulmanos não comem usando a mão esquerda, apenas com a mão considerada limpa: a direita. No Talmude, livro sagrado dos judeus, o Diabo conta com um comandante cujo nome significa “o lado esquerdo”. Por outro lado, e em outro lado, Jesus Cristo, na oração católica do Credo, é aquele que está sentado “à direita do Deus-Pai Todo Poderoso”.

O senso comum também elege o lado esquerdo como responsável por acontecimentos desagradáveis. Se alguém sente uma coceira persistente na mão direita, é sinal de sorte; quando é a mão esquerda que coça, o sinal é de azar. Ninguém gosta de iniciar um projeto com o pé esquerdo. Os canhotos, que foram considerados

seres diabólicos na Idade Média, ainda sofrem com o preconceito. O professor russo, Nicolau Sevchenko, em depoimento ao jornal Folha de S. Paulo, declarou:

Ao que parece, nós canhotos somos vistos no máximo com condescendência. Os destros tentam levar a condição no bom-humor, mas no fundo há um tom de 'ainda bem que não sou assim'. Às vezes, chega a ser sádico. Minha família vem de uma comunidade na Rússia, onde ser canhoto era proibido pela lei e pecado para a Igreja. Por pressão da comunidade, minha mãe amarrava minha mão esquerda nas costas para me forçar a usar a direita. Como consequência dessa violência, tive uma espécie de curto-circuito entre os hemisférios cerebrais. Me tornei disléxico (dificuldade de leitura) e dislático (distúrbio da fala). Até hoje tenho enorme dificuldade para preencher formulários, cheques e falar sob tensão, o que é complicado na minha profissão. Tudo é feito e planejado para a mão direita, o que sempre fez com que eu provocasse muitos acidentes. Isso acentuou a idéia de que eu era uma espécie de débil mental, um monstrengo. Recebi vários apelidos durante a vida, como "nóias" ou "mongolóide". Eu acreditava no que diziam e sempre fui muito melancólico. (SEVCENKO, 2002)

É notório, então, que a língua, a política e a religião, historicamente, consideram o esquerdo como o termo disfórico da categoria direito/esquerdo. Há, portanto, todo um elenco de valores negativos associados ao que está à esquerda.

2.2 O *gauche* social

Ciente da disforia associada ao termo [esquerdo], é possível entender a escolha francesa do adjetivo usado para definir certo tipo de pessoa. O vocábulo francês *gauche* é reconhecido no Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa (2004): “*gauche* [goS] [Fr.] Adjetivo de dois gêneros 1.Acanhado, inepto; esquerdo” (FERREIRA, 2004, p. 970). Sant’anna, no livro *Drummond, o gauche no tempo* (1992), assim define o *gauche*:

Caracteriza o *gauche* o contínuo desajustamento entre a sua realidade e a realidade exterior. Há uma crise permanente entre o sujeito e o objeto que, ao invés de interagirem e se complementarem, terminam por se opor conflituosamente. Para usar um sinônimo drummondiano, tal tipo é um excêntrico (...); perde a noção das proporções e, colocando-se fora do ponto que lhe seria natural para manter-se em equilíbrio, termina comportando-se como um deslocado, como uma *displaced person* dentro do conjunto. (SANT’ANNA, 1992, p. 38).

Ao classificar alguém como *gauche*, o que se faz é associar a esta pessoa tudo que já foi ligado ao termo ao longo de séculos de uso. De forma consciente, é óbvio que ninguém se dá conta dessa carga semântica, mas qualquer um que diga “Fulano é um *gauche*” teve a possibilidade de escolher outro adjetivo, mas não o fez. Quem vê um *gauche*, vê, mais ou menos, esse ser *displaced person* definido por Sant’anna.

Não se está abordando ainda o *gauche* literário. O que se pretende aqui, antes, é entender até onde for possível, considerados os limites e os objetivos da pesquisa, a noção de *gauche* na sociedade. Quem é esse *gauche*? Onde está esse *gauche*? É possível isolar um *gauche* exemplar?

Chama a atenção, na definição de Sant’anna, a ideia de “crise permanente” entre *gauche* (sujeito) e o objeto. O desajuste do *gauche* viria desse descompasso com o objeto, com o mundo, com o outro. As oposições sujeito X objeto, homem X mundo, indivíduo X coletivo, as quais se ajustam bem à definição do *gauche*, também estão presentes quando se tenta entender a composição original do homem considerado moderno, o qual teria nascido a partir de uma mudança da maneira de se relacionar com o mundo em sua volta. Essa transformação ocorreu de forma lenta e gradual, desde a antiguidade até o surgimento da modernidade¹⁰.

Para os antigos, não parecia haver separação exata entre indivíduo e coletividade. As relações eram simples, próximas, diretas, imediatas, transparentes. As leis não eram impostas de fora e nem eram impessoais. Não havia conflito entre sujeito e objeto. Sequer havia separação clara entre sujeito e objeto.

¹⁰ A palavra modernidade está longe de ser exata. Nos limites desta pesquisa, por modernidade, entende-se, o momento da história que tem início com a ascensão da burguesia ao poder e que inaugura uma estrutura social, econômica, cultural e uma cosmovisão diferentes. Em termos gerais, essa modernidade perdura até nossos dias, o que permite a esta pesquisa descartar o termo pós-modernidade, ainda que essa exclusão contribua para um debate longo e longe de seu fim. Serve de apoio para o entendimento desse momento a definição de Marshall Berman: “Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como ‘modernidade’. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. (BERMAN, 2007, p. 24)

Através do trabalho, o homem criou o objeto mesmo antes de se entender como sujeito. Com o mundo das coisas concretizado é que houve um processo de ipseidade. Primeiro a alteridade, e depois a noção de sujeito. Gerd Bornheim, no artigo *o Sujeito e a Norma* (1992) reconhece, baseado em Marx:

Nos inícios, nem cabe pretender a existência da dicotomia sujeito-objeto; anteriormente a qualquer bipolaridade, tudo se deixa explicar no elemento anônimo e silencioso do trabalho(...) que termina por constituir o objeto, é pelo trabalho originário que as coisas se fazem presentes ao homem, e ele vai aos poucos construindo seu mundo. E bem mais tarde é que se vai constituindo também o sujeito. (BORNHEIM, 1992, p. 248)

Com a modernidade, o sujeito ganhou cada vez mais importância e vulto, além da capacidade de não apenas criar o mundo em sua volta, mas de manipulá-lo segundo seus interesses. Avançando através do conhecimento qualificado, o homem moderno deu de cara com o muro do individualismo, podendo se dar ao luxo até de matar Deus. Num ambiente egóico, o conflito entre sujeito e objeto deixa de se restringir a um tipo de homem e se torna uma característica da vida moderna. Conflito entre homem e as leis, entre homem e o trabalho, entre homem e a família, entre homem e meio-ambiente. Nietzsche definiu esse momento de forma inspirada:

Nesses pontos limiares da história exibem-se — justapostos quando não emaranhados um no outro — uma espécie de tempo tropical de rivalidade e desenvolvimento, magnífico, multiforme, crescendo e lutando como uma floresta selvagem, e, de outro lado, um poderoso impulso de destruição e autodestruição, resultante de egoísmos violentamente opostos, que explodem e batalham por sol e luz, incapazes de encontrar qualquer limitação, qualquer empecilho, qualquer consideração dentro da moralidade ao seu dispor. (...) Nada a não ser novos “porquês”, nenhuma fórmula comunitária; um novo conluio de incompreensão e desrespeito mútuo; decadência, vício, e os mais superiores desejos atracados uns aos outros, de forma horrenda, o gênio da raça jorrando solto sobre a cornucópia de bem e mal; uma fatídica simultaneidade de primavera e outono. (...) Outra vez o perigo se mostra, mãe da moralidade — grande perigo — mas desta vez deslocado sobre o indivíduo, sobre o mais próximo e mais querido, sobre a rua, sobre o filho de alguém, sobre o coração de alguém, sobre o mais profundo e secreto recessos do desejo e da vontade de alguém. (NIETZSCHE, 2007, p. 210-1, 146-50)

Não é uma opção, para homem moderno, viver o conflito com o mundo. O conflito, a crise, o caos, definem o que é ser moderno. Se o *gauche* é o ser em conflito com o objeto, nada mais moderno que ser *gauche*. É até esperado que, pela definição de modernidade aqui proposta, o homem seja, em maiores ou menores grau e período, *gauche*. Assim, não seria possível isolar o *gauchisme* social e atribuí-lo a um determinado homem na tentativa de dizer: “Aqui está o *gauche*”. Mais fácil, produtivo e honesto seria reconhecer que todos temos um tanto de *gauchisme* em nossa constituição.

2.3 O herói problemático de Lukács/Goldmann

Aceitando-se que, numa perspectiva histórica, o gênero literário possa ser estudado relativamente à cosmovisão de cada época, parece haver mais motivos para concordar com a aproximação do romance à modernidade do que há para discordar dela. Hegel já afirmava que o romance seria um produto literário típico da sociedade burguesa. Lukács, baseando-se nas idéias hegelianas, também percebe o romance como expressão acabada dos conflitos do homem moderno. Zini Antunes (1998) reforça essa visão lukacsina ao apresentar uma comparação entre a epopeia e o romance : a epopeia só poderia existir na antiguidade e lá não haveria lugar para a ascensão do romance como o conhecemos. Na sociedade moderna do fetiche, marcada por esta separação de sujeito e mundo e pelo conflito entre eles, não há espaço para um Odisseu arquetípico.

A vida moderna não apresenta mais as condições necessárias para que um herói homérico possa viver aventuras como sinônimo de sua existência. Não há, no ambiente moderno, a unidade entre vida e essência. O homem passa a ter um “espírito” criador, os arquétipos perdem a evidência objetiva e universal. Tudo se torna apenas uma aproximação sem acabamento. O poder criativo parece ilimitado, o que equivale a dizer que nunca a criação está de fato pronta, sempre falta o arremate final, as mãos se

cansam e o homem abandona a sua obra. Por poder tudo, o homem torna o mundo vasto demais, e o torna também, “em cada um de seus recantos, mais rico em dons e em perigos que o dos gregos, mas essa mesma riqueza faz desaparecer o sentido positivo no qual repousava a sua vida: a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 30). O romance, então, passa a retratar um herói cindido, sempre em busca de um retorno à condição quase platônica de fusão, uma jornada com pouca ou nenhuma chance de sucesso. O herói do romance burguês nunca voltará a ser o herói épico.

Em *A teoria do romance* (2000), Lukács é o primeiro a classificar o protagonista do romance da época burguesa como um “herói problemático”, uma expressão perfeita da cisão entre o sujeito e o mundo, aspecto tido por ele como fundamental na sociedade moderna. Lucien Goldmann desenvolveu o conceito, aproveitando algumas idéias piagetianas e aplicando-as às relações entre autor e grupo social. No processo de escritura, o autor procuraria corresponder às expectativas da sociedade. A criação artística seria uma resposta que “se aproxima de um fim para o qual tendem todos os membros do grupo social” (GOLDMAN, 1967). Com essa perspectiva, Goldmann assim define o herói problemático:

a categoria literária que designa um tipo de personagem que se caracteriza justamente pela busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção. (GOLDMANN, 1967, p. 9).

Na narrativa épica, o herói e a busca se confundiam. Não era possível existir herói sem busca, sem performance. O objeto buscado pelo herói clássico era um valor coletivo. O que o povo grego queria era o que Odisseu deveria querer também. Já se sabe que um modelo de texto homérico teria pouco espaço na modernidade, na qual ele só existiria, como de fato renasceu algumas vezes, como matéria-prima para novos textos na forma de paráfrases ou paródias. Como proposta original, a Odisseia ou a Ilíada soariam, hoje, no mínimo fora de época. Aquiles, Odisseu, Heitor só se apresentam como personagens aceitáveis, em termos de verossimilhança, quando lidos como heróis de um distante passado.

A modernidade acaba impondo outro tipo de herói, classificado como “problemático”. Sendo herói, supõe-se que ele seja capaz de empreender uma busca, ou não deveria ser chamado de herói. Na definição de Goldmann, o herói moderno e problemático realiza uma “busca degradada”, pois, mesmo que represente a busca de valores autênticos, trata-se de uma procura de autenticidade num mundo em que a nada mais é autêntico. O herói (H) está para a busca (B) assim como o herói-problemático (hP) está para a busca degradada (bD):

$$\mathbf{H : B :: hP : bD}$$

Esse herói moderno não é um conceito acabado. Ele evolui ao longo da história. Goldmann chegou até a elaborar uma classificação do romance de acordo com sua homologia com as principais fases da estrutura econômica burguesa ao longo da história: numa primeira fase, o herói problemático surge para expressar o desconforto em relação ao processo de coisificação das relações humanas, debatendo-se em busca de um sentido para a existência; é o momento de Cervantes, Stendhal, Flaubert e Goethe, do romance como crônica social. Na etapa seguinte, a formação de monopólios começa a massacrar a força do indivíduo; o herói problemático torna-se ainda mais complexo e apresenta-se na forma de protagonistas em processo de dissolução encontrados em Kafka, Joyce, Sartre e Camus. Por último, a organização dos estados capitalistas cria a ilusão pós-guerra de uma estabilidade duradoura e auto-regulada; na literatura é o momento do *nouveau roman*, uma vitória, segundo Goldmann, da reificação sobre a humanidade.

Emma Bovary aparece para Goldmann como uma autêntica heroína-problemática e cumpre à risca sua sina de ser em conflito: é um tipo de personagem engajado numa busca degradada e inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção. Em termos mais textuais: o que Bovary desejava era viver

da mesma forma que os personagens dos livros românticos que lia. Isso ela não consegue, e seria mesmo impossível, pois vive num contexto de puro Realismo no qual o amor não prevalece, no qual as coisas são mais fortes que as pessoas (ou em que pessoas e coisas não são mais tão diferentes). Pode-se ver aí um Odisseu de saias tentando retornar a Ítaca, sem saber que Ítaca não há mais. Como convencer Emma a não agir como um herói se dentro dela há uma alma épica?

Ainda que as considerações de Goldmann sejam polêmicas, interessa-nos perceber que é possível reconhecer o surgimento na literatura de um herói problemático e de sua mutação na medida em que novos romances são escritos ao longo dos últimos séculos. Mesmo considerando opiniões contrárias à Goldmann¹¹, chega-se a mesma noção: há um romance, há um herói que o protagoniza, sofre mudanças ao longo da História da Literatura e é diferente do herói épico. Esse herói problemático seria o *gauche*?

2.3.1 O hipodigma do herói problemático

O herói problemático, enquanto homologia literária do homem moderno também problemático, pode ser considerado como um “termo guarda-chuva”, um hiperônimo, sob o qual outros termos hipônimos podem ser abrigados. Sant’anna (1992) utiliza

¹¹ Bakhtin já mantinha uma postura crítica em relação à tese do romance como epopeia burguesa. Para ele, o romance não é uma epopeia adaptada, mas uma demonstração da consciência de uma nova realidade. Por ser novo, o romance seria um gênero ainda não-acabado, um vir a ser sem cânone. Mais: seria uma posição de oposição à epopeia, construído num “processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida” (BAKHTIN, 1988, p. 407). Outra voz que se manifesta contra o enaltecimento da epopeia e desvalorização do romance é a de Ferenc Fehér, para quem o romance não é um gênero problemático, mas um produto ambivalente da sociedade burguesa. Essa sociedade “ao contrário do mundo antigo, é estruturada sobre formas puramente sociais, e não mais naturais. Os laços de sangue, as relações de parentesco, a religião etc. cederam lugar nessa nova realidade onde tudo é visto como resultado da ação humana. Com isso, pôde-se firmar, enfim, a consciência do gênero humano, transcendendo todos os limites tribais, nacionais e religiosos. A nova sociedade, apesar de todas as suas mazelas, significou um passo à frente no processo de emancipação humana” (FREDERICO, 2009). Nesse contexto, o herói moderno não seria um inadaptado, um problemático, mas alguém capaz de conviver com o caos, de escolher entre o real e o ilusório de acordo com a sua vontade. Diferente do herói homérico, um predestinado, o herói moderno seria livre e totalmente responsável por suas ações.

outra denominação para esse herói da modernidade: “anti-herói”¹², o qual seria uma resultante da sociedade moderna, assim como foi o herói para antiguidade. Esse conceito de “resultante” é interessante, pois ajuda a entender como a literatura se vale do desenho social para cristalizar determinados tipos de personagens.

Acima, afirmou-se que o *gauchisme* não seria privilegio de certo tipo de ser humano, mas um componente da matéria formadora do homem moderno. Ao se estudar o herói problemático de Lukács/Goldmann, no entanto, a impressão que se tem é que se existe uma tipologia possível de personagens modernos (problemático, anti-herói) é porque essa classificação está baseada nas características mais puras, portanto isoláveis desses tipos. Em síntese: o *gauchisme* social não seria isolável e nem fácil de denunciar de forma completa e acabada neste ou naquele ser, mas o *gauchisme* literário aceitaria ser reunido num padrão mais delimitável. Ainda em Sant’anna (1992), observa-se o mecanismo que permite elucidar essa diferença entre a *gauchisme* social, de todos os homens, e a *gauchisme* literária, de certo tipo de personagem. O anti-herói, como resultante típica da sociedade na qual nasceu, reuniria em si as características gerais desse grupo social, tornando-se não um paradigma, mas o que se chama em zoologia de *hipodigma*: um tipo imaginário que contém todos os caracteres encontrados nos indivíduos da espécie conhecidos até então.

Sob o “guarda-chuva” do termo “herói problemático” ou “anti-herói”, entendidos aqui como sinônimos, Sant’anna identifica primeiro o *pícaro*, depois, numa jornada evolutiva temporal, o *gauche*. Ambos como exemplares de heróis problemáticos, hipodigmas de suas épocas, desprovidos de *fortitudo* e de *sapientia* do herói convencional (SANT’ANNA, 1992, p.29).

¹² O termo anti-herói adotado por Sant’anna precisa ser diferenciado do anti-herói equivalente ao actante pressuposto pelo percurso narrativo do herói. O anti-herói cumpre um anti-programa e está sempre atrelado ao percurso do herói. Para Sant’anna, e também para Mário Gonzáles (1994), o anti-herói é assim chamado por se distanciar do herói convencional épico.

2.4 O *gauche* e o pícaro

Parece haver uma preferência em trabalhar com o pícaro enquanto gênero, o picaresco, ao menos para os estudiosos mais importantes do tema, como Claudio Guillén, Mario González e Lázaro Carreter, que chega a propor uma análise preocupada mais com os aspectos estruturais do gênero, considerando-o uma “autobiografia” de um ser sem escrúpulos, servidor de vários senhores, marcada por peripécias que levam a um estado final de desonra. Mário Gonzáles apresenta o chamado *romance picaresco* ou *novela picaresca* como:

A pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista. (GONZÁLEZ, 1994, p. 263)

E detalha mais características comuns à obra picaresca, como resume Sandra Massimini:

González estabelece as seguintes deduções, aplicando-as ao núcleo de onde a picaresca deriva: a) a tentativa de ascensão social é realizada a partir da exclusão do trabalho como meio válido para obter esse fim; b) o estado permanente do pícaro é a aventura, e seu meio de sobrevivência é a trapaça; c) dentro do discurso narrativo, a trapaça, por um lado, leva o leitor a ler um documento ficcional como um documento verídico; por outro lado, o desfecho das aventuras nos revela outra trapaça, já que o pícaro se mostra tão desonesto quanto seus amos; d) em relação à sátira social, o pícaro aparece como paródia do processo de ascensão em uma sociedade que rejeita os modelos burgueses e funda-se na prevalência do *parecer* sobre o *ser*. O pícaro, sendo um fingidor dentro da ficção, denuncia justamente a hipocrisia da sociedade em que vive. (MASSIMINI, 2009, p. 3)

No que diz respeito ao pícaro espanhol, ou mesmo aos seus equivalentes na literatura brasileira (Leonardinho, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, por exemplo), é possível imaginá-lo quebrando algumas normas sociais para conseguir o objetivo da colocação favorável, desde que fosse sem muito esforço. Malandro, o pícaro representaria muito bem o herói sem escrúpulos. Apesar das mudanças das obras

filiadas ao gênero, ou daquelas que apenas abrigam um personagem pícaro, ao longo do tempo, a picaresca segue sendo sinônimo das peripécias de um “adorável bandido”, malandro dialético, marginal por convicção. *Anti-herói*, *marginal* e *trapaceiro* fazem parte de uma isotopia bem adequada ao pícaro.

Observa-se que a definição de pícaro é mais detalhada que a do *gauche*. O pícaro não se limita, se as ideias de Gonzáles forem aceitas, a uma tipologia de personagem, mas a toda uma arquitetura que engloba a temática, o enredo, o narrador, o contrato enunciativo, a ancoragem com a realidade de uma época. A definição de *gauche* é mais específica e relativa a um tipo de herói: ser em conflito com o objeto, por isso fora do lugar. O pícaro, dada essa exigência de um entorno literário que o permita encenar a paródia da sociedade corrupta da qual advém, acabou por fincar âncora numa época específica. Qualquer obra picaresca escrita nos dias de hoje, por exemplo, será sempre relacionada aos pícaros originais, como o *Lazarillo de Tormes* (Anônimo, 2002), publicado na Espanha, em 1554. Assim como o herói épico, o pícaro só se atualiza em paródias ou paráfrases assumidas. Considerada essa diferença fundamental entre pícaro e *gauche*, que talvez seja a diferença entre um gênero (picaresco) e uma categoria (personagem *gauche*), é possível estabelecer pontos de contato e distanciamentos entre o que seria considerado pícaro e o que aqui se considera *gauche*.

Sobre as aproximações dos dois tipos de personagem, Sant’anna (1992) acredita que “o pícaro de antanho, de certa forma, é um ancestral do *gauche* de hoje” (SANT’ANNA, 1992, p. 29). A razão dessa aproximação está nas características de excentricidade de ambos os tipos. No entanto, se considerados os traços de trapaça e o perfil *out of the law* do pícaro, a distância entre os dois personagens começa a ser criada. Ao analisar o *gauchisme* do eu-poético de Drummond, por exemplo, ver-se-á nele muito mais de vítima que de bandido. Em *Canto do homem do povo*, Charles Chaplin por exemplo, o eu-poético desfila um panteão de gauches drummonianos: “Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,/ os párias, os

falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,/ os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,/ os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos"(ANDRADE, 1999).

Esses exemplares de *displaced persons* não podem ser considerados trapaceiros ou lumens. A excentricidade, no caso do *gauche* da poética de Drummond, advém muito mais de uma incapacidade de encontrar lugar adequado no centro do mundo, do que por uma índole criminosa. No primeiro poema de Drummond em que o *gauchisme* é assumido pelo eu-poético com clareza, *Poema de sete faces*, do livro *Alguma poesia*, também não é possível perceber um *gauche* intencionalmente fora-da-lei:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo. (ANDRADE, 1999, p. 25)

A evidente intertextualidade de *Até o fim*, de Chico Buarque, com o *gauche* drummoniano é famosa:

Quando nasci veio um anjo safado
 O chato do querubim
 E decretou que eu estava predestinado
 A ser errado assim
 Já de saída a minha estrada entortou
 Mas vou até o fim
 "inda" garoto deixei de ir à escola
 Cassaram meu boletim
 Não sou ladrão , eu não sou bom de bola
 Nem posso ouvir clarim
 Um bom futuro é o que jamais me esperou
 Mas vou até o fim
 Eu bem que tenho ensaiado um progresso
 Virei cantor de festim
 Mamãe contou que eu faço um bruto sucesso
 Em Quixeramobim
 Não sei como o maracatu começou
 Mas vou até o fim
 Por conta de umas questões paralelas
 Quebraram meu bandolim
 Não querem mais ouvir as minhas mazelas
 E a minha voz chinfrim
 Criei barriga, a minha mula empacou
 Mas vou até o fim
 Não tem cigarro acabou minha renda
 Deu praga no meu capim
 Minha mulher fugiu com o dono da venda
 O que será de mim ?
 Eu já nem lembro pronde mesmo que eu vou
 Mas vou até o fim
 Como já disse era um anjo safado
 O chato dum querubim
 Que decretou que eu estava predestinado
 A ser todo ruim
 Já de saída a minha estrada entortou
 Mas vou até o fim. (BUARQUE, 1999)

Em nenhuma das ocorrências de personagens *gauche* usadas como exemplo acima, é possível perceber maiores semelhanças com o pícaro. Então, se a relação de evolução ao menos temporal entre pícaro e *gauche* for aceita, será forçoso aceitar também que nem tudo foi transferido daquele para este. O *gauche*, se pícaro de hoje, parece incapaz de trapacear de forma premeditada. O *gauche* não pode, em princípio,

ser considerado um marginal no sentido usado pelo senso comum e que carrega uma carga semântica disfórica: um fora-da-lei. Em vários momentos, talvez o adjetivo “marginalizado” lhe seja mais justo.

2.4.1 *Gauche*: a resultante do homem moderno

O pícaro, por necessitar de muitas marcas espalhadas por categorias literárias diversas, deixou de ser o herói problemático mais adequado para reunir a complexidade dos homens modernos na literatura. O *gauche* teria se cristalizado como um personagem-tipo capaz de representar na literatura aquilo que o homem moderno é na história, independente de uma trama específica. Sant’anna indicou, sobre o *gauche*:

Embora tal tipo não seja criação exclusiva da literatura contemporânea, parece ter se tornado um protótipo, principalmente, na figura do se convencionou chamar de anti-herói. Pode-se dizer que o *gauche* explica a sociedade contemporânea, como o herói clássico explicava o mundo antigo. (SANT’ANNA, 1992. p. 29)

O *gauchisme* teria surgido na literatura, então, como resultado de outro *gauchisme*: o da natureza do homem moderno. O *gauche* deve ser entendido como uma resultante de todos os traços de deslocamento, inépcia, excentricidade desse homem. Os brasileiros, por exemplo, somos, com muito otimismo, cidadãos de um país em desenvolvimento, uma promessa, um vir a ser. Como não se sentir inadequado em cenário tão indefinido e indefinível? Mesmo nas potências econômicas, a estabilidade é construída sobre um platô de instabilidade: há sempre os fantasmas das crises “globais”, como ficou demonstrado na crise econômica de 2008 e 2009 ou nas anteriores a ela. Se estamos todos perdidos, em conflito, sempre fora de onde deveríamos – ou gostaríamos de – estar, por que não pensar que o *gauchisme* é um traço de toda a humanidade? Eu, você, nós somos *gauche*, mas quem não é?

3 BENJAMIM DA SUPERFÍCIE AO FUNDO

3.1 O método

Greimas resume o que Bertrand (2002) chamou de canteiro de obras teórico da semiótica: “inicialmente a significação como apreensão das “diferenças” (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 416), em seguida sua representação em uma estrutura elementar, depois sua complexificação em um percurso global que simula a geração do sentido, desde as estruturas profundas até as estruturas de superfície, e por fim sua operacionalização pelo filtro que é a instância da enunciação”. Essa esquematização serve para definir o que foi a semiótica até final dos anos 1970: uma semiótica estruturalista. Fontanille destaca que a semiótica “atravessou o período 'estrutural' do qual saiu dotada de uma teoria forte, de um método coerente... e de alguns problemas não resolvidos” (FONTANILLE, 2007, p.22). O período estruturalista teria ficado para trás, “o que não significa, entretanto, que as noções de 'estrutura' e de 'sistema' não tenham mais pertinência” (*ibidem*). Fontanille acrescenta:

O que aconteceu nos anos 1980 e 1990 foi também, e acima de tudo, o aparecimento de novos temas de pesquisa que haviam sido antes quase sempre descartados. Sim, descartados, pois mesmo que dissessem respeito perfeitamente à semiótica como disciplina foram excluídos de seu campo de interesse em nome dos princípios do estruturalismo. A objetividade científica proibia, por exemplo, o interesse pelo implícito e pelos subentendidos do discurso. No entanto, esses temas foram reintroduzidos ao longo dos anos 1980, no movimento inspirado, de um lado, pela pragmática e, de outro, pela linguística” (FONTANILLE, 2007, p. 24)

O que se nota é que a semiótica é uma ciência em processo de reformulação constante. Se, em seu início, apresentava-se como uma teoria voltada para o descontínuo, para as estruturas, hoje considera os processos. Assim, é possível agora abordar assuntos como paixões e emoções, sem fazer com que a semiótica se perca no

psicologismo, e sem abrir mão do método que contribuiu para que ela se estabelecesse como ciência. Em termos operacionais, que método é esse?

3.1.1 Do mais simples ao mais complexo

O objeto da semiótica é o texto¹³, não apenas o texto linguístico, mas o texto visual, o texto sincrético, o texto entendido de forma ampla. O status de teoria geral da significação, ciência capaz de estudar tudo que apresente significado, rendeu críticas fortes à semiótica, uma vez que, “diferentes possibilidades de manifestação textual dificultam, sem dúvida, o trabalho de qualquer estudioso do texto” (BARROS, 1999, p. 8), e corre-se o risco de se tentar dizer muito sobre tudo e, por fim, nada de significativo se dizer. Barros indica o caminho:

A semiótica sabe da necessidade de uma teoria geral do texto e reconhece suas dificuldades. Por isso mesmo, na esteira de L. Hjelmslev, propõe, como primeiro passo para a análise, que se faça a abstração das diferentes manifestações – visuais, gestuais, verbais ou sincréticas – e que se examine apenas seu plano de conteúdo. As especificidades da expressão, na sua relação com o conteúdo, serão estudadas posteriormente. (*idem*. p. 8)

O trabalho do semioticista, ao se aplicar à análise do sentido de um texto, recai primeiro sobre o plano de conteúdo, e, de acordo com Barros, depois sobre o plano de expressão e sobre a relação desse com o plano de conteúdo. Ora, em termos teóricos,

¹³ Em Fontanille (2007, p. 83), afirma-se que o discurso em ato é “a unidade de análise da semiótica”. Sob esse ponto de vista, é o processo de semiose - a chamada função semiótica - que interessa ao semioticista. Essa posição não é conflitante com a que está aqui assumida. Barros define discurso como “o plano de conteúdo do texto, que resulta da conversão, pelo sujeito da enunciação, das estruturas semionarrativas em estruturas discursivas. O discurso é, assim, a narrativa ‘enriquecida’ pelas opções do sujeito da enunciação que assimilam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com discurso que enuncia” (BARROS, 1999, p. 85). Já texto é assim definido: “resultado da junção do plano de conteúdo, construído sob a forma de um percurso gerativo, com o plano de expressão(...), é um objeto de significação e um objeto cultural de comunicação entre sujeitos” (1999, p. 90). Ainda em Barros (*idem*, p. 77) ver-se-á que, no trabalho prático de análise semiótica, o acesso ao texto se dá pelos níveis mais próximos ao discursivo. Quando Fontanille opta por definir o discurso como objeto da semiótica, o faz para mostrar que é a partir do que ele chama de “tomada de posição da instância do discurso”, momento que liga o mundo exterior (exteroceptivo) e o mundo interior (interoceptivo) pela percepção de um corpo próprio (corpo sensível, propioceptivo), que a significação deve ser reconstruída. Ao mesmo tempo, ao assumir o texto como objeto da semiótica, Barros inclui, de forma muito bem-vinda, o plano de expressão na agenda do semioticista.

essa abordagem é pertinente, mas na operação de tal postulado apresenta-se um problema relacionado à ideia já presente em Hjelmslev (1978): não há plano de conteúdo que se apresente sem plano de expressão e vice-versa. Ademais, o plano de expressão é o que primeiro se apresenta a qualquer leitor, analista ou não. Como realizar uma aproximação do plano de conteúdo sem passar pelo plano de expressão? Barros nos ajuda a entender:

Para construir o sentido do texto a semiótica concebe o seu plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo. A noção de percurso gerativo do sentido é fundamental para a teoria semiótica e pode ser resumida como segue: a) o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto; b) são estabelecidas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre níveis; c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima; d) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito; e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. (BARROS, 1999. p. 9)

O percurso gerativo de sentido apresenta-se, então, como uma verdadeira ferramenta para o trabalho do semioticista com o texto, independente das características de sua manifestação. É importante observar, ainda, que não seria produtivo iniciar uma análise pelo nível mais profundo do plano de conteúdo. Mesmo que o interesse do estudioso seja avaliar apenas as estruturas fundamentais há que se chegar a ele após apreciação dos níveis de superfície. Ainda em Barros, o caminho se mostra de forma mais completa:

Examinadas as estruturas narrativas e discursivas, passa-se então ao estudo das estruturas fundamentais do texto, primeira etapa do percurso de geração de sentido de um discurso. A ordem de apresentação deve-se ao fato prático de que é mais fácil examinar as estruturas fundamentais depois de apreendidas as organizações narrativas e discursivas do texto. (BARROS, 1999, p. 77)

Após o trabalho com o percurso gerativo de sentido, é possível analisar o plano de expressão, estabelecendo relações entre escolhas textuais e intertextuais com o

plano de conteúdo. Neste capítulo, o percurso gerativo foi utilizado para a análise do objeto, levando sempre em conta o que afirmou Bertrand (2002):

Diante de uma realidade textual muito complexa, não poderíamos formular a *priori* a hipótese de que uma estrutura elementar – única – ordena em profundidade o jogo das significações (...). Na realidade, a exigência da análise concreta implica a primazia do discurso que impõe sua voz. (...) Contra a ilusão de uma explicação que esgotaria as significações, consideraremos que a análise seleciona suas isotopias de leitura e apenas retém o que é suscetível de estabelecer-lhe a pertinência. (BERTRAND, 2002. p. 54-55)

3.2 *Benjamim*: uma aproximação

A primeira edição do romance *Benjamim* foi publicada em 1995, pela editora Companhia das Letras. São 165 páginas divididas em sete capítulos. Sobre essa divisão, o próprio autor, em entrevista a Augusto Massi, do Jornal Folha de S. Paulo, (In: MASSI, 1995) afirmou que cada capítulo do livro equivaleria a um dia na vida de Benjamim Zambraia, personagem título:

Comecei a escrever o livro enquanto fazia alguns shows. Talvez por isso ele só tenha adquirido empunhadura no terceiro capítulo, quando pude ficar totalmente recluso. Ao chegar no final do quinto capítulo, reescrevi os dois primeiros. Tenho a sensação de que mais reli do que escrevi. A história se passa em sete semanas. O tempo da narrativa pode ser calculado pelo intervalo entre os sete capítulos, todos correspondem ao espaço de uma semana. (BUARQUE, 1995)

De fato, há em cada um dos capítulos um marca temporal que corrobora a afirmação, como demonstrado abaixo:

Capítulo 1) Primeiro dia: um dia qualquer na vida de Zambraia, dia no qual ele “não espera nada, a não ser que ele mesmo resolva o dilema: “entrar num bar-restaurant ou voltar para cama”(BUARQUE, 1995, p. 10) . Zambraia é um ex-modelo fotográfico que leva uma vida sem aspirações e alimentada pela nostalgia. No capítulo 1, Zambraia encontra uma jovem mulher que lhe parece lembrar um antigo amor: Castana Beatriz. Zambraia passa a acreditar que a jovem, que ele não sabe se chamar Ariela, é a filha de Castana Beatriz.

Capítulo 2) Segundo dia: sete dias depois do primeiro dia [Há sete dias Benjamim só faz perguntar pela filha de Castana Beatriz, o que é tarefa bastante abstrata, por lhe faltar seu nome”(BUARQUE, 1995, p. 38)]. Enquanto Ariela é cobiçada por Aliandro Esgarate, Zambraia, que tentou das formas mais insanas reencontrá-la, acaba envolvido sem querer na gincana de uma concessionária de automóveis. Lá vê Ariela. Descobre o nome que tanto queria saber e a segue até um sobrado verde-musgo. Zambraia reconhece o sobrado: seguira Castana Beatriz até aquele mesmo lugar, no passado.

Capítulo 3) Terceiro dia: muitos dias depois do segundo dia [“Benjamim está há muitas noites sem dormir, contempla a Pedra e revisita o passado” (BUARQUE, 1995, p. 57)]. Zambraia, que mora num apartamento colado à Pedra do Elefante, tem sua vida rotineira alterada pelo encontro com Ariela. O passado, que estava trancado num quarto e guardado em pastas, começa a incomodá-lo. Mais um encontro casual ocorre entre Ariela e Zambraia. Escalada pelo chefe para mostrar um apartamento no prédio da Pedra a um cliente, ela acaba esbarrando com Zambraia no elevador. Pede um autógrafo a ele por achar que está diante de um grande ator de teatro. O elevador chega ao térreo e Ariela sai sem o autógrafo, deixando Zambraia com o papel timbrado da imobiliária na qual ela trabalha. Ariela termina seu caso com Zorza, gerente da concessionária onde a gincana ocorrera. Aliandro Esgarate torna-se Alyandro Sgaratti, candidato a congressista, com a ajuda de G. Gâmbolo, publicitário e antigo colega de turma de Zambraia.

Capítulo 4) Quarto dia: sete dias depois do terceiro dia [“Mas em sete dias o telefone não tocou” (BUARQUE, 1995, p. 78)]. Zambraia telefona para Ariela e diz que está interessado num imóvel. Marca um almoço num restaurante chique no qual encontra Alyandro e G. Gâmbolo. Zambraia confessa que não está interessado em imóvel algum. Ariela diz que “Não faz mal!”. Zambraia fica eufórico e distribui todas as suas roupas de modelo fotográfico aos mendigos do Largo do Elefante

Capítulo 5) Quinto dia: uma semana depois do quarto dia [“ele não via a hora de voltar para casa depois de uma semana em campanha...” (BUARQUE, 1995, p.98); “em uma semana deu cabo de trinta lotes de ouro” (*idem*, 1995, p. 104)]. Zambraia segue cortejando Ariela, queimando sua poupança com presentes e remoendo o passado. Alyandro está em plena campanha política. Ariela não consegue terminar uma carta sequer. Zambraia e Ariela passeiam pela praia. Ela ganha mais um relógio para a coleção que guarda em casa. Um carro táxi preto passa por eles e Ariela se assusta. Zambraia sente-se perseguido. Em casa, rasga todas as fotos de seu passado de modelo.

Capítulo 6) Sexto dia: é segunda-feira, não se sabe quantos dias depois do quinto dia. Ariela passou o fim-de-semana pensando no convite de Zambraia para que ela fosse morar com ele. Decide que vai. Pega um ônibus, mas para num congestionamento provocado por uma passeata de apoio a Alyandro Sgaratti. Ariela desce do ônibus e, em vez de ir ao encontro de Zambraia, acaba na produtora de G. Gâmbolo com acompanhante de Alyandro. No fim da noite, quase entra no prédio do Largo do Elefante, mas acaba indo embora. Zambraia, desconsolado, sai para caminhar e relembrar ainda mais o passado

Capítulo 7) Sétimo dia: sete dias depois do sexto dia [“Desde o dia em que o deixou à sua espera, raras vezes Ariela tem pensado em Benjamim. Benjaim tampouco a procurou nesses sete dias, e é de crer que ela já esteja relegada aos sonhos dele...” (BUARQUE, 1995, p.149)]. Ariela acorda na cama de Alyandro. Volta para casa. O marido inválido dela, Jeovan, ex-policial, desconfia de algo. Ariela toma banho e vai para o trabalho. O patrão de Ariela, doutor Cantagalo, é amigo de Jeovan e o ajuda a dar cabo de todos os homens que se envolvam com Ariela. É sempre Ariela quem tem que atrair as vítimas para o extermínio que ocorre num imóvel vazio. Quem deveria ser morto seria Alyandro, mas ele dribla Ariela que, desnorteada, vai ao apartamento de Zambraia. O ex-modelo acaba sendo fuzilado pelo grupo de extermínio de Jeovan.

A síntese dos capítulos não tem a pretensão de ser um resumo e está longe de ser justa com o texto original. O que se quer é comprovar a afirmação de Buarque sobre a estruturação dos capítulos e entender se isso colabora para a formação de um efeito de sentido.

É importante notar que cada capítulo, isoladamente, cobre o tempo cronológico de um dia, na verdade, algumas horas de um dia. Há uma relação de continuidade temporal entre capítulos. A observação dos cronônimos permite afirmar que, entre o primeiro capítulo e o segundo, há uma passagem importante de tempo: sete dias se passaram. Do segundo para o terceiro, não há uma indicação exata da quantidade de dias passados; sabe-se apenas que foram muitos. Sete dias correm do terceiro para o quarto, e uma semana (sete dias) do quarto para o quinto. A passagem do quinto para o sexto não é especificada pelo narrador; sabe-se apenas que é uma segunda-feira e que o personagem Ariela pediu o final de semana para pensar na proposta de Zambraia. Do sexto capítulo para o sétimo, passam-se mais sete dias. Apenas em dois capítulos, não há marcas que permitam afirmar com segurança o número de dias transcorridos em relação ao capítulo anterior. Já na passagem do quinto capítulo para o sexto, há uma especificação do dia exato da semana: segunda-feira.

Se, seguindo uma lógica dedutiva, afirmar-se que, além de representar um dia na vida das personagens, cada capítulo mantém uma distância cronológica de sete dias em relação aos outros, e que um deles é especificado como sendo segunda-feira, será forçoso aceitar, também, que o romance cobre sete segundas-feiras. Em *Benjamim*, por esta lógica, todo dia é segunda-feira.

3.2.1 Eternamente segunda

Para a maioria dos homens civilizados, a segunda-feira é o começo da jornada de trabalho, o primeiro dia considerado útil depois do final-de-semana, período quase sempre dedicado ao lazer e ao descanso. Esse talvez seja o motivo para que o senso

comum veja a segunda-feira como o pior dia da semana, o dia mais odiado pela maioria da população. Há, inclusive, uma anedota que diz que a segunda-feira só tem um ponto positivo: é o dia mais distante da outra segunda-feira. A segunda-feira serve para “acabar com a festa” e restabelecer a trabalho como constante, como certeza, como forma de conseguir a aprovação de deuses (“ganharás o sustento com o suor de teu próprio rosto”) e de mortais (“o trabalho dignifica o homem”, “um homem sem trabalho não tem honra”). A segunda-feira é confirmação de que o paraíso do ócio acabou, e que o homem deve cumprir seu dever. Enfim, viver numa eterna segunda-feira é enfrentar, dia após dia, uma espécie de queda: do Éden ao mundo do cartão de ponto.

Zambrão não trabalha. Também não é um aposentado que viva de dinheiro da previdência. É um modelo fotográfico que, por conta da idade, foi colocado de lado pelo mercado. O sustento de Zambrão não vem mais do suor do seu rosto no presente, mas do ouro que conseguiu juntar ao longo dos anos de trabalho. A falta de ocupação de dele não é um prêmio pelo esforço de uma semana de trabalho, não é um oásis no deserto das obrigações. É um ócio improdutivo financiado pela produção do passado. Já que não trabalha, a segunda-feira só serve a Zambrão para evidenciar a sua improdutividade, o seu ostracismo, e, o que é pior, a sua incapacidade de voltar à ativa.

Se em *Benjamim*, todo dia é segunda-feira, o desconforto de se sentir fora do jogo ocorre todos os dias. Nunca mais será domingo. Essa condenação à eterna queda, opção de um enunciatador decidido a expor seu protagonista a certas situações que comprovem ao menos uma inépcia, torna-se ainda mais intensa quando se considera que o romance adota uma estrutura circular: início e fim são praticamente iguais. O início apresenta-se assim:

O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um estrondo. Mas para Benjamim Zambrão 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 de extinguiu 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. (BUARQUE, 1995, p. 9).

O final pouco se diferencia:

Como que através de um olho que girasse no teto, vê doze homens à sua roda, e vê a si próprio em corupio. "Fogo!", grita um, e a fuzilaria produz um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soa como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava. (BUARQUE, 1995, p. 165).

A vida de Zambraia, ao menos o que se mostra ao leitor, é um ciclo que se abre com um fuzilamento, se encerra com o mesmo fuzilamento, para recomeçar, novamente, no fuzilamento. O término da “semana de segundas-feiras” é a morte que nunca se completa, uma sugestão de que o castigo não é morrer sob as balas de um grupo de extermínio, mas viver sob a ameaça de que esse terror ocorra, enfrentar uma vida de segundas-feiras com essa sensação de ataque iminente, sentir as balas vindo em sua direção, e, por fim, retomar todo esse ciclo que nunca acaba. No capítulo 5, o narrador descreve um dado curioso sobre a relação de Zambraia com seu irmão mais velho, na infância. Zambraia:

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 acossava 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, 1995, p. 110).

Zambraia encontra-se no terreno da incerteza. Não sabe se vai ser atacado/morrer, também não sabe se não vai. Esse umbral imobiliza: “corria sem ânimo, e diminuía o passo, e parava e encolhia-se todo...”. A vida de Zambraia, um espaço de vida entre dois fuzilamentos, é marcada por essa imobilidade de um homem

improdutivo numa segunda-feira. A distribuição dos capítulos em sete dias, todas prováveis segundas, colabora para a construção de um efeito de sentido que se mostrará determinante para a narrativa: a inadequação e imobilidade do protagonista refletem-se e se confirmam na escolha da estrutura.

Zambrão é confrontado com a sua incompetência para se inserir, se encaixar, se adaptar ao modo de produção da sociedade organizada. O enunciador escolhe, a começar pela estruturação dos capítulos e pela opção de instituir uma circularidade na obra, expor ao enunciatário a figura de um protagonista em situação de exclusão. Seguir-se-á com a apreciação mais completa dos termos do contrato de veridicção proposto pelo enunciador. A intenção é perceber até que ponto as cláusulas desse contrato aprofundam e complexificam os temas sugeridos pela estrutura vista acima.

3.3 Tipos de contrato de veridicção

A. J. Greimas associou a problemática da representação em literatura ao conceito de verossimilhança e ao que se pode chamar de “contrato de veridicção”, que seria “(...) um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura de comunicação” (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 105), entendidos como enunciador e enunciatário. Esse contrato é firmado todas as vezes em que o enunciado é acessado pelo enunciatário. Cabe ao enunciador estabelecer marcas ao longo do discurso para que o acordo seja percebido.

Uma das possibilidades de contrato de veridicção, em textos literários, é que o discurso seja percebido pelo enunciatário como real, verdadeiro, um relato próximo do referente, o qual seria um ser do mundo natural designado por palavras. Esse tipo de contrato pretende que todas as marcas da enunciação passem despercebidas, como se o ato de enunciar não existisse, mesmo existindo o enunciado; um enunciado, portanto, sem enunciação, vizinho do discurso científico. Ora, essa é, de fato, apenas uma pretensão, já que essa ilusão de “realidade” é um efeito de sentido produzido por

recursos eleitos pelo enunciador. Fiorin (2008) identifica essa modalidade de contrato com a estética realista-naturalista:

A realidade do realismo é apenas uma ilusão de realidade, uma ilusão referencial. No realismo, a obra é apenas um produto que aspira a não guardar qualquer traço do processo de produção. Ao mostrar-se como reflexo da realidade, apresenta, no texto, objetos reconhecíveis. Não exibindo seu processo de produção, a obra é mostrada no estado de identidade com o real. (...) O único narrador possível na obra realista é o chamado narrador em terceira pessoa, ou seja, o eu enunciador deve ausentar-se do enunciado, não deixar nele as marcas de pessoa. Nesse tipo de contrato de veridicção, os fatos devem como que se narrar a si mesmos. (FIORIN, 2008, p. 199-200)

Romances que propõem um contrato realista, ao qual Fiorin (2008) dá o nome de “contrato objetivante”, além de adotarem narradores mais impessoais, dão preferência a personagens-tipo, os quais representam não um indivíduo, mas uma coletividade e funcionam como metonímias. Os cronônimos e topônimos são bem definidos: o tempo é o presente e o espaço é urbano, preferencialmente degradado.

Em oposição ao contrato objetivante está o contrato subjetivante, caro ao romantismo. Não se pode afirmar que esse contrato subverte a ideia de representação do mundo pela literatura. O que existe aqui é a ampliação do valor da subjetividade humana. A literatura ainda seria a representação da realidade, mas a realidade filtrada pela subjetividade. Romances construídos sob esse contrato elegem um narrador quase sempre em primeira pessoa, e se distanciam do discurso científico. A proximidade aqui é com o discurso mitológico ou histórico. O tempo pode ser o passado, o espaço é sempre idealizado, assim como as personagens.

Para Fiorin, haveria um terceiro contrato de veridicção, o qual não considera que a literatura é a representação da realidade porque o signo não é a representação “das coisas, das qualidades e dos processos do mundo” (FIORIN, 2008, p. 206), e sim a união de um plano de conteúdo e de um plano de expressão. Esse contrato pode ser chamado de semiótico. A obra de arte, inclusive a literária, para esse tipo de contrato, não seria uma homologia perfeita do mundo e, por isso, a linguagem seria não um representação transparente e sim uma criação de diferentes realidades, de diversos

pontos de vista sobre o real. O contrato semiótico mostraria a relatividade da verdade, ao menos o vislumbre de outras possibilidades. A verossimilhança em contratos assim “é uma construção interna à obra e não uma adequação ao referente, como pretende o contrato veridictório objetivante” (FIORIN, 2008, p. 206).

Proposto o contrato semiótico, o romance adota um narrador preferencialmente em primeira pessoa ou em terceira pessoa, desde que intruso e autodenunciado, como o narrador machadiano típico (de *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*). As personagens não são mais seres do mundo real, mas seres assumidamente criados pela linguagem. A própria narrativa se declara narrativa e assume o *status* de construção, e não de representação. Se o narrador se assume como tal, o narratário também é posto às claras e introduzido na obra; o narrador se permite conversar com o seu “leitor”. Uma vez que não há uma verdade baseada no real, o que o contrato semiótico propõe é sempre a dúvida, a instabilidade, a relatividade. Ser e parecer não seriam equivalentes aqui. Tempo e espaço careceriam de definições mais exatas.

De que tipo seria, considerando a tipologia delineada por Fiorin, o contrato enunciativo adotado em *Benjamim*? Para a semiótica, antes de se ocupar das características textuais do narrador, é preciso reconhecê-lo como um simulacro discursivo instituído pelo enunciador. As posições assumidas pelo narrador dependerão de posições anteriores assumidas pelo enunciador. Então, responder com segurança a pergunta feita nesse parágrafo, depende de um esforço para identificar essas posições, o que se fará abaixo através da identificação das projeções da enunciação no enunciado.

3.3.1 A instância do discurso e a breagem.

Por instância do discurso entende-se, como quer Benveniste (BENVENISTE apud FONTANILLE, 2007, p. 97), o discurso em ato, o todo das operações que controlam esse discurso. A instância do discurso surge no momento efetivo da produção

da função semiótica, momento da semiose, no qual duas semióticas se encontram através de um corpo sensível: a semiótica do mundo natural e a semiótica do mundo da linguagem. Numa outra perspectiva, a instância do discurso nasce do encontro do plano de conteúdo com o plano de expressão.

Quando ocorre a semiose, a instância do discurso tem a atribuição de realizar a separação entre o mundo exterior, do qual ela retira os elementos do plano de expressão, e o mundo interior, que lhe fornece os elementos do plano de conteúdo. A essa divisão dá-se o nome de “tomada de posição”(FONTANILLE, 2007, p.97).

Entende-se, então, que a tomada de posição da instância do discurso é o primeiro ato da enunciação, o que equivale a dizer que ao enunciar, a instância do discurso enuncia a sua posição de corpo sensível, a sua presença e o seu presente. Essa presença é que servirá de ponto de partida para que outras operações possam ser orientadas, as chamadas operações de breagem: a embreagem e a debreagem.

A tomada de posição inicial, que estabelece a presença da instância do discurso, instaura um *eu*, um *aqui* e um *agora*. Esse é o *eu*, *aqui*, *agora* primordiais a partir dos quais o enunciador “projeta fora de si categorias semânticas que vão instalar o universo do sentido” (BERTRAND, 2003, p. 90). Aqui está o começo da formação do discurso: uma espécie de ejeção das categorias básicas que servem de suporte para o enunciado. Essa ejeção inicial é a debreagem inaugural, que estabelece um *não-eu*, *não-aqui*, *não-agora*, condição propícia para a instauração posterior de um *eu*, *aqui*, *agora*, pelo processo de embreagem. Esse segundo *eu*, um *eu* “projetado” não tem nada a ver com o *eu* da tomada de posição inicial da instância. Para que se tenha um narrador em primeira pessoa, por exemplo, um *eu* que se apresenta no discurso, foi preciso que antes um *ele* (não-eu) fosse instituído. Tal operação é fundamental para que a atividade da linguagem seja possível, como destaca Bertrand:

Essa antecedência lógica do “ele” em relação ao “eu” é essencial. A possibilidade de usar ele, lá então, isto é, e abandonar a inerência a si mesmo e de representar sujeitos e coisas sem relação com a situação de fala, como um projeção objetivante, é a característica primordial da linguagem humana. Sob essa luz, os enunciados atribuídos diretamente à própria pessoa, aqueles que, como o grito, acompanham o surgimento dos afetos e das emoções, pouco diferem das linguagens animais. (BERTRAND, 2003, p. 92)

Essas rupturas de isotopia, percebidas como uma oposição entre um *eu* e um *ele*, um *aqui* e um *lá*, *agora* e *então*, são apenas a parte superficial, textual, de uma operação complexa de mudança de posição da instância do discurso. Consideradas em forma mais profunda, as operações de breagem representam um afastamento ou uma aproximação do ponto exato da tomada de posição original.

Benjamim é construído, em seu começo, num discurso totalmente debreado: Zambraia é um *ele*, num sobrado abandonado, que é um *lá*, num momento de um passado, que é um *então*. A debreagem normalmente seria entendida como parte dos recursos que “permitem fabricar a ilusão de distanciamento, pois a enunciação, de todo modo, está lá, filtrando por seus valores e fins tudo o que é dito no discurso” (BARROS, 1999. p. 55). O Capítulo 1, como já visto, assim se inicia: “O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um 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.” (BUARQUE, 1995, p. 9). As isotopias são logo rompidas por uma operação de embreagem parcial. Os tempos verbais passam para o presente e, em consequência, a isotopia espacial também se rompe:

Se uma câmera focalizasse Benjamim na hora do almoço, captaria um homem longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo, de cabelos brancos mas bastos, prejudicado por uma barba de sete dias, camisa para fora da calça surrada aparentando desleixo e não penúria, estacionado em frente ao Bar-Restaurante Vasconcelos, tremulando os joelhos como se esperasse alguém. Benjamim entretanto não espera nada, a não ser que ele mesmo resolva o dilema: entrar num bar-restaurant ou voltar para a cama. A questão é embaraçosa porque Benjamim não tem sono, nem sede, nem apetite, nem alternativa para esta tarde. Preso ao chão, as pernas irrequietas, impacienta-se com a própria hesitação, e é nessas conjunturas que lhe costuma voltar a sensação de estar sendo filmado. (BUARQUE, 1995, p. 10)

A narrativa segue com o predomínio dos tempos presentes, embora os pretéritos apareçam sempre que o passado de Zambraia é apresentado. Tem-se, a partir deste

ponto, uma embreagem espaço-temporal, um *aqui* e um *agora*. A isotopia actancial, no entanto, não é rompida. O discurso permanece parcialmente debreado: há um *ele*, *aqui* e *agora*. A persistência do *ele*, embora num *aqui-agora*, mantém aberta a pluralidade do discurso, já que a debreagem “*pluraliza a instância do discurso: o novo universo de discurso, que é assim descortinado, comporta, ao menos virtualmente, uma infinidade (...) de atores*” (FONTANILLE, 2007, p.99).

A embreagem, assim como todas as operações de breagem quando vistas sob a ótica da recepção, gera um efeito de sentido. Todo discurso quer persuadir seu destinatário de que é verdadeiro ou de que é falso. Os mecanismos discursivos têm a finalidade de criar essas ilusões. A instância do discurso, ao tentar se reposicionar de volta ao ponto original da presença, no que diz respeito ao tempo e ao espaço, através da embreagem, por exemplo, consegue apenas criar um simulacro dessa aproximação, uma vez que a “realidade” da tomada de posição original nunca mais será de fato recuperada. Tal simulacro tem a intenção de aproximar a enunciação do discurso, criando um efeito de subjetividade, sobretudo numa embreagem actorial que instaura o *eu*.

No caso de Benjamim, o discurso abandona a objetividade e o distanciamento pretendidos no início em favor de uma proximidade espaço-temporal: um *aqui* e um *agora*. A isotopia actorial, no entanto, permanece debreada. Pode-se associar a embreagem parcial como a tentativa de criar um narrador que discorre sobre ações que se desenrolam num presente em espaços que ele conhece juntamente com o narratário. Uma vez que a embreagem é apenas espaço-temporal, o narrador não irá se denunciar como tal: ele não é um *eu*, é apenas um *aqui* e *agora* de uma terceira pessoa. Esse jogo de breagens limita a ação do narrador e dá força a outra posição enunciativa: o observador.

3.3.2 A ascensão do observador

O narrador, figura delegada do enunciador no discurso, oculta outras atribuições além do narrar, as quais podem ser chamadas de posições enunciativas. Uma dessas posições é a de observador, que está diretamente ligada ao conceito de ponto-de-vista. Para Bertrand, “no discurso, narrativo, o ponto de vista indica os modos de presença do narrador”, e “está igualmente implicado, na estruturação da narrativa, pela seleção de um personagem e pelo desenvolvimento de seu percurso, que assume, então uma função de regência” (BERTRAND, 2003, p. 111-112). Esse ato de escolha por parte do enunciador determina os valores instaurados no texto, já que representa a prevalência de um percurso narrativo sobre outros possíveis.

Segundo Bertrand, ainda, “pode-se dizer que, a partir do momento em que há discurso e representação, há sempre um observador que comanda sua disposição”(ibidem). Citando, J. Fontanille, Bertrand estabelece quatro tipos de observador:

- a) Focalizador: o papel de observador não é assumido por nenhum dos atores do discurso; é implícito, fruto de uma mera debreagem actancial; é apenas pressuposto.
- b) Espectador: “o ponto focal da observação é determinado pela organização espaço-temporal do enunciado” (Bertrand, 2003. p.124). A posição do observador é determinada pela noção espacial.
- c) Assistente: o observador é um ator explícito no enunciado, está instalado no texto de forma clara, através de recursos tais como a partícula “se” de descrições realistas: “Podia-se perceber, logo abaixo...”.
- d) Ator-participante: ocorre uma debreagem completa: temática, actancial, temporal e espacial. Um ator instalado no discurso assume o discurso figurativo ou descritivo.

As funções do observador de *Benjamim* não se mostram claramente assumidas por nenhum ator explícito. No entanto, uma leitura mais atenta permite acrescentar dados importantes sobre esse observador. Ou sobre “esses tipos de observadores”, já que há um jogo de posições enunciativas ao longo do discurso e uma mudança de tipologia por parte do observador. Não há apenas um focalizador-espectador, mas um ator-participante, ainda que esse ator não seja figurativizado como um personagem, é até possível afirmar que seu *status* está próximo disso.

É importante retomar um trecho do primeiro parágrafo, já citado acima: “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” (BUARQUE, 1995, p. 9). A textualização desta projeção numa espécie de tela (venda dos olhos) já sugere que tudo que se verá dali para frente passará pelas lentes da câmera, a qual será assumida como criação do próprio Zambraia:

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. O equipamento mostrou-se tão providencial quanto um pente de bolso, e a partir daquele dia a vida dele tomou novo rumo. Benjamim passou a usar topete, e nas pendengas em que antes se descabelava, certo de estar com a razão, mantinha agora um sorriso vago e deixava o adversário a gesticular de costas para a câmera. Com isso ganhou prestígio e beijou na boca muitas garotas, cujos ombros, orelhas e rabos-de-cavalo foram imortalizados em suas películas. O acervo de Benjamim também guarda dublagens de cantor de jazz, saltos de trampolim, proezas no futebol, brigas de rua em que sangrou ou se saiu bem e a sua estréia no sexo com uma senhora de idade (trinta anos, trinta e um, trinta e três), quando ele quase estragou a cena ao olhar para a lente. Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa. Era tarde: a câmera criara autonomia, deu de encarapitar-se em qualquer parte para flagrar episódios medíocres, e Benjamim já teve ganas de erguer a camisa e cobrir o rosto no meio da rua, ou de investir contra o cinegrafista, à maneira dos bandidos e dos artistas principais. Hoje ele é um homem amadurecido e usa a indiferença como tática para desencorajar as filmagens. (BUARQUE, 1995, p. 10)

O observador escolhe o centro do seu campo focal, alterando-o sempre que julga necessário, talvez por ter conseguido a autonomia textualizada:

E deseja que os pobres, que de tudo sabem tirar proveito, se enrolem na história de Benjamim Zambraia e desfilem fantasiados de múmias, e lancem serpentinas, e examinem os fotogramas contra o sol e dêem risadas. Depois Benjamim reza para que a hélice desembeste do teto. Depois se arrepende e reza para que a moça tenha esquecido alguma agenda, e que volte à mesa e peça outro café, e que se deixe olhar e lhe sobre seu nome (Maria Pessoa, Eva Pereira, Glória, Sofia, Rosa Dias...).

Ariela Masé sai afobada do restaurante e só na esquina se dá conta de que não se despediu do Zorza, que tinha parado para comprar cigarros no balcão. Volta-se e ainda o vê sair à rua com dois maços na mão, apertar e revirar os olhos sem enxergá-la, depois seguir até seu carro embicado sobre a calçada oposta. Pensou em alcançá-lo e dar-lhe um beijo na bochecha, porque sentiu ternura ao vê-lo andar com as pernas arqueadas, semelhante a um carneiro, ou cachorro gordo, ou tatu. (BUARQUE, 1995, p. 15-16)

Percebe-se que a sequência que mostra os devaneios de Zambraia no restaurante é subitamente interrompida para dar lugar à sequência de apresentação de Ariela Masé. Sem aviso, sem esforço, sem constrangimento, Zambraia deixa de ser o foco do observador-câmera. Agora o que interessa é Ariela. O recurso se repete exaustivamente ao longo da narrativa:

No espelho do elevador, Ariela nota que ainda tem os olhos irritados. Abre a bolsa e sacode-a, esperando que o vidrinho de colírio aflore, mas o elevador pára no oitavo andar e fica repleto de halterofilistas. Ao sair da galeria, olha para um lado e para outro, e não vê o charlatão. Vê apenas um velho que ela já percebera no restaurante, e que parece assustar-se por encontrá-la ali, porque dá meia-volta e sai andando rápido no meio do povo, mais rápido do que ela julgava que um velho pudesse andar.

Benjamim embarca no ônibus da linha 479, destino largo do Elefante, e faz o trajeto de olhos fechados. Viu a moça pela segunda vez na mesma tarde, desta vez de um ângulo magnífico, e pretende chegar em casa com a imagem intata, ainda quente. Necessita confrontá-la com antigas fotos, pois já sabe que é inútil recorrer à memória. (Buarque, 1995, p. 21-22)

Além de selecionar o foco, o observador também é capaz de limitar esse foco ao que lhe pareça mais interessante. É constante, ainda, que o *status* desse observador mude e que ele se submeta ao narrador, sendo regido por ele, como ocorre na sequência sobre a origem da Pedra do Elefante:

No ano de 1535, o andarilho português Damião Boledo avistou a grande pedra cinzenta e julgou tratar-se de um elefante adormecido, à imagem dos que outrora vira em Sumatra. Dispôs-se a abordar o animal, calculando que a excursão lhe tomaria meia jornada. Tomou-lhe três dias e duas noites, e já ao primeiro entardecer ele reavaliou as proporções da pedra: superavam qualquer possibilidade de elefante, e Boledo conformou-se à difundida tese de que tamanhos mamíferos cá não vivem. Completou porém a caminhada até a base da montanha e fez questão de alisar a sua superfície, que ainda a dez braças de distância fazia-se passar por couro em lenta pulsação. A mesma impressão há de ter confundido outros exploradores, e desde o século XVII a Pedra do Elefante era assim denominada pelos colonos radicados na área. Muito antes, em século olvidado pela crônica, o índio Taibó, que nem em sonhos esquisitos concebia semelhante família de animais, só ousou pisar a pedra depois de muito espetá-la com bambu comprido. Ao concluir sua escalada, soltou um urro e fincou o bambu no cocuruto da montanha, como se acabasse de suplantar um monstro; acendeu uma fogueira, dançou ao seu redor, depois cagou. Em 1920 um casario circundava a Pedra do Elefante, prejudicando a visão da sua anatomia, e seus moradores já não faziam idéia da origem do apelido. Foi quando a prefeitura dinamitou parte do sopé da montanha, um apêndice de rocha rasteira que interceptava o traçado da avenida Almirante Píndaro Penalva. A nova via foi inaugurada com a presença do vice-presidente da República, e a imprensa não mencionou a mutilação da tromba do elefante. (BUARQUE, 1995, p. 55-56)

Essa mudança de regência, no entanto, é temporária. Em quase todo o discurso, é o observador quem assume a regência, e dirige o trabalho do narrador. Há, então, um rebaixamento do papel do narrador e uma ascensão do papel do observador, que passa a atuar como uma verdadeira câmera dentro do discurso, efeito conseguido não só pela textualização, mas pela embreagem parcial, a qual não rompe a isotopia actorial do início da narrativa e mantém um *e/le* instaurado.

O romance *Benjamim* já foi classificado como uma narrativa cinematográfica (ARRUDA, 2007). Tirante o fato de que a obra de Chico Buarque foi adaptada para o cinema por Monique Gardenberg (BENJAMIM, 2004), há na estruturação da obra, elementos que justificam essa classificação. Essa mudança abrupta de interesse da câmera, por exemplo, entendida como uma mudança de orientação discursiva, sugere os cortes usados no cinema desde o seus primórdios e aperfeiçoado como técnica por Sergei Eisenstein. A montagem, como é chamada a técnica, é capaz de criar uma ilusão de continuidade entre uma cena e outra, além de provocar diversos efeitos de

sentido e interferir profundamente na linguagem fílmica. A estrutura textual sugere uma montagem do tipo painel da qual o filme *Short Cuts*, de Robert Altman (SHORT, 1993), é um bom exemplo¹⁴.

Os actantes sujeitos, embora estejam no mesmo campo, não se relacionam, graças ao arranjo estabelecido em consequência da montagem-painel. Para Zambraia, Alyandro não é oponente de fato, e o contrário também é verdadeiro. Mesmo Jeovan, destinador e sujeito da performance que leva Benjamim ao fuzilamento, não conhece seu objeto. O único sujeito que se relaciona com todos os outros sujeitos é Ariela. Assim, para Zambraia, as ações dos outros sujeitos só se apresentarão como imponderáveis e nunca como contraprogramas efetivos. Esse detalhe insere na narrativa o acaso como mediador dos acontecimentos. Em *Benjamim*, o acaso é um efeito de sentido produzido, em grande parte, pela falta de contato entre os programas narrativos dos diversos sujeitos, graças à regência do observador sobre o narrador.

Se há um conflito entre o *gauche* e o outro, é preciso que exista no discurso uma tensão provocada pela alteridade. Em *Benjamim*, a câmera é o outro com quem Zambraia está sempre em choque, a ponto de sua vida só fazer sentido, para ele e para o leitor implícito, através da ação desse mecanismo de captação, registro e exibição de cenas.

O que se percebe é que as escolhas discursivas interferem sobremaneira na construção de um personagem do tipo *gauche*. A presença intensa do outro, figurativizado de formas diversas (câmera, adjuvante, observador), mostra-se fundamental para que o conflito primordial do *gauche*, que é conflito com o mundo, possa ser caracterizado de forma efetiva. A profundidade entre ao menos dois actantes parece ser um pré-requisito para o *gauchisme* literário.

¹⁴ No cinema, o filme-painel apresenta núcleos dramáticos independentes, os chamados PLOTS. Cada um deles está envolvido num conflito, e é comum que os personagens de um PLOT não se relacionem diretamente com os personagens de outro PLOT. Há, usualmente, um elemento que une cada PLOT, que pode ser um detalhe do contexto, um objeto, um cenário ou mesmo um personagem. Não necessariamente as tramas paralelas se encontram.

3.3.3 Um contrato semiótico

O que a Teoria Literária chama de narrador em terceira pessoa, em princípio, associa-se com mais facilidade a uma narrativa realista/naturalista. O narrador de *Benjamim* não se mostra como personagem, não se denuncia como narrador, não considera o leitor implícito. A insistência na utilização de verbos no presente do indicativo sempre que o enredo se fixa em novas ações das personagens, em tese, distancia ainda mais o narrador dos eventos narrados, como se a história fosse registrada por uma câmera fiel aos “fatos”. Mesmo o acesso às memórias dos personagens, fruto da onisciência, e registrado com verbos no pretérito do indicativo, não faz com que o narrador se denuncie. As informações sobre o passado são usadas em favor da narrativa, nunca em favor de um narrador *voyer* tentado a tecer juízos de valor ou treinar a ironia. Benedito Nunes (2003), comentando Harald Weinrich, elucida:

O pretérito perfeito, o imperfeito e o mais-que-perfeito indicam, pelo distanciamento e pelo curso livre que imprimem à linguagem, que estamos contando ou narrando. Configuram, por conseguinte, uma situação de locução narrativa, ao contrário do presente, do passado composto e do futuro, que configuram uma situação de locução discursiva, de comentário. Esses tempos reclamam uma tensão no uso da linguagem, que aproxima o locutor do objeto. Orientam-nos no mundo do intercurso cotidiano, das ações e das decisões. Os do primeiro grupo orientam-nos no mundo narrado, no mundo das coisas distantes, não imediatas, fora das urgências do fazer, e que têm o seu paradigma nos contos infantis. (NUNES, 2003, p. 39)

Ao abdicar dos pretéritos do indicativo em boa parte da narração, o narrador fugiria do mundo do “era uma vez” e sugeriria que a história não pertence ao mundo das narrativas. Esse salto para longe do mundo narrado atira o narrador ao mundo comentado e o aproxima dos objetos da locução: as personagens. De forma até irônica, o narrador distancia-se da história, mas se aproxima das personagens. Aproxima-se, mas não se envolve com elas, nem quando tem acesso ao passado de cada uma, pois,

como visto acima, não é o narrador quem rege esse contato com as personagens, mas o observador

De qualquer forma, ainda que o narrador permaneça não denunciado pela enunciação de maneira explícita, essa sua submissão à câmera do observador, permite que se afirme que o contrato enunciativo de Zambraia está longe de ser objetivante ou subjetivante. Por instituir um narrador dependente das investidas incertas de um observador do tipo cinematográfico, o enunciador propõe um contrato que para Fiorin seria do tipo semiótico. Essa percepção fica ainda mais evidente quando se considera que a ancoragem espacial em Benjamim é praticamente inexistente. Os espaços apresentados ao longo da narrativa não fazem referências diretas à espaços que realmente existam.

A cidade de Zambraia parece muito com o Rio de Janeiro: morros, praias, portos, região central tumultuada. Não é possível, no entanto, afirmar: é o Rio de Janeiro. No máximo, pode-se dizer que seria “um” Rio de Janeiro. Mesmo as empresas citadas (Imobiliária Cantagalo, Concessionária Owa, Cigarros Dan, por exemplo) ou os nomes das personagens históricas (Damião Boledo, descobridor da Pedra do Elefante) são referências a nomes do mundo “real”. Nem mesmo a sugerida ditadura que persegue o professor Douglas e Castana Beatriz seria o período de exceção vivido pelo Brasil de 1964 até 1985. Há apenas semelhanças que deixam espaço para outras possibilidades. Zambraia não é um personagem inserido num mundo real, mas num mundo criado pela literatura. Não se tem certeza sobre as figuras relativas ao espaço. Se os verbos no presente retiram a narrativa do mundo narrado em direção ao mundo vivido, a falta de ancoragem não dá contornos definidos a esse mundo e o que se tem é um efeito de névoa, de neblina.

Um contrato semiótico dá ao enunciatário apenas uma certeza: não haverá certezas. Se a exclusão do protagonista fica evidenciada desde a estruturação dos capítulos e da manipulação do tempo, como visto acima, a incerteza infiltra-se no contrato de veridicção de Benjamim pelo rebaixamento do narrador, pela ascensão do

observador e pela ausência de ancoragens firmes. Exclusão e incerteza são termos que irão surgir em outros níveis da análise. Um todo coerente começa a se desenhar.

3.4 O Sujeito e os Sujeitos

Após algumas considerações sobre o nível discursivo de Benjamim, partir-se-á para uma análise do nível narrativo. Para possibilitar essa análise, tomar-se-á a sequência principal, resumida abaixo:

Benjamim Zambraia, ex-modelo de anúncios, vê Ariela Masé, corretora de imóveis, num bar e fica intrigado com as feições surpreendentemente familiares da moça. Após rever Ariela, de novo por acaso, Zambraia tem quase certeza de que ela seria filha de Castana Beatriz, um antigo amor dele. Essa fixação em Ariela permanecerá por toda a narrativa. Ariela mora com um policial inválido e ciumento, Jeovan, flerta com um amigo, Zorza, e é cobiçada por um candidato a deputado, Alyandro. Leva uma vida de devaneios, descrita em cartas que nunca remete a ninguém. Mais dois encontros casuais estabelecem uma estranha relação entre Zambraia e Ariela. Após alguns convites aceitos para almoços e passeios, Zambraia resolve propor a Ariela que more com ele no prédio ao Lado do Largo do Elefante. Ariela aceita, mas incidentes seguidos a impedem de chegar ao apartamento de Zambraia. A confusão termina com Ariela na cama de Alyandro. Jeovan, que mantém um acordo informal de extermínio de supostos molestadores de Ariela, aciona seus antigos comparsas para eliminar o homem com quem ela teria estado na noite anterior. Outras tantas confusões acabam levando Zambraia ao local do assassinato. O romance termina como começa, com Zambraia encurralado por doze atiradores.

Na sequência, há um sujeito em estado inicial de disjunção com o objeto-valor. Ele quer a conjunção com o objeto e seguirá, ao que tudo indica, um esquema de busca. Antes, porém, é preciso considerar que esse sujeito já se apresenta, no início da sequência,

marcado por uma paixão: a nostalgia, o querer intensamente aquilo que já teve, mas perdeu. A paixão da nostalgia, segundo Bertrand (2003), marca a persistência, na memória do sujeito, de uma conjunção terminada. No caso de Zambraia, a conjunção terminada, ou a disjunção na qual se encontra, é em relação ao objeto-valor figurativizado como o relacionamento dele com Castana Beatriz.

A nostalgia é diferente da saudade. Sobre isso, o professor Luiz Antônio Batista (2008) escreveu, analisando a inexistência do termo “saudade” na língua italiana:

Nostalgia seria o desejo do retorno de algo valioso do passado, o apego a fatos ou pessoas ameaçadas de perderem os seus rastros em nossas lembranças. A saudade, ao contrário, não almejaria a recuperação de algo que passou, a restauração do acontecimento consumado, e sim a experiência do mais uma vez, o experienciar no presente o passado não esgotado, o desejar o por vir. (BATISTA, 2008.)

Quando se sente saudade de algo ou de alguém, dois caminhos são possíveis: aceitar que aquele objeto que se encontra no passado não irá retornar, e compreender que o passado é o “lugar” adequado para ele; ou tentar sair do estado de saudade pela conjunção com o objeto, caso isso seja possível. A saudade, portanto, pode ser eliminada, ao menos suspensão, pelo encontro com o objeto.

A nostalgia, ao contrário, é alimentada pelo encontro com o objeto. Se tenho nostalgia em relação a uma época, a chamada retrofilia, não elimino a paixão nostálgica ao reconhecer, hoje, elementos que remetam àquele período do passado. Em vez disso, aumento o sentimento que me dominava.

Tanta a nostalgia quanto a saudade podem ser traduzidas pelos predicados “*querer ter aquilo que já teve*”. A diferença entre as duas fica mais evidente quando se considera o movimento do sujeito, visto como corpo sensível, em direção ao objeto-valor. Numa linha do tempo imaginária, o movimento na paixão saudade é do saudoso (corpo sensível) em direção ao passado (memória), com sanção positiva: o encontro daquele que sente saudade com a memória do objeto satisfaz o querer ter. Já na nostalgia, o que o sujeito quer é que o passado se mova em direção ao presente, algo que nunca ocorrerá. A nostalgia leva,

inevitavelmente, à frustração do querer-ter revivido, uma vez que o objeto da nostalgia está na memória, revestido de idealizações. A atualização do objeto no presente nunca será fiel, nunca atenderá às exigências desse querer que idealiza.

Sendo o sujeito da sequência principal de *Benjamim* um sujeito nostálgico, já se sabe muito sobre ele, de antemão. Sabe-se que: (a) o sujeito está fadado à frustração enquanto a nostalgia lhe servir como uma espécie de destinador; (b) há um “ele, lá, então” que se opõe ao “eu, aqui, agora”; (c) o sujeito transita entre esses dois espaços que podem aqui ser nomeados de “presente em curso” e “memória”; (d) sendo nostálgico, o sujeito considera a memória como eufórica e o presente em curso como disfórico.

Entre o sujeito do querer e o objeto-valor há a interferência do “fantasma” do objeto da nostalgia. Ariela não é Castana Beatriz e nunca será. A nostalgia ocupará, então, mais um papel actancial. Além de destinador, ao lado de outras paixões, será também um oponente importante na relação sujeito/objeto. O trecho abaixo ilustra o trânsito do actante sujeito entre o presente em curso e a memória. O pedido de casamento foi feito, no passado, à Castana Beatriz, objeto-valor original, que Zambraia considera ser a mãe de Ariela, objeto valor atualizado. É interessante observar como a relação de Zambraia com a memória é conturbada:

Benjamim não fez o espetáculo de ciúmes que agora talvez fizesse. Preferiu arriscar a reviravolta drástica, que daqui para sempre renegará: levou Castana Beatriz para um restaurante bolorento e propôs-lhe que se casasse com ele. Agora é claro que ele retira a proposta. Mas não é capaz de cancelar a reação de Castana Beatriz, que soltou uma gargalhada e jogou para trás a cabeça cheia de cachos castanhos. Benjamim já conseguira esquecer aquela reação de Castana Beatriz, que durante anos havia repassado na mente, mas hoje leva um choque renovado. Precisa examiná-la outra vez, com calma, por isso fecha os olhos e repete: “Quer casar comigo?”. E pode vê-la soltar uma gargalhada, jogar para trás a cabeça cheia de cachos castanhos, em seguida sondar a bolsa que é quase uma mochila e exhibir-lhe de longe uma carteira de identidade (a foto assustada, a data de nascimento, a caligrafia redonda). Não é mais Castana Beatriz, é Ariela, como Benjamim a viu pela primeira vez, mas hoje cara a cara, a sua íntima boca escancarada, uma mulher estupenda, lembrando vagamente a mãe, mas um pouco vulgar, e portanto uma mulher por quem qualquer um gostaria de padecer. (BUARQUE, 1995, p. 59)

Zambraia quer se reencontrar com um ponto de seu passado, o relacionamento conturbado com Castana Beatriz. Para tanto, elege Ariela a representação acabada do antigo amor. O pedido de casamento malsucedido do passado é lembrado, e toda a expectativa de uma resposta positiva de Castana Beatriz é transferida para Ariela no presente. Ariela seria filha de Castana Beatriz?

No minuto seguinte, ele já não enxerga Castana Beatriz nas fotos que estende na noite, apoiado ao parapeito. Mas vê suceder-lhe a moça de cachos castanhos, com seu sorriso plácido à saída do restaurante. Agora Benjamim pode jurar que a moça é filha de Castana Beatriz. Deita-se nu na cama, e entre as penumbras vê Castana Beatriz que passeia à vontade na pele da filha, alguns números maior que a sua. (BUARQUE, 1995, p. 26)

O sujeito opera, primeiro, uma transferência de valor. O objeto original sobre o qual recaía o valor desejado pelo sujeito no passado era Castana Beatriz. A primeira parte da performance do Sujeito é promover essa comunicação de valor não com outro sujeito, mas entre objetos. Ariela não é Castana Beatriz, mas Zambraia faz com que ela se aproxime cada vez mais de seu antigo objeto de desejo.

Tal mudança só pode ocorrer na virtualidade. Ariela, mesmo que fosse filha de Castana Beatriz, não seria Castana Beatriz. Só na esfera do parecer é que tal troca pode ocorrer. Na esfera do ser, Ariela é Ariela. Zambraia tem muitos motivos para acreditar que Ariela é a herdeira de seu antigo amor: semelhanças físicas, o jeito de andar, a idade que se encaixa com fatos registrados na memória. Há, contudo, muitas dúvidas de que a ligação entre os dois objetos realmente exista. Zambraia, então, tem tantas razões para seguir na crença do parentesco, quanto as tem para desistir da ideia.

No minuto seguinte, ele já não enxerga Castana Beatriz nas fotos que estende na noite, apoiado ao parapeito. Mas vê suceder-lhe a moça de cachos castanhos, com seu sorriso plácido à saída do restaurante. Agora Benjamim pode jurar que a moça é filha de Castana Beatriz. Deita-se nu na cama, e entre as penumbras vê Castana Beatriz que passeia à vontade na pele da filha, alguns números maior que a sua. (BUARQUE, 1995, p. 26)

Além da transferência inicial de valor entre os dois objetos, Zambraia atualiza esse valor ao insistir nas semelhanças entre as duas mulheres¹⁵:

Para Benjamim, pelo contrário, renascia a esperança de reaver Castana Beatriz. Quando ela enjoasse de morar em esconderijos e rompesse com aquele professor de vida dupla e rosto varioloso, marcharia ao relento com um bebê no colo. Ao dar com o nariz na porta do pai, não teria alternativa senão o apartamento de Benjamim, que permanecia aberto dia e noite. E Benjamim acolheria o(a) filho(a) dela como se fosse seu, no quarto da criança. De pé junto ao interfone, na portaria do edifício da Imobiliária Cantagalo, Benjamim compreende que espera por Ariela há vinte e cinco anos, desde a manhã em que o doutor Campocestele detonou um serviço de porcelana chinesa. (BUARQUE, 1995, p. 87)

Até aqui, o esquema esboça-se como de busca, o sujeito ainda é um sujeito apenas do querer, e é manipulado por um destinador patêmico, a nostalgia, que o impulsiona e o impede, paradoxalmente, de atingir a conjunção e, sabe-se, nunca permitirá uma sanção positiva. O sujeito decide que quer fazer e agora acredita poder fazer, mas não sabe fazer. Inicia sua performance em busca de um estado conjunto que nunca chega. O que lhe falta? Falta a capacidade de adquirir a competência para a tarefa.

A falta de qualificação do actante relativo a Zambraia, agora o nomearemos de S1, permite que o seu programa narrativo, PN de S1, quando confrontado com um Programa Narrativo de outro actante, Alyandro (S2) ou Jeovan (S3), por exemplo, perca força a ponto de não se realizar. No choque de forças entre PN de S1 e PN de S2, ou PN de S1 e PN de S3, em que todos os sujeitos almejam à conjunção com o

¹⁵ A insistência de Zambraia em aproximar Ariela à Castana Beatriz coloca em cena um possível dado incestuoso, já que, o próprio Zambraia, no passado, chega a pensar em assumir o papel de pai para o filho (filha) de Castana Beatriz. Ao se aproximar romanticamente de Ariela, tida por ele como a tal filha de Castana Beatriz, Zambraia corteja a própria filha? Como já visto, a incerteza seria um termo recorrente na análise dos níveis do percurso gerativo de *Benjamim*; aqui se apresenta ela novamente. Se Ariela é filha de Castana, não se tem resposta satisfatória. É possível, é mais provável que não, não se pode atingir um nível suficiente de certeza. Nem o próprio Zambraia está absolutamente certo, embora seu querer seja grande, e isso é o que mais importa: a forma como o sujeito vê seu objeto. Incerto também é, também, o vínculo de sangue entre Zambraia e Ariela. Será Ariela filha de Zambraia? Uma investigação com esse objetivo talvez encontre marcas que possam evidenciar esse dado incestuoso na narrativa. Numa primeira análise, existiria, sim, o carinho paterno de Zambraia em relação à Ariela, muito mais pela diferença de idade entre eles e pela história daquele com Castana Beatriz do que por uma consciência de incesto. Por ora, apenas a incerteza.

mesmo objeto-valor, Ariela (O), S1 ocupa o lugar do vencido; não consegue Ariela. Alyandro tem sucesso. Jeovan impedirá Zambraia de tentar a conjunção novamente. PN de S1 é barrado pelos contraprogramas PN de S2 e PN de S3.

Ao se realizar, enfim, uma análise do nível narrativo, considerando apenas essa sequência, a principal, pode-se afirmar que, o sujeito, em *Benjamim*, é: um sujeito em estado disjunto que é manipulado pela nostalgia por um antigo objeto-valor com o qual estivera em conjunção. O desejo antigo, primeiramente, é transferido a um novo objeto-valor com características próximas às do primeiro e atualizado. Há o querer-fazer intenso. A performance que levaria à conjunção, no entanto, não é concluída. Ele quer-fazer, mas não sabe fazer, nem sabe se deve fazer. Os diversos objetos-modais que surgem, e até são utilizados (ouro da poupança de Zambraia, por exemplo) não levam a um estado de conjunção. A fase de competência não se estabelece. A sanção por outro lado, vem em forma de castigo. A narrativa é de privação, mas há o vislumbre de uma sanção positiva (liquidação frustrada). Não há, na perspectiva do actante sujeito S1, identificado com Zambraia, uma transformação narrativa completa.

$$(S1 \cup O1) \rightarrow (S1 \cup O2)$$

O que ocorre, conforme demonstra a fórmula, é apenas uma mudança do objeto-valor (uma transferência de valor entre objetos diferentes e uma posterior atualização) com o qual o Sujeito mantinha uma relação de disjunção. A disjunção segue: Zambraia não tinha Castana Beatriz. Zambraia não tem Ariela.

Far-se-á, abaixo, a análise de algumas sequências secundárias exemplares que servirão para conhecer outras características dos actantes de *Benjamim*.

3.4.1 Sequência da Guimba

Entre as pastilhas de naftalina no mijadouro há duas guimbas, na verdade dois tocos de filtro, um com bocal amarelo sarapintado e outro com bocal branco manchado de batom. Benjamim já não se lembra do que veio fazer no banheiro e pensa "fascistas", de repente indignado com os sujeitos que atiram guimbas nos mijadouros de restaurantes sem querer saber se alguém virá recolhê-las mais tarde, um empregado que seguramente não disporá de luvas de borracha ou instrumento apropriado (garfo, pinça, espeto, tridente, aspirador portátil) para tal serviço. Compadecido do empregado, decide catar ele mesmo as guimbas. Mete a mão no mijadouro, e naquele momento entra no banheiro um rapaz com o cabelo na testa e gravata frouxa (jovem repórter, operador da bolsa, jogador de pôquer, parente egresso de enterro) que olha para Benjamim e desvia o olhar. Talvez o rapaz tenha visto Benjamim com a mão no mijadouro, mas também é possível que evitasse o confronto porque essa é a etiqueta em pequenos ambientes públicos. Pudor semelhante leva o rapaz a evitar o mijadouro vizinho ao de Benjamim e a urinar na latrina, deixando a porta aberta por pudor do pudor. Benjamim permanece com as guimbas na palma da mão, pois planejara atirá-las na latrina, e quando outro sujeito entra no banheiro arrastando as sandálias, desloca-se para a pia. Procura em vão alguma cesta de lixo, recusando-se a largar as guimbas na beira da pia ou no chão. Abre a torneira e passa-as de mão para mão debaixo da água corrente. Nota que a guimba branca traz impressas em dourado quatro argolas e a marca Dam; a água não borra a mancha de batom, antes acentua o seu grená. Também nota que a guimba amarela está retorcida, mas como ninguém amassa cigarros num mijadouro, deduz que seu fumante era dado a morder o filtro. Chegam mais dois rapazes falando alto, o despenteado não libera a latrina, e Benjamim experimenta sepultar as guimbas pelo ralo da pia. Mas no fundo do ralo há uma cruz de ferro e elas entalam ali. Benjamim lava as mãos com o líquido da saboneteira fixa e volta ao salão. (BUARQUE, 1995, p.12-13)

Nessa sequência, o sujeito é dono de um poder-ser/poder-fazer: “Benjamim já não se lembra do que veio fazer no banheiro (...)”. Ele quer fazer, mas não parece ter ainda motivação. Age de acordo com a leitura do ambiente. Transforma-se em actante bimodalizado, M2, que pode fazer e quer fazer: “Compadecido do empregado, decide catar ele mesmo as guimbas (...)”. Estabelece-se um destinador patêmico, a compaixão, um destinatário, o empregado do bar, e um oponente: “e naquele momento entra no banheiro um rapaz (...)”. O actante passa a não poder fazer, embora queira fazer. Dois caminhos possíveis: resignação (querer fazer e saber não poder fazer) ou hesitação para mudar de estratégia (querer fazer e não saber se deve fazer, ou querer fazer e não saber se pode fazer): “Benjamim permanece com as guimbas na palma da mão,

pois planejara atirá-las na latrina (...). Quer fazer e crê que pode fazer e sabe fazer: "(...) desloca-se para a pia". Mas não pode fazer: "Procura em vão alguma cesta de lixo (...)". Muda de estratégia (quer fazer e crê que pode fazer): "Benjamim experimenta sepultar as guimbas pelo ralo da pia (...)". Não pode fazer ou não sabe fazer: "Mas no fundo há uma cruz de ferro e elas entalam ali". O actante passa então a não querer fazer, embora deva fazer; é levado a deserção por incompetência: "Benjamim lava as mãos com o líquido da saboneteira fixa e volta ao salão".

O sujeito, aqui, também inicia a perórmance movido por um Destinador patêmico, em vez da nostalgia, a compaixão. Estabelecem-se alguns obstáculos que impedem a instalação do percurso do sujeito, o que equivale a dizer que o sujeito não adquire a competência necessária para realizar o percurso. Vários programas são iniciados e nenhum leva à conjunção. O ato que seria nobre, que favoreceria um destinador desconhecido, não se completa e, mais uma vez, o sujeito conhece apenas o vislumbre de uma sanção positiva.

A posição do sujeito em relação aos obstáculos que se apresentam é marcada pela hesitação, o querer-fazer e não saber se deve fazer, e pela inépcia, o querer-fazer associado ao não saber-fazer.

3.4.2 Sequência da Gincana

Hoje Benjamim acordou com a resolução de arranjar um trabalho, ganhar um dinheiro, fingir ocupar-se com outras coisas. Persuadiu-se de que a filha de Castana Beatriz prefere aparecer-lhe por acaso, como um foulard de seda; a ele cabe somente estar suscetível ao acaso. Isso explica o seu sobressalto quando uma mão delgada, com dedos de pianista, toca seu ombro três vezes. Se ele conseguisse voltar o rosto sem qualquer pressentimento, quem sabe teria agora diante de si a filha de Castana Beatriz. Mas vira-se rápido e com o tronco inteiro, no antegozo da presença dela, e quem lhe aparece é uma adolescente de macacão jeans e boné na cabeça que fala "a gente estava olhando o senhor". Atrás dela, outra adolescente de boné, meio gorducha e com espinhas no rosto, pergunta "o senhor não é aquele artista?". (...) Já mandou abrir duas coca-colas, que elas recusam porque têm pressa; um carro espera-as na calçada oposta e elas fazem questão de que Benjamim as acompanhe. Benjamim não está para aventuras, sem falar que desembestou uma ventania, mas elas arrastam-no pelos braços até o outro lado da rua. A gorducha

fala "é rapidinho", a da boca bonita fala "por favor", e quando ele se dá conta está espremido entre as duas no banco traseiro de um carro compacto e barulhento, que o motorista acelera antes de arrancar; faz muito calor ali dentro, e em cada janela lateral está colado um grande número 11 com fita crepe. Quando o carro sai pela avenida Finisterra, Benjamim cumprimenta o motorista e o outro rapazola à sua direita que, embalados pela música do toca-fitas, não respondem nem olham para trás. Os bonés dos rapazolas, com a inscrição "Scandal" acima da pala arrevesada, viajam de frente para Benjamim.

Um carro com um toca-fitas poderoso e a buzina disparada força ultrapassagem pela direita, e seus passageiros sem camisa fazem mímicas que Benjamim não decifra. É uma pick-up escura com um raio vermelho e o número 27 fosforescentes nas portas, e de cuja antena esvoaça uma faixa com as palavras "Escuderia Spartacus". A pick-up toma a dianteira, e só então Benjamim vê um grande volume na sua caçamba, envolto num plástico preto e sustentado por um cordame. (...) O motorista de Benjamim esbofeteia o painel, insatisfeito com o rendimento da máquina, e a adolescente da boca bonita procura consolá-lo cruzando os braços em torno do seu pescoço. O motorista desvencilha-se dela de uma forma brusca, o que leva Benjamim a pensar que ele a tomou pela gorducha espinhosa. Mas ao observar a expressão da menina, serena, Benjamim compreende que é assim mesmo.

Pouco além do túnel eles estacionam no pátio da Concessionária Owa Importadora de Veículos, onde encontram a pick-up cercada de crianças. Quatro rapazes de torsos musculosos montaram na caçamba e acabam de recolher o manto de plástico preto que cobria uma girafa. (...) Benjamim queria ver se ela escoiceava, mas as adolescentes conduzem-no para dentro da loja, um pavilhão recém-erguido sobre estrutura metálica, de cujo teto prateado pendem balões e bandeirolas com o anúncio "Gincana Owa". (...) Benjamim chega ao pé do palco e pára ao lado de um sujeito com chapéu de vaqueiro que atende a uma roda de fãs. Atrás de um chimpanzé de gravata-borboleta no canto do palco, o motorista da Escuderia Scandal faz sinais para a adolescente gorducha, que pergunta "qual é mesmo o nome do senhor?". Benjamim fala "Benjamim Zambraia", atento ao apresentador que exhibe a certidão de nascimento e o atestado médico de Leonarda Ló, nove anos de idade, grávida. O público aplaude e as caixas de som irradiam a mesma música da pick-up, com o refrão "chuta a minha cabeça, chuta a minha cabeça". O motorista da Scandal parece muito excitado e vem perguntar a Benjamim em que canal de televisão ele trabalha. Benjamim não sabe o que responder, e a adolescente da boca bonita fala "eu não te disse, sua anta!". A adolescente gorducha põe as mãos nas cadeiras e o motorista diz que o fiscal está a fim de tirar os pontos da escuderia; vira as costas, sai de braço com a namorada, e a adolescente gorducha vai atrás gritando "ignorantes! ignorantes!". O apresentador aponta o sujeito com chapéu de vaqueiro e anuncia: "Robledo!". Acorre uma legião de mulheres, mais um punhado de cinegrafistas, e Benjamim fica encalacrado contra o palco. (BUARQUE, 1995, 39-43)

A Sequência da Gincana apresenta um Zambraia "desocupado" que é quase que forçado por alguns adolescentes a entrar num carro para uma viagem sem destino definido. Zambraia acaba embarcando na "aventura" sem muita resistência e se vê como "atração" de uma gincana de uma concessionária de automóveis, entre girafas, chimpanzés e pseudocelebridades.

O sujeito do querer-fazer [“Benjamim acordou com a resolução de arranjar um trabalho, ganhar um dinheiro”] não possui determinação suficiente para transformar o desejo em performance, sabe que caso consiga uma conjunção com o objeto-valor “ocupação” tudo não passará de um parecer-ser [“(...)fingir ocupar-se com outras coisas.”]. Tem-se um sujeito dono de pouca presença, sujeito apenas do querer, sujeito de um fazer apenas virtual. Tal *status* explica a baixa resistência oferecida por esse sujeito quando exposto a presenças mais intensas: as adolescentes que interrompem o devaneio de Zambraia o levam a uma mudança de papel actancial. De sujeito do querer, Zambraia passa a ocupar o papel de objeto de outro sujeito (adolescentes). Ele não quer fazer [“Benjamim não está para aventuras”], mas também não quer não fazer, o que o torna facilmente manipulável [“A gorducha fala ‘é rapidinho’, a da boca bonita fala ‘por favor’, e quando ele se dá conta está espremido entre as duas no banco traseiro de um carro compacto e barulhento”]. Deste ponto em diante, Zambraia ocupa o mesmo lugar que a girafa, o macaco, as gêmeas quíntuplas, a menina grávida. Pior: o status de Zambraia é menor, uma vez que, enquanto objeto-valor para os adolescentes gincaneiros, Zambraia parecia ser, mas não era, o que impede uma sanção positiva.

A pusilanimidade: o querer-ser, o poder-ser, o saber-ser, o dever-ser pouco intensos; a volubilidade, não querer fazer e o não querer não fazer combinados; a hesitação, querer fazer e não saber se deve fazer; a nostalgia, querer intensamente um objeto-valor que já não há; a deserção, saber fazer, dever fazer e não querer fazer; a frustração, querer ser/fazer e não poder ser/fazer; a autoilusão, saber não ser, mas não querer saber não ser; são, até aqui, modalizações que se alternam nas cenas predicativas nas quais o sujeito figurativizado com Zambraia está inserido.

Mais acima, os termos |incerteza| e |exclusão| apresentaram-se na análise da estruturação dos capítulos e da ascensão do observador-câmera. As paixões acima evidenciadas pela análise de algumas sequências de *Benjamim* aproximam-se desses termos. O fraco, o volúvel, o hesitante, o desistente, o nostálgico, o frustrado, o

autoiludido são sujeitos que em maior ou menor medida sofrem com a incerteza ou com a exclusão. Tem-se aqui uma isotopia bastante marcante.

3.4.3 A casca da dignidade

Zambrão é um fraco. Há nele, no entanto, uma postura um tanto contraditória. Mesmo com todos os tropeços, todas as frustrações, todos os vexames pelos quais passa, ele mantém, em boa parte da narrativa, certa postura honrada, uma espécie de retidão. Seja nas roupas que veste, sempre pensadas como se fossem o figurino para uma fotografia publicitária, ou na manutenção de uma rotina civilizada (cinema, almoços em restaurante, chopp, passeios na praia), Zambrão sustenta o que se pode chamar de *dignidade*. A observação do mesmo comportamento está na origem de algumas expressões comuns entre as pessoas de berço humilde, no Brasil: “Apesar de tudo, não perdeu o rebolado!”, “É uma pessoa simples, mas é digna.”. Essa última expressão poderia abrigar outros adjetivos, no lugar de “simples”: pobre, sem jeito, feia. Uma das definições do vocábulo “dignidade” no Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa é “5. Respeito a si mesmo; amor-próprio, brio, pundonor” (FERREIRA, 2004, p.678).

Sabendo-se que há uma câmera a captar toda a vida de Zambrão, um aparato criado por ele mesmo, pode-se pensar que a dignidade desse sujeito é apenas um parecer-ser, um engodo. Não se pode pensar em amor-próprio associado a Zambrão. Basta usar a relação dele com Castana Beatriz, marcada pela humilhação, ou o papel a que se presta quando trabalha para G. Gâmbolo, alguém que parece oferecer pequenas esmolas ao antigo amigo. Dignidade é uma característica que parece nascer dos lugares mais íntimos e sólidos do ser humano, como algo que é e não apenas *parece ser*. O digno é dono do saber-ser, e essa segurança é o que mantém seu brio. O brio de Zambrão, quando confrontado, desfaz-se como a pose e o sorriso forçado de um modelo cansado de manter congelada a posição para o flash de uma máquina fotográfica.

A pose de dignidade de Zambrão também pode ser observada em outros sujeitos de *Benjamim*. O que é Alyandro além de uma capa de dignidade, colorida e planejada, sobre um núcleo de insegurança no qual reside um menino, ladrão de pães e

carros e filho de prostituta? O que é G. Gâmbolo senão um digno marketeiro que se faz graças ao parentesco com alguém do governo dos militares? Todos são apenas uma fachada de dignidade.

Se a dignidade dos sujeitos de *Benjamim* é apenas um parecer-ser, ao mesmo tempo é ela que permite que esses sujeitos se mantenham, ainda que precariamente, de forma degradada, na busca, na performance. Mesmo sendo capa, a aparência de dignidade tem, no universo de Zambraia, que é o universo das imagens, o papel de dar sustentação a cada um desses sujeitos. Aparências, em *Benjamim*, são verdadeiros exosqueletos¹⁶.

3.4.4 Ariela: o eixo da estrutura

Definir quais são e quantos são os sujeitos de um romance é tarefa árdua ligada inclusive à questão polêmica da divisão da literatura em escolas. Um romance romântico, por exemplo, se fiel às determinações estilísticas e formais do movimento ao qual se filia, contará com um sujeito bem delimitado e recoberto pela figura impecável do herói competente e capaz de realizar plenamente a performance que o levará à conjunção com o objeto-valor. Ao lado do sujeito, estarão, também, facilmente identificáveis, ao menos um adjuvante, um anti-sujeito o destinador e o destinatário. O trabalho dos semioticistas, atualmente, seria muito mais fácil - e menos desafiante - se o romance ainda seguisse o cânone romântico, mas estamos em outro momento, bem mais caótico.

Benjamim é um romance do final do século XX (1995) e, como tal, está forçado a viver os conflitos de seu tempo. Assim, é até possível questionar se a nomenclatura “sujeito” deveria ser utilizada para um actante figurativizado como Zambraia. Temos a tendência de imaginar que sujeitos sejam capazes de agir, e

¹⁶ “Exosqueleto(z) [De *ex(o)*- + *esqueleto*.]Substantivo masculino Zool. 1.Esqueleto externo, como a casca dos crustáceos, formado por uma estrutura dura que se desenvolve externamente em certos animais” (FERREIRA, 2004, p. 855).

quando vemos o vazio das ações do protagonista de *Benjamim*, chegamos a duvidar até de seu protagonismo.

Já se sabe que não há apenas um sujeito no discurso de Zambraia. Estabeleceu-se um S1, identificado com Zambraia; um S2, identificado com Alyandro; um S3, identificado com Jeovan; há, ainda, um S4, Zorza. Ao entender que, para a teoria dos actantes, sujeito é o “actante que se relaciona transitivamente com o objeto” (BARROS, 1999, p.17), pode-se afirmar que o que dá vida a um sujeito é a sua relação com o objeto-valor. Dos quatro Sujeitos apontados acima, três, S1, S2 e S4, mantêm uma relação com o mesmo objeto-valor e buscam, cada um seguindo um Programa Narrativo diferente, a conjunção com esse objeto-valor: Ariela. Para Jeovan, Ariela passa do papel de objeto-valor para o papel de Destinador, já que a intenção do marido de Ariela é eliminar todos os supostos amantes da mulher.

S1 e S2 estabelecem um percurso de busca. S4 já está em conjunção com o objeto-valor e o perde; seu percurso é de privação. Cada PN, com exceção de PN de S3, tem em Ariela o seu objeto de valor. Em termos mais profundos e estritos, não é o mesmo objeto-valor, já que as valências associadas à Ariela, em cada PN, são diferentes (há mais idealização em Zambraia, mais instinto em Alyandro, mais obsessão em Jeovan). Esquemáticamente, Ariela é uma espécie de eixo que atravessa e une os principais programas narrativos.

Uma divisão do livro segundo as preferências do observador-câmera resultaria numa lista que deixa claro que Zambraia não é o principal sujeito, conforme se observa no quadro 1:

TOMADA	PONTO-DE-VISTA DA CÂMERA-OBSERVADOR	PAGINAS
CAPÍTULO 1		
<i>Abertura</i>	Zambraia (CRIAÇÃO DA CÂMERA)	9-11
1	Zambraia	11-16
2	Ariela	16-18

3	Aliandro	18-19
4	Ariela	19-22
5	Zambraia	22 – 27
CAPÍTULO 2		
6	Ariela	31-34
7	Aliandro	34-35
8	Zambraia	36 -43
9	Ariela	43-47
10	Zambraia	47- 49
11	Ariela	49-50
12	Zambraia	50-51
13	Ariela	51-52
CAPÍTULO 3		
14	Pedra do Elefante – Digressão	55-57
15	Zambraia	57-61
16	Ariela	61
17	Zambraia	61-63
18	Ariela	63-65
19	Zorza	65-67
20	Ariela	67-69
21	Alyandro	69-73
CAPÍTULO 4		
22	Zambraia	77-79
23	Ariela	79-80
24	Zambraia	80-84
25	Ariela	84-85
26	Zambraia	85-87
27	Ariela	87-89
28	G. Gâmbolo	89-90
29	Zambraia	90-91
30	Ariela	91
31	Zambraia	91-93
CAPÍTULO 5		
32	Alyandro	97-99

33	Ariela	99-100
34	Zambraia	100-102
35	Zambraia FLASH BACK	102-103
36	Zambraia	103-106
37	Ariela	106-108
38	Zambraia	108-110
39	Zambraia-FLASH BACK	110-111
40	Zambraia	111-114
CAPÍTULO 6		
41	Ariela	117-118
42	Ariela FLASH FORWARD	118-119
43	Ariela FLASH BACK	119-120
44	Ariela	120-122
45	Alyandro	123-125
46	Ariela	125-126
47	Alyandro	126-128
48	Ariela	128-133
49	Zambraia	133-135
50	Zambraia FLASH BACK	135-136
51	Zambraia	136-137
52	Zambraia FLASH BACK	137-138
53	Zambraia	139
54	Zambraia FLASH BACK	139-142
CAPÍTULO 7		
55	Ariela	145-150
56	Ariela FLASH BACK *****	150-157
57	Ariela	157-161
58	Zambraia	161-165

Quadro 1- Divisão do objeto de estudo de acordo com o ponto-de-vista privilegiado pelo observador-câmera

Das 58 “tomadas” da câmera, 27 têm Zambraia como protagonista. Ariela protagoniza 24 tomadas. Em números de páginas, Zambraia é foco principal da câmera em cerca de 80 páginas de um total de 156. Com o desconto de 10% equivalentes as

páginas compartilhadas com outros pontos de vista, obtêm-se perto de 46% de páginas dedicadas a Zambraia. Ariela é foco principal em 75 páginas, com o desconto, em torno de 43% do total da obra.

Ainda que não exista uma relação segura entre o número de páginas ocupadas por um personagem e seu protagonismo, é interessante perceber que o observador-câmera instaurado pelo enunciador em *Benjamim* se dedique à Ariela e a Zambraia com o mesmo empenho. A presença do actante figuratizado como Zambraia (46% das páginas) é tão forte quanto a de Ariela (43% das páginas). O que parece determinar que um seja o protagonista e não o outro são apenas as orientações e intenções do enunciador.

Zambraia é o protagonista, o personagem título. Se este tipo de afirmação for possível nos estudos literários, o livro é “sobre Zambraia”. Não é o percurso de Ariela que o enunciador quer privilegiar. Essa escolha joga sobre Zambraia a responsabilidade de orientar a leitura do enunciatário. Será Zambraia quem forçará a percepção de uma isotopia e não de outra. Assim afirmado, a isotopia que se impõe é aquela já desenhada aqui: a da incerteza, da exclusão. Esses termos se mostram na estruturação, no rebaixamento do narrador e ascensão do observador, no percurso do sujeito. Ver-se-á, abaixo, se e como as oposições fundamentais confirmam a prevalência dessa isotopia.

3.5 As oposições

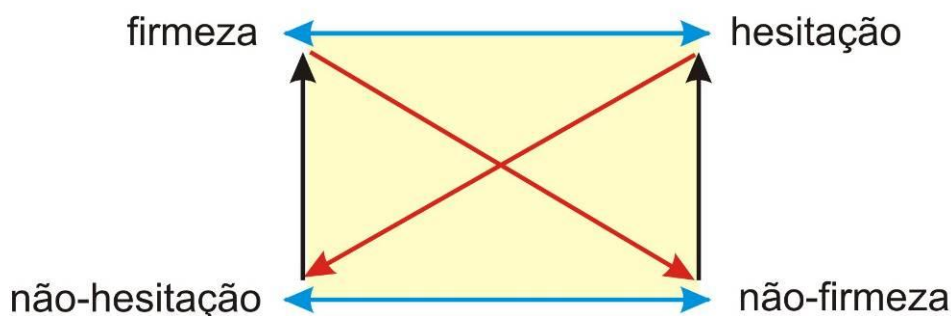
A análise do nível fundamental de um romance é sempre um grande desafio. Parece muito difícil estabelecer uma única e abrangente oposição. Ainda que essa oposição englobante exista, não se podem deixar de lado outras que se mostrem pertinentes para a análise. Uma vez que a pesquisa é sobre o personagem *gauche* e sobre a presença desse personagem na obra *Benjamim*, de Chico Buarque, mostra-se razoável que a categoria ator/actante guie as escolhas neste momento, como afirmado

acima. Antes, entendamos para que se presta a análise do nível das estruturas fundamentais, nas palavras de Barros:

Explica-se, nesse patamar, o modo de existência da significação como uma estrutura elementar, isto é, como uma estrutura em que a rede de relações se reduz a uma única relação. Trata-se da relação de oposição ou de 'diferença' entre dois termos, no interior de um mesmo eixo semântico que os engloba, pois o mundo não é diferença pura. (BARROS, 1999, p. 77).

A principal ferramenta utilizada para analisar essa relação fundamental de oposição vista, como afirmou Barros, como uma “estrutura elementar, é o quadrado lógico ou quadrado semiótico. A representação dessas estruturas elementares ajuda o pesquisador a perceber o mínimo de sentido de um texto, uma espécie de alicerce de significação sobre o qual se construirão os níveis mais superficiais. Essa percepção refinada abre mão da especificidade do texto, a qual ganha espaço no nível narrativo e mais ainda no nível discursivo. Quanto mais profunda a análise, portanto, mais geral é o significado apreendido. O contrário é comprovado pelos textos literários, que conquistam a sua singularidade, ao menos boa parte dela, no nível da manifestação, lugar no qual se fazem as escolhas ligadas, inclusive, ao estilo de casa autor.

Selecione-se um termo: a hesitação. Osmar Barbosa, no *Grande dicionário de sinônimos e antônimos*, define hesitação como “dúvida, indecisão, incerteza, vacilação. Ant. Firmeza, certeza” (Barbosa, 2004). Consideremos que [hesitação] é um dos termos de uma categoria, oposto ao termo [firmeza]. A distribuição no quadrado semiótico seria:



Qual a pertinência dessa oposição de termos para a pesquisa? Deitemos o olhar novamente sobre Zambraia, que é descrito no início da narrativa de forma bem reveladora:

(...) um homem longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo, de cabelos brancos mas bastos, prejudicado por uma barba de sete dias, camisa para fora da calça surrada aparentando desleixo e não penúria, estacionado em frente ao Bar-Restaurante Vasconcelos, tremulando os joelhos como se esperasse alguém. Benjamim entretanto não espera nada, a não ser que ele mesmo resolva o dilema: entrar num bar-restaurant ou voltar para cama. A questão é embaraçosa porque Benjamim não tem sono, nem sede, nem apetite, nem alternativa para esta tarde. Preso ao chão, as pernas irrequietas, impacienta-se com a própria hesitação, e é nessas conjunturas que lhe volta a sensação de estar sendo filmado. (BUARQUE, 1995, p. 10).

Os adjetivos associados à figura de Zambraia formam oposições interessantes:

longilíneo	mas	curvado
atlético	mas	de forma vestigial
cabelos bastos	mas	brancos
desleixo	mas	não penúria

A descrição inicial do personagem não é exatamente positiva, e posiciona Zambraia num ponto de intermédio: uma pessoa alta que é menos alta do que poderia, pois é curvado; atlético apenas pelos vestígios de antigo atletismo; desleixado, mas não a ponto de parecer em penúria. Além disso, Zambraia se mostra como alguém que “não espera nada”, “não tem sono, nem sede, nem apetite, nem alternativa”. Aliás, tem alternativa: ou entra no bar-restaurant ou vai de volta para a cama. Padrões de hesitação e inatividade já surgem aqui fortemente ligados a Zambraia, gerando uma isotopia importante.

O inferno de um ser hesitante é ter opções. A dificuldade de tomar decisões importantes acompanha o personagem por toda a narrativa. Zambraia demora a se posicionar e, quando o faz, parece estar fora do tempo. A hesitação já foi aqui descrita como “querer fazer e não saber se deve fazer”. Entre o querer e o não saber se deve,

instaura-se um lapso responsável pelo atraso típico do hesitante. Quando a ação se dá, o momento da ação já se foi. É nesse espaço, novamente o intermédio, que a figura de Zambraia se constrói.

A hesitação de Zambraia é confirmada pelo narrador através de um interessante recurso. Apenas quando o foco do observador-câmera se fixa nesse personagem, e a técnica do fluxo de consciência é utilizada, enumerações são apresentadas entre parênteses para completar uma descrição, como nos exemplos abaixo:

Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo (aorta, traqueia, bulbo)(...). (BUARQUE, 1995. p.9)

(...) um empregado que seguramente não disporá de luvas de borracha ou instrumento apropriado (garfo, pinça, espeto, tridente, aspirador portátil) para tal serviço. (*idem*, p. 12)

Mas acredita que a cor justa, com sua vaidade natural de cor, mais a empáfia de saber-se justa, não suportaria uma rejeição e cedo se entregará (laranja, azul, lilás, verde, lilás, azul). (*idem*, p.24)

(...) pensou no seu acompanhante de outras ocasiões (patrão, gerente de hotel, proprietário de lojas, avalista profissional, agiota, escroque) e apreciou que ela o omitisse. (*idem*, p.92)

Essas constantes listas de possibilidades contribuem para o fortalecimento do traço de hesitação de Zambraia. A incapacidade desse personagem de decidir se espalha para o narrador e chega ao narratário de forma textual, nesse desfile de opções nunca escolhidas, instaurando na narrativa um ambiente do tipo “você decide”.

3.5.1 A firmeza da Pedra do Elefante

Se, de um lado têm-se Zambraia em sua hesitação, de outro há a Pedra do Elefante, a qual evoca uma isotopia tão marcante que acaba por transbordar da categoria do espaço – a Pedra é a montanha ao lado do prédio onde mora Zambraia – e invadir a categoria personagem, para usar uma nomenclatura da teoria literária. De

fato, a Pedra de Elefante recebe do narrador, em algumas sequências, o mesmo tratamento dado a um personagem. Zambraia tem uma forte ligação com a Pedra:

Em meados de 1962 Benjamim Zambraia visitou os alicerces do grandioso prédio que se fundava em terreno anteriormente ocupado por um casario. Analisou a maquete e escolheu na planta um apartamento de sala e dois quartos no décimo andar, com as três janelas voltadas para a Pedra. Era um apartamento de fundos, mais barato do que os que davam para o largo do Elefante e as palmeiras do parque adjacente, mas o preço não influenciou na opção de Benjamim. Embora tivesse esgotado suas economias e contraído dívidas na aquisição do imóvel, Benjamim sempre optaria pela Pedra, mesmo que lhe custasse o dobro. Do décimo andar, frontal ao centro do abdome da Pedra, ele sabia que a iria encarar diariamente até o fim da vida. E ficou de fato conhecendo cada poro, cicatriz, verruga, toda a rugosidade daquela pele de pedra infantil, pois tratava-se de uma rocha recente, a se confiar nos geólogos. Benjamim estava certo de que, por mais que vivesse, jamais detectaria a mínima transformação na Pedra, pois no relógio das pedras a longevidade humana não conta um segundo. Mas de quando em quando ele tinha a sensação de penetrar na dimensão temporal da Pedra. Poderia conviver com a montanha solitária, fosse em era anterior aos índios, fosse muitíssimo mais adiante em sua idade adulta, as faces lisas e rijas, dado que as rochas parecem remoçar com o tempo. Benjamim imaginava que a Pedra, em contrapartida, concederia em se deter na vidinha daquele que, por um instante, foi o seu mais devotado contemporâneo. Pela ótica da Pedra, o aspecto do Benjamim que veio morar no prédio em frente, que toda manhã abria as três janelas, fazia flexões nos parapeitos, estufava o tórax e dizia "bom dia, Pedra", seria o de um homem trinta anos mais velho que este do rosto escalavrado, que em silêncio a contempla. Benjamim não despreza a hipótese de que a razão esteja com as pedras, e que o tempo real corra ao revés do que nós convencionamos 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. (BUARQUE, 1995, p. 56-57)

Zambraia escolheu viver ao lado da Pedra do Elefante. Noutra sequência, sabe-se que o apartamento de Zambraia, entre os muitos voltados para a Pedra, é o único que manteve os vãos das janelas abertos:

Em frente ao edifício do largo do Elefante há um carro estacionado com os faróis acesos. Sem poder discernir modelo ou cor, Benjamim prefere contornar o edifício e tomar a entrada de serviço. É um corredor estreito, espremido contra a Pedra, por onde ele não andava fazia anos. Mas lembrava-o semi-iluminado, à noite, pelas janelas dos apartamentos. E ao olhar agora os fundos do seu edifício, Benjamim vê um paredão de cimento inteiriço, com a exceção dos três retângulos negros à altura do décimo andar, as suas janelas. (BUARQUE, 1995, p. 111)

Para os vizinhos, a convivência com a montanha em formato de elefante, repleta de cavernas misteriosas, tornou-se insuportável. Para Zambraia, não. Ele mantém, com o perdão pelo trocadilho, um relacionamento “sólido” com ela, e sabe de cada detalhe sobre ela, sendo capaz de se manter acordado por noites seguidas olhando pela janela, projetando-se nela:

À janela do seu quarto, Benjamim ergue as mãos e lança na noite um mundo de papéis picados. Está orgulhoso em desfazer-se de sua coleção de fotografias: Benjamim Zambraia de perfil, Benjamim Zambraia de calção, Benjamim Zambraia de automóvel, Benjamim Zambraia com quatrocentas mulheres, o curriculum vitae do modelo Benjamim Zambraia. Na tela retangular que a janela projeta na Pedra, vê sua sombra como a de um maestro entre flocos de neve, ou sob uma ovação de pipocas. Mas logo se contém, inibido por um virtual espectador. No alto da Pedra, é nítido o céu da boca de uma caverna, seus veios e tubérculos ressaltados por uma candeia. Ali mora o velho maluco da caverna, figura lendária no bairro do Elefante. Por instância do síndico do prédio, os bombeiros já efetuaram na Pedra várias diligências malogradas. Aquela é uma encosta vertical e escorregadia, de acesso inviável, e a realidade é que a maioria das pessoas, a começar pelos bombeiros, duvida bastante da existência do velho. Mas Benjamim sempre o percebeu, mesmo quando a candeia era ofuscada por uma miríade de janelas, suas televisões a lampear. Novidade esta noite para Benjamim são os pequenos pontos de luz intermitente ao longo da Pedra, como brasas de cigarros em suas quantas cavernas. Imagina que a Pedra esteja habitada de alto a baixo tal qual um edifício de apartamentos, com síndico e tudo, defronte de um paredão de cimento. E imagina que para os moradores da Pedra seja ele, Benjamim, solitário e nu, o velho maluco da caverna. (BUARQUE, 1995, p. 113-114)

Uma montanha é, para o senso-comum, representação de força, de solidez, de firmeza. Quando se quer dar maior valor a uma busca, é comum que se use a hipérbole: “mover montanhas para conseguir o que se quer”. O elefante também carrega a mesma carga semântica. Tanto volume e peso, dão poder de presença à Pedra do Elefante na condição de ambiente, cenário para a performance de Zambraia. É impossível não notar a Pedra do Elefante no Largo de mesmo nome. É mais difícil ainda não senti-la a partir do apartamento-observatório de Zambraia, como constataram Castana Beatriz e também Ariela:

Não podendo se desatrelar do futuro, resta a Benjamim o consolo de que, com Castana Beatriz, tudo é remediável. Por exemplo: 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, 1995, p. 58)

Ariela pára no limiar do apartamento, e pela janela vê a Pedra. Ato contínuo declina a vista, e no chão vê uma pilha de jornais intatos, latas de cerveja, um telefone emborcado, uma caixa redonda de papelão com uma fatia de pizza, o queijo rígido e engorovinhado, e sobre cada coisa, como uma camada de cinzas, pousa a sombra da Pedra. Há o cheiro da Pedra em Benjamim, que à saída do quarto fita Ariela, empedernido; é tão presente a Pedra naquela sala que, se Benjamim viesse a emparedar a janela, parece a Ariela que a Pedra ficaria do lado de dentro. (*idem*, p. 161)

Zambraia está totalmente identificado com a Pedra. Ambos são irmãos ligados pelas isotopias comuns que suas figuras evocam, ligadas à categoria mobilidade/imobilidade. Zambraia é, em certa medida, uma montanha, incapaz de dar movimento à própria vida. É a Pedra do Elefante da Pedra do Elefante, o velho maluco da caverna, no espelho. Como os Dois Irmãos, morros do Rio de Janeiro, a Pedra e Zambraia estão inertes e deslocados, fora do lugar no qual ganhariam significado e dariam significado às suas existências. A montanha é vizinha de um prédio que a rejeita, um elemento natural estranho à civilização, desde Damião Boledo. Zambraia é um rejeitado contumaz, um estranho aos olhos dos “outros” disfarçados de câmera virtual.

3.5.2 Zambraia *versus* Button

Se são irmãos na imobilidade, morro e ex-modelo distanciam-se seguindo o ritmo constante de dois relógios que girem ao contrário, embora, em determinado momento, ambos marquem a mesma hora e promovam o encontro de ponteiros. A Pedra segue um cronômetro que corre “ao revés do que nós convencionamos computar”. O tempo da Pedra corre do futuro para o passado, uma vez que, quando jovem, ela apresenta

rugos, as quais são perdidas com o passar do tempo. Em Zambraia, como em qualquer ser humano, as rugas surgem com o avançar no tempo, pois nosso relógio é outro.

Ao se distanciar de Benjamim Zambraia, a Pedra do Elefante se aproxima de outro Zambraia, o do conto de Scott Fitzgerald, *O curioso caso Benjamin Button* (2008), personagem que nasce ancião e morre bebê, subvertendo a lógica do calendário e as convenções sociais. Com tal paralelo, a Pedra do Elefante afasta-se definitivamente de Zambraia. Button é um herói problemático subversivo em sua gênese. É também um deslocado, um excêntrico, assim como o Benjamim de Buarque. Mas não há, no personagem de Fitzgerald, nenhum traço de hesitação.

Apesar de poder ser associada à ideia de imobilidade, assim como Zambraia, o que significaria que ambos convocam sememas correspondentes aos termos dessa categoria, passa-se a defender aqui que essa imobilidade da Pedra do Elefante deve ser posta noutra perspectiva. No Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa, imobilidade é definida, primeiramente, como “Qualidade ou estado do que é imóvel” (FERREIRA, 2004, p. 1074). Por sua vez, imóvel seria, em princípio, “sem movimento; parado, imoto” (*idem*, p. 1075). A expressão “sem movimento” pressupõe que, ao menos, que uma possibilidade de movimento exista; para que um ser seja imóvel, é necessário que outro termo se oponha à imobilidade, um termo que represente a mobilidade possível. Ora, uma montanha, um morro, não tem a opção da mobilidade, não se espera deles que se movam. A oposição móvel X imóvel, não seria adequada a esse personagem, uma vez que um dos elementos da oposição não se aplica.

Já Zambraia, ser com toda a autonomia que caracterizaria um homem, tem, virtualmente, a opção de manter-se em movimento, caso queira. Quando se analisou o percurso do sujeito figurativizado como Zambraia, o que se percebeu é que os enunciados do fazer postos em ação por ele resultam em nenhuma transformação ou em transformações modalizadas pelo imponderável: a sanção é negativa ou não se chega à fase da sanção e a conjunção não ocorre. Quando se coloca em movimento, Zambraia obtém resultados que justificam questionar se o repouso não teria sido menos destrutivo.

Zambraia, então, alterna imobilidade com movimentos desastrosos. Se comparado à Pedra, Zambraia cumpre mal o percurso do herói. A Pedra cumpre à risca o seu percurso: é uma montanha. Pode-se pensar numa oposição mais elaborada:



A Pedra e Zambraia concretizam a oposição fundamental proposta acima: firmeza X hesitação. A Pedra, representação de firmeza, certeza, solidez é tudo o que Zambraia gostaria de ser e não consegue. Ao mesmo tempo, a Pedra do Elefante, através de uma estratégia de personificação do narrador, é capaz de enxergar o morador do décimo andar do prédio à sua frente através de três vãos. A matéria sólida, que é a Pedra, também se opõe ao vazio que é a vida do morador daquele apartamento. Vazio não apenas pelo que representa o espaço vazio da janela, mas pelo que uma existência humana significa para uma montanha: apenas um pequeno vazio, “pois no relógio das pedras a longevidade humana não conta um segundo”.

O vazio, aliás, é uma figura persistente ao longo da narrativa. O personagem Ariela é sempre lembrado por Zambraia muito mais pelo vazio entre os lábios que pelo sorriso em si:

Agora ela ergue a cabeça e começa a murmurar, e a tênue animação da sua boca transforma todo um rosto que, até então, a Benjamim parecia invulnerável. Não o impressionam os lábios, nem a língua e os dentes que mal se vêem, mas a lacuna, o vazio, o abismo dentro daquela boca, que completa a superfície do rosto pela sua negação, como uma pausa no meio da música. Bocas de mulheres, Benjamim estudara-as sobretudo no cinema, onde evoluem imunes à contemplação. Sentava-se na primeira fila e via filmes em língua estranha sem atentar para as legendas, maravilhado com a metamorfose das vogais, com a plástica das sombras nas bocas enormes. (BUARQUE, 1995, p. 13-14)

Não é mais Castana Beatriz, é Ariela, como Benjamim a viu pela primeira vez, mas hoje cara a cara, a sua íntima boca escancarada, uma mulher estupenda, lembrando vagamente a mãe, mas um pouco vulgar, e portanto uma mulher por quem qualquer um gostaria de padecer. (*idem*, p. 60)

O interesse de Zambraia pelo vão das bocas das mulheres é elaborado:

Tantas noites despertava excitado por obra de um sonho interrompido no ápice e ia ao banheiro disposto a consumá-lo. Como esquecesse a parceira do sonho, pensava nas mulheres que nunca lhe negaram fogo e as chamava, chamava, chamava, berrava "Eurídice! Corina! Maria Gonzaga! América!", e as mulheres acudiam uma a uma, porém implacáveis, impassíveis, suas faces imperiais boiando no fundo do vaso. Benjamim não lhes pedia maiores favores, posições eróticas, palavras obscenas, nada disso. Bastava-lhe que manifestassem alguma simpatia, ou compaixão, que uma delas por exemplo entreabrisse os lábios num átimo. Mas o obsceno talvez resida mesmo no interior das bocas, um vácuo mais obsceno do que qualquer som que as bocas possam emitir, e vem daí que os muçulmanos imponham o véu a suas mulheres, e não mordças. No tempo em que Benjamim apreciava as belas-artes, constatou que os santos, os patriarcas, os reis, as personagens nobres costumam ser retratadas de boca fechada. A galena dos boquiabertos é ocupada por mendigos, imbecis, pastores, centauros, bacantes, músicos, homens atormentados esgoelando-se, loucos na nave louca, danados no Juízo Final, assim como Eva expulsa do Paraíso, a adúltera e seus apedrejadores, e Maria Madalena, antes de ser santa, que de quebra mostra os seios. O contrapeso de boca e sexo expostos é usual nos inocentes: anjos, faunos, crianças, o próprio Menino Jesus. Já adulto, Cristo faz suas pregações e pronuncia suas parábolas sem abrir a boca. Em algumas imagens da Paixão, quando olha para o céu e é mais filho do que Deus, os músculos de seu rosto e a sua mandíbula tendem a relaxar. E relaxarão às vezes nos braços da mãe, quando o âmbito de sua boca, visível, estará no entanto desprovido de espírito. Ao descer no ponto final, Benjamim pensa no tempo em que viajava pelo mundo, pensa que percorreu museus e catedrais de ponta a ponta, pensa que viu de tudo, mas nunca encontrou uma Virgem de lábios descolados. (BUARQUE, 1995, p. 22-23)

A definição de vão no Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa também é reveladora:

vão [Do lat. *vanu*.] Adjetivo 1.Vazio, oco. 2.Sem valor; fútil, insignificante. 3.Que só existe na fantasia; fantástico, incrível. 4.Fútil, frívolo. 5.Vanglorioso, jactancioso. 6.Falso, enganador, enganoso, ilusório, ilusivo: "Guarda o que tens, fechado em tua mão, / Pois só há desenganos e pesares / Na sombra triste deste mundo vão..." (Ronald de Carvalho, Poemas e Sonetos, p. 103.) 7.Inútil, baldado, frustrado: esforço vão. [Flex.: vã, vãos, vãs; superl. abs. sint.: vaníssimo.] Substantivo masculino 8.V. vácuo (2). 9.Espaço vazio entre dois pontos, duas coisas. [Cf., nesta acepç., intervalo (1).] 10.Arquit. Nas paredes de um edifício, rasgo que corresponde às portas, janelas, etc.; abertura, envasadura. 11.Intervalo entre dois apoios de uma estrutura. [Sin., lus., nesta acepç.: tramo.] 12.Jogo de cortinas ou tabuinhas para janela ou porta. 13.Bras. Pop. Região clavicular: "cravou a peixeira no vão do Zé Pitanga, o sangue espirrou violento." (José Bezerra Filho, Fogo!, p. 141). 14.Bras. Sertão alto, descampado. 15.Bras. PI Despenhadeiro entre tabuleiros. 16.Bras. GO Vale profundo, ou depressão, por onde correm os rios. [Pl.: vãos.] (FERREIRA, 2004, p. 2035)

Com exceção das definições de interesse muito específico (de 11 a 15), todas as outras podem ser associadas a Benjamim Zambraia: vazio, sem valor, fútil, insignificante, só existe na fantasia, inútil, frustrado. Vão é, também, um “espaço vazio entre dois pontos, duas coisas”. Ora, o vão é o espaço no qual ocorre a hesitação, atraso entre a ação e a desistência (imobilidade). O vão é o intermédio, o espaço entre os pilares da ponte de tédio de Mário de Sá-Carneiro:

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro. (in BERARDINELLI, 2005)

Esse intermédio é sempre um “vir a ser”, uma possibilidade. Não há concretude no vão, apenas devir, indefinição entre ser “si mesmo” ou “o outro”. Não seria essa uma das possibilidades de definição de modernidade assumidas por esta pesquisa? O homem moderno é aquele que tem noção de que ele, sujeito, é diferente do outro, objeto. Essa consciência, a qual o homem primitivo não tinha, transmuta-se, ao mesmo tempo, numa aventura de busca desse objeto, e numa impossibilidade de efetivamente encontrar-se com ele. Zambraia desenha-se um exemplar típico de homem moderno: envolvido na incerteza, excluído, hesitante.

3.6 O percurso do *gauche*

Para que se possa concluir se de fato Zambraia deve ser classificado como um personagem *gauche*, é preciso que uma leitura semiótica mínima do *gauchismo* seja feita. É que se tem abaixo.

A característica principal do *gauche* seria o deslocamento em relação ao centro, uma *ex-centricidade*. Pode-se pensar que, nesse centro, estaria fixado o herói épico, capaz de representar por suas ações os valores que a antiguidade esperava perceber num homem: honra, correção, coragem, equilíbrio. Com a modernidade, o homem

perde progressivamente a sintonia com o coletivo e toma consciência de sua frágil individualidade. É quando, na literatura, o herói não se mostra mais capaz de corresponder às expectativas sociais e é obrigado a deixar o centro em direção a regiões periféricas, ou melhor, marginais. Esses seres à margem – marginais e marginalizados – são os heróis problemáticos do romance moderno, entre eles o *gauche*. Todos fora do equilíbrio do centro, todos *displaced persons* em conflito com o objeto, em conflito com o outro.

Numa visada semiótica, o *gauche* pode ser entendido como um sujeito em estado disjunto: ele perdeu um objeto-valor (a sintonia com o coletivo). Fruto de uma sanção negativa (a expulsão do centro), o que se espera do *gauche* é que ele inicie uma transformação, um enunciado de fazer, uma busca pelo objeto-valor que tinha e perdeu. Há um obstáculo quase intransponível para o *gauche*: o valor que busca não mais existe. O lugar que era ocupado no centro pelo herói que o *gauche* um dia foi não pode ser atualizado e, caso fosse, não comportaria mais o herói problemático no qual o ele se transformou. Esse é o lugar do outro, o grande oponente do *gauche*, a quem ele termina por “se opor conflituosamente”. O *gauche* quer fazer, mas sofre, pois não pode fazer. Ainda assim, inicia a performance, apenas para perceber que não cumpriu adequadamente a fase da competência. O resultado é a liquidação frustrada.

O *gauche* se define, se considerado Sant’anna, sempre em relação ao outro. É preciso que haja uma tensão entre o ser *gauche* e o mundo. Esse conflito é uma condição necessária para que o *gauche* cumpra seu percurso que se inicia com a disjunção em relação ao objeto-valor (centro de equilíbrio) através da ação do oponente representado pelo outro. É o outro quem lança o *gauche* para a periferia; é o outro quem o impede de voltar a uma posição central; é o outro quem assume o papel de destinador, manipulando o *gauche* para que queira ser novamente o que já foi; será o outro quem se encarregará pela fase da sanção. Um “outro” tão onisciente, onipresente e onipotente sempre cuidará para que a sanção seja negativa, impedindo que o *gauche* seja um destinatário contemplado. O outro, para o *gauche*, assume o papel de um

verdadeiro deus, melhor ainda, de um diabo. Um diabo sartreano de Garcin (SARTRE, 1977): o inferno do *gauche* é o outro.

No nível fundamental, o *gauche* literário deve ser construído sobre a oposição elementar:



É só a partir da noção da existência de um objeto, de um “outro” diferente do “eu”, é que se pode pensar no conflito entre esse objeto e o sujeito. Essa esquizia também é ao motor do deslocamento do *gauche* para fora do centro. Pode-se pensar que, antes de se perceber indivíduo, o homem não possuía pontos que referenciassem a sua posição. Estar no centro, mais à esquerda, ou mais à direita, é uma impossibilidade para quem está em conjunção com esse centro. A partir do momento em que o outro ganha sentido e, por consequência, o eu passa a existir como individualidade é que o *gauche* nasce e já nasce marginal/marginalizado¹⁷:



¹⁷ Essa lógica espacial e posicional, uma lógica dos lugares, serve para estabelecer ainda mais uma diferença entre pícaro e *gauche*, encaixados num espectro ideológico. Se o herói épico é a figura central, considerando que o centro é o lugar onde se espera que o homem esteja, o lugar dos valores aceitos pela sociedade, e o *gauche* está à esquerda, é aceitável que o pícaro esteja a direita. O esquerdo é, como já visto, aquele que desestabiliza por não ser capaz de viver em sintonia com os valores centrais. O pícaro, diferentemente do *gauche*, ao tentar ascender socialmente a qualquer custo, acaba por promover a manutenção do *status*, o qual ele não quer alterar, apenas conquistar. O pícaro nesse sentido, poderia ser visto como um marginal *droit*, nunca *gauche*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1 Retomando objetivos

A presente pesquisa, em seu início, estabeleceu alguns objetivos claros. O primeiro deles era contribuir para a definição mais exata do conceito de *gauche* literário; o capítulo 2 foi dedicado a traçar o percurso do *gauche* na sociedade e na literatura. O *gauche* literário pode ser considerado como a resultante literária de diversos traços apresentados pelo alucinado homem moderno. Em termos semióticos, o *gauche* literário foi caracterizado, no nível narrativo, como um sujeito em estado de disjunção, fruto de uma sanção negativa: a sua expulsão do centro no qual antes vivia como herói épico. Esse sujeito sai do estado de espera e inicia uma busca, manipulado pelo destinador que é a figura do outro. O *gauche* quer reconquistar o objeto-valor que tinha, mas perdeu: o lugar central. Seu destinador é, ao mesmo tempo, um oponente que impede que a sanção seja positiva. O *gauche* está fadado a nunca concluir, de forma satisfatória, a sua jornada. A conjunção nunca se estabelece. No nível fundamental, o *gauche* seria construído sobre a oposição vista na categoria ipseidade/alteridade.

Outro objetivo era contribuir para a fortuna crítica de Chico Buarque através da análise do romance Benjamim, segundo de sua carreira de escritor, sob a luz da semiótica de Escola de Paris. Esse objetivo só pode ser considerado atingido após a circulação desta dissertação, já que uma avaliação prévia do sucesso da concretização desse objetivo teria apenas o efeito vazio da autopromoção. Melhor que se aguarde o cumprimento do percurso que, espera-se, esteja por vir para este texto. O que se pode afirmar é que os esforços da pesquisa como um todo foram sempre norteados por essa intenção.

O terceiro objetivo, e talvez o que ainda solicite algum caminhar para que seja atingido, era responder a pergunta: Afinal, Benjamim Zambraia pode ser incluído numa tradição de personagens *gauche* da literatura?

4.2 Zambraia *gauche*?

Benjamim Zambraia é um ex-modelo fotográfico que leva uma vida de inutilidade. Tem certo entusiasmo aceso pelo encontro com uma jovem, Ariela, a qual acredita ser filha de seu antigo amor, Castana Beatriz. Tenta iniciar uma relação com essa jovem, mas acaba sendo fuzilado pelo grupo de extermínio mantido pelo marido dela, Jeovan.

No capítulo 3, definiu-se Zambraia como um sujeito inicialmente em disjunção com um objeto-valor. Esse sujeito inicia um percurso de busca, manipulado pelo destinador *nostalgia*, que o impulsiona e o impede, paradoxalmente, de atingir a conjunção e, sabe-se, nunca permitirá uma sanção positiva. O sujeito decide que quer fazer e agora acredita poder fazer, mas não sabe fazer. Inicia sua *performance* em busca de um estado conjunto que nunca chega, pois a fase da competência não se efetiva e a sanção é negativa (fuzilamento). Uma vez que o enunciador mantém o enredo num círculo, o sujeito está fadado a repetir esse percurso de busca/frustração infinitamente.¹⁸

Se o *gauche* está fora do lugar, Zambraia também. O lugar de Zambraia era o centro das atenções, em seu passado de homem bonito, popular e quase-famoso, como registra seu único e inesperado admirador, o personagem G. Gâmbolo:

¹⁸ Ironicamente, o herói do romance moderno não consegue realizar sua busca como faziam os heróis épicos, e, no entanto, parece ser castigado da forma clássica. Zambraia é condenado pelo enunciador ao tormento da quase-morte eterna. Na mitologia grega, Prometeu foi acorrentado por Hefesto por ordem de Zeus para que seu fígado fosse comido ao longo do dia por uma águia; por ser imortal, à noite o titã tinha seu órgão regenerado para ser novamente comido pela ave de rapina. Títio passou pelo mesmo suplício de Prometeu. Sísifo empurrava uma pedra de mármore montanha acima, e a via rolando de volta tão logo atingisse o cume; seu castigo era empurrá-la novamente. Íxion gira eternamente, amarrado numa roda, sobre uma fogueira. Tântalo quase consegue pegar frutas numa árvore, mas os galhos de afastam; tenta beber água, mas ela escoia; tentará saciar a fome e a sede para sempre, sem conseguir. Castigos sempre circulares e, portanto, eternos, como o impingido a Zambraia pelo enunciador.

Na sua rede de vôlei Benjamim Zambraia era herói. Esse mesmo Benjamim, por quem hoje ninguém dá nada, naquela época era o príncipe da praia, e G. Gâmbolo gabava-se de frequentar a sua roda. Todo dia de sol, um bom público aglomerava-se na orla e assistia a G. Gâmbolo, um metro e cinquenta e cinco, levantando a bola para Zambraia cortar. Depois do jogo Zambraia afastava-se dos parceiros, nadava até as ilhas, voltava com algas no peito e espreguiçava-se na toalha das meninas. Às vezes apontava para uma delas, perguntava "qual é o seu nome?" e, se gostasse da voz, levava a menina para a cama. Mas isso foi antes de Castana Beatriz(...). (BUARQUE, 1995, p.89)

G. Gâmbolo conheceu Zambraia na juventude, quando o primeiro ainda não tinha as facilidades e paparicos proporcionados pela riqueza, e o segundo ainda usufruía das honras de seu poder de conquistador. A situação mudou quando o dedo e os olhos de Zambraia escolheram uma mulher de nome composto: Castana Beatriz. Sob o ponto de vista de G. Gâmbolo, o narrador evidencia a transformação: “Mas isso foi antes de Castana Beatriz”. A vida de Zambraia D.C. (Depois de Castana), foi uma combinação de desejo, humilhação e frustração. Zambraia conheceu a filha do doutor Campocesleste nos estúdios fotográficos, na época em que ela posava para anúncios publicitários. A relação dos dois era conveniente para Castana Beatriz, que nunca quis formalizar nada de mais sério com o modelo Benjamim Zambraia, o qual era desprezado pelo pai dela. Foi mandada para a Europa, Benjamim foi atrás. De volta ao Brasil, recebeu um pedido de casamento de Benjamim e gargalhou: já estava envolvida com o Professor Douglas Saavedra Ribajó, ativista político, personagem que só participa da narrativa de forma indireta, habitante das lembranças de Zambraia. Ela foge com o tal Professor, fica grávida e acaba morta numa batida policial que o próprio Zambraia possibilita sem querer.

Retomado o percurso do personagem *gauche*, que se encontra em um estado de disjunção, expulso do centro, pode-se compará-lo ao percurso do sujeito Zambraia, o qual era popular, estava no centro de todas as atenções, mas é colocado cada vez mais de lado por Castana Beatriz. Ela é, ao mesmo tempo, destinadora da queda de Zambraia e objeto-valor desse sujeito.

Zambraia perdeu Castana Beatriz para o Professor, mas nutria esperanças de reconquistá-la:

Benjamim não conhecia o paradeiro de Castana Beatriz, e viu-se constrangido a sair em defesa do seu comborço: o Professor era bem casado, tinha quatro filhos, dava assistência a Castana Beatriz mas não pretendia abandonar a família. Foi o bastante para o doutor Campocelste desferir um murro na borda da bandeja, fazendo pinotear e espatifar-se o aparelho de chá: para ele, a partir daquele momento, a filha estava morta. Para Benjamim, pelo contrário, renascia a esperança de reaver Castana Beatriz. Quando ela enjoasse de morar em esconderijos e rompesse com aquele professor de vida dupla e rosto varioloso, marcharia ao relento com um bebê no colo. Ao dar com o nariz na porta do pai, não teria alternativa senão o apartamento de Benjamim, que permanecia aberto dia e noite. E Benjamim acolheria o(a) filho(a) dela como se fosse seu, no quarto da criança. (Buarque, 1995, p.83-84)

Obcecado, o ex-modelo gastou muito tempo e energia tentando reencontrar Castana Beatriz, mesmo quando alertado pelo doutor Campocelste de que as buscas de Zambraia acabariam levando a polícia até sua filha, o que efetivamente acaba por ocorrer. Zambraia, portanto, quer ter de volta o que perdeu, quer recomeçar sua busca pelo objeto-valor com qual estava conjunto outrora. Castana Beatriz, no entanto, morre. A busca desse sujeito não será concretizada.

Ariela, filha ou não de Castana Beatriz, surge para atualizar o passado de Zambraia e funciona como um novo destinador, o qual contribui para manipular o sujeito para que deixe o estado de espera no qual se encontra há décadas. Zambraia tenta a conjunção e, novamente, é frustrado.

Zambraia cumpre à risca o percurso do personagem *gauche*: sai de um estado de espera para a frustração da busca. Já se pode afirmar que Zambraia foi construído pelo enunciador como um personagem *gauche*, como é possível perceber pela análise comparada do percurso narrativo do *gauche* e de Zambraia, bem como pelas modalizações de ambos. Sim, Zambraia é um personagem *gauche*, a partir de sua composição nos níveis mais profundas até as escolhas textuais que confirmam o ambiente literário de incerteza, exclusão e difusão de contornos

Concorrem para a construção de um Zambraia *gauche*, entre outras escolhas:

- a) A estruturação da narrativa em sete capítulos que equivalem a sete segundas-feiras, recurso que instaura a exclusão do protagonista da sociedade produtiva (fator de deslocamento);
- b) o contrato enunciativo do tipo semiótico que estabelece a incerteza como única certeza da narrativa;
- c) a adoção para o sujeito figurativizado como Zambraia do percurso típico do personagem *gauche*: disjunção inicial, manipulação de um destinador para que a performance se dê, tentativa de realizar uma conjunção, fase da competência que não se estabelece, sanção negativa, conjunção que não ocorre e frustração;
- d) instauração de um actante forte para cumprir o papel de oponente (a câmera), o que proporciona a reprodução do conflito formador do *gauche* social: o conflito entre o sujeito e o objeto.

Obviamente, as estratégias usadas pelo enunciador para dar vida ao Zambraia *gauche* não são as únicas possíveis para atingir esse objetivo numa narrativa. De qualquer forma, em níveis menos superficiais, um *gauche* literário será sempre construído sobre as mesmas estruturas invariantes aqui percebidas e descritas.

4.3 Em *Benjamim*, quem não é *gauche*?

No capítulo 2, afirmou-se que o conflito entre sujeito e objeto não é uma característica de apenas um tipo de homem na sociedade moderna, e sim parte da constituição desse homem moderno. O *gauche* seria a resultante ficcional desse homem em eterno conflito.

Seguindo-se a mesma lógica, é forçoso concluir que, no mundo de *Benjamim*, a *gaucherie* não se reserva ao personagem-título. Ao traçar o percurso do sujeito

figurativizado como Ariela, ver-se-á que ele também parte de um estado de espera, disjunto, e empreende uma busca degradada de objetos que crê investidos de valores pelos quais anseia, ainda que sejam valores marcados pela futilidade, imaturidade, superficialidade. Ariela Masé é jovem, casada com um homem inválido (mas, ainda assim, mais ativo que Zambraia), ocupa seus dias com um trabalho com o qual não se identifica, decide pouco a própria vida e, quando toma uma decisão, acaba parando na cama do homem errado. Faz tudo isso sempre dizendo “não faz mal”. Ela é uma escritora de cartaz que nunca são remetidas:

"Mãe. Gostaria demais que você estivesse aqui comigo. Passei um mês na fazenda e engordei um pouco. Tenho lido bastante e acho que vou aprender novos idiomas. Semana que vem pretendo mudar para um apartamento em...", ou "Querida Mãe. Estou péssima! Tenho tomado muitos ansiolíticos e semana que vem vou no psiquiatra. Gostaria demais que você estivesse...", ou "Caro Jeovan. Passei a noite pensando nas nossas diferenças. Acho que será melhor para mim e para você..." Ariela Masé amassa mais uma folha de papel timbrado da Imobiliária Cantagalo Ltda. e comprime-a quase com fúria, esfregando as mãos em concha. Dá-se por satisfeita quando logra uma pelota do tamanho de uma bola de pingue-pongue. Faz pontaria na cesta de lixo a dois metros de distância (...)
(BUARQUE, 1995, p. 31)

Ariela é, também, uma deslocada, uma *displaced person*. Não está em seu lugar sequer na casa da família: é filha adotiva. Não está no lugar no trabalho que tem: não é boa corretora. Não está no lugar que gostaria de estar: um mundo de glamour que tenta reproduzir de forma tosca em suas fantasias.

Há mais *gauches* em *Benjamim*. Se selecionarmos Aliandro/Alyandro, estará lá o *gauche* em sua variante lúmen: um *gauche* com fantasia de empreendedor. Aliandro/Alyandro segue o fluxo, segue o primo, segue a vida. Se estivesse no século XVI, Aliandro/Alyandro talvez pudesse protagonizar uma novela picaresca, ideia que só o confirma como representante do herói problemático:

Por inspiração do primo, Aliandro passou a receptor automóveis. Abriu uma, duas, dez, uma rede de revendedoras de autopeças, e sempre assistido pelo primo loteou terrenos do Estado, ergueu no subúrbio sete conjuntos habitacionais, depois uma faculdade de odontologia que leva seu nome e uma fundação de amparo ao menor carente. Um ano atrás o primo jurou ter sonhado que tomava posse no Congresso Nacional com o nome de Ali, de terno creme e olhos azuis. Hoje as pesquisas dão como certa a eleição de Alyandro Sgaratti (...).(BUARQUE, 1995, p. 98-99)

Se a nossa análise recai sobre Zorza, encontramos outro *gauche*. Gerente de concessionária que dá valor exagerado ao emprego: é apenas um gerente, mas se comporta como uma pessoa ilustre. Casado, com filhos, mantém com Ariela um relacionamento que é quase nada, sem palavras. O final sugerido para ele é o mesmo de Zambraia: o fuzilamento pelo grupo de extermínio de Jeovan.

E Jeovan? Cabo da polícia aposentado, ele vive entrevado numa cama, monitorando a vida da bela Ariela através dos olhos do patrão dela, doutor Campocelste. Jeovam parece dar sentido à vida aproveitando-se da volubilidade da sensual Ariela. Ele sabe que ele dorme com outros homens e tira uma razão para viver dessas traições.

Quem não é *gauche* em Benjamim? Ao que tudo indica, descartado o biografismo e só a título de sondagem, nem o autor, Chico Buarque, parece escapar dessa galeria geral do *gauchisme*.

4.4 Tradição *gauche*

É possível pensar numa tradição de *gauches* literários. Segundo Affonso Romano de Sant’anna, o *gauche* “veio historicamente se configurando melhor a partir do século XVIII” (SANT’ANNA, 1992, p. 30). Sant’anna elaborou um interessante elenco de obras e autores ligados a essa tradição, lista que reúne *As ligações perigosas*, de Laclos (1989), os poetas malditos do romantismo, os romancistas russos do final do século XIX, além de Proust, Joyce, o *Lobo da Estepe*, de Hesse (1986), Mussil, *The waste land*, de T. S. Eliot (1988), Ionesco, Camus, a náusea de Sartre,

Beckett, Faulkner, Henry Miller, Jean Genet, os poetas beat-nicks e Kafka. E Drummond, obviamente. Nesta jornada o que houve “foi a desintegração de um mito histórico e cultural, a quebra do culto da personalidade, a definição do herói não pelo que deveria ser, mas pelo que definitivamente é, que quando não fosse uma aproximação estética realista seria, em última análise, a definição do herói pelo seu avesso, como da tese pela antítese” (SANT’ANNA, p. 30-31). Os romances de Chico Buarque teriam a influência dessa tradição? Se considerarmos o ideia que Borges construiu de precursores, essa pergunta deveria ser mudada para: Chico Buarque é um precursor de Laclos, Proust, Joyce, Hesse, Eliot, Ionesco, Camus, Sartre, Beckett, Faulkner, Miller, Jenet, Kafka, Drummond?

Jorge Luis Borges, no breve artigo Kafka e seus precursores, inverte o processo de produção literária ao transformar Kafka numa referência para aqueles que escreveram muito antes dele, tais como Kierkegaard e Browning. Para Borges, não são esses precursores que modificam o novo escritor, mas o contrário: a nova obra, além de modificar também o futuro, redefine a concepção sobre o passado. O trabalho do escritor cria uma tradição literária que não seria assim percebida caso a obra hodierna não tivesse sido escrita: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como irá modificar o futuro”. (BORGES, 1999)

A nova perspectiva apresentada pelo escritor argentino encontra apoio na obra de Mikhail M. Bakhtin. Para o russo, a orientação dialógica é um fenômeno próprio a todo tipo de discurso. “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem.”, afirmou Bakhtin (1997). Num primeiro conceito, o dialogismo seria visto como o modo efetivo de funcionamento da linguagem, um fator constitutivo de todos os discursos. Outro conceito de relação dialógica refere-se às incorporações feitas propositalmente pelo enunciador de vozes de outros enunciados, nesse caso um fator composicional.

Seja de forma consciente ou através da natureza do processo linguístico, uma natureza dialógica, todo discurso ecoa vozes alheias. Apenas Adão, usado aqui como exemplo de primeiro e solitário ser humano mítico, seria, em teoria, capaz de produzir um discurso de voz original. Depois dele, todo discurso é uma peça referencial.

A capacidade de reverberar e repetir vozes, no entanto, não seria a única relação entre enunciados. Para Bakhtin, um discurso não é apenas uma repetição de outro discurso. É, antes, uma resposta. Um discurso produzido hoje, espera a sua resposta em outro discurso supostamente ainda não produzido.

Num primeiro momento, a teoria bakhtiniana parece contrariar o conceito de precusores elaborado por Borges (1988). Seriam os textos de Kafka, por exemplo, um eco das vozes de seus precusores? Seriam respostas a enunciados antigos? Sim, mas não apenas isso. Para Borges, e também para Bakhtin, linguagem é interação; o mesmo discurso que responde, pergunta. Quando Borges afirma que uma obra tem o poder de redefinir obras anteriores está simplesmente dizendo que o discurso de hoje lança uma pergunta não apenas ao futuro, mas também ao passado. Ao dialogar de tal forma com outras épocas, obtém-se uma resposta de discursos que, embora já existentes, são reativados, como se novos fossem, pela possibilidade que adquirem de responder a essa nova indagação. É a nova pergunta que, enviada de forma não intencional ao ontem, modifica precusores e cria uma tradição.

Considerando, então, que um romance é, por aceitação do caráter dialógico do discurso, ao mesmo tempo resposta dada e pergunta formulada a obras que vieram antes dele, é possível afirmar que Chico é um precursor, na perspectiva borgeana, de escritores como Laclos e Kafka. Num raciocínio mais linear, não há motivos para deixar de incluir Chico Buarque de Hollanda como um continuador hoje da tradição de gauches literários nascida há séculos.

4.5 Benjamim e a espetacularização da vida

Defende-se aqui que o *gauchisme* social nasceu em consequência da materialização do outro, a qual criou o “eu” como entidade isolada e, automaticamente, à margem do centro. Em *Benjamim*, o personagem Zambraia reúne elementos que sintetizam os resultados dessa cisão entre o homem e o mundo na vida de um cidadão de meia-idade. Zambraia é um *gauche*, alguém fora do centro.

Por “centro”, em *Benjamim*, entende-se a posição na qual está a câmera, uma espécie de olho do outro sobre Zambraia. A câmera é o Grande Irmão, de Orwell (2005), que vasculha incessantemente as ações não só de Zambraia, mas de todos os personagens sobre os quais deita a sua lente. Esse centro-observador-câmera além de manter a narrativa sempre no campo da incerteza, transforma as ações das personagens em espetáculo, entretenimento, diversão.

Nada em Benjamim tem sentido por si. Só adquire sentido sob o olhar dessa câmera. Se existe uma câmera, um espetáculo, é pressuposto que existam de fato interessados em ver o show. Marc Augé reflete sobre a constituição do espectador:

Existem espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente. Como se a posição de espectador constituísse o essencial do espetáculo, como se, em definitivo, o espectador, em posição de espectador, fosse para si mesmo seu próprio espetáculo” (AUGÉ, p. 80).

O espectador de Augé se ajusta muito bem ao comportamento de Zambraia, ele mesmo o textual criador de sua própria câmera, acostumado com outra câmera, a fotográfica. Zambraia é *gauche* inclusive por causa do deslocamento provocado pela eterna sensação de que está sendo observado por alguém, o que o deixa deslocado. E ele está sendo observado. Como espetáculo de si mesmo, Zambraia precisa agir como se estivesse mesmo num show eterno.

Não é apenas Zambraia que se encaixa na ideia de espectador de Augé. A narrativa foi construída para que cada leitor se colocasse na posição privilegiada de espectador das agruras de vidas sem sentido, vidas descartáveis. O enunciador quer que o leitor-espectador “veja” uma gincana com anões, girafas e cantores de música

brega; um desfile de mendigos em figurinos de anúncios; o chefe de Ariela cheirando a toalha que ela acabou de usar; Ariela usando uma toalha e sabendo que seu chefe ira cheirá-la depois; uma anti-heroína com nome retirado de novela mexicana: Castana Beatriz.

O enunciador desse simulacro da sociedade do espetáculo quer que o leitor-espectador “veja” tudo isso, mas não estranhe. O narrador delegado por esse enunciador é prova dessa expectativa de não estranhamento: ele mesmo não cria juízo de valor sobre as ações tortas de seus personagens. Em *Benjamim*, não é o narrador quem torna tudo patético. Perfórmances patéticas não precisam das avaliações de um narrador para se mostrarem patéticas. A *gaucherie* aqui se constrói pelo choque da narração quase neutra, por força da pretensa neutralidade da câmera, com os valores do senso comum que estão no corpo próprio de cada leitor. O observador-câmera não pratica o voyeurismo. Voyer é o leitor-espectador.

Ao propor o não estranhamento e transferir a percepção da *gaucherie* de seus personagens ao leitor-espectador, o enunciador consegue o que se espera de uma narrativa que parodia a espetacularização da vida: a banalização do ridículo. Como não julga as ações que registra, o observador-câmera tem capacidade infinita de captar as imagens do espetáculo que escolhe focar. Essa capacidade, como cabe bem à ideia de espetáculo, pois é eterna: a narrativa circular proposta pelo enunciador confirma que “o show tem que continuar”, assim como a vida, o que para a sociedade do espetáculo, são a mesma coisa.

O leitor-espectador, ao ser exposto à *gaucherie* de forma tão intensa pode, com facilidade, ocupar o espaço sugerido por Augé: o espaço “onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente”. Nesse lugar, o leitor-espectador será capaz de assumir-se, ele mesmo, como espetáculo de *gauchisme*. Olhando-se no espelho do livro, ele poderá dizer: eis-me: *gauche*!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Anônimo. **A vida de Lazarillo de Tormes**. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: LP&M, 2005.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 4ª. Edição. Campinas: Papius, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. 3ª. ed. São Paulo: HUCITEC, 1988.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2ª. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARBOSA, Osmar. **Grande dicionário de sinônimos de antônimos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BERARDINELLI, Cleonice. **Mário de Sá-Carneiro**. São Paulo: Agir, 2005.

BATISTA, Luiz Antônio. **Sem título**. Fractal: Revista de psicologia On-line. <disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922008000100003>. Acesso em 12 de fevereiro de 2010.

BENJAMIM. Produção de Paula Lavigne e Augusto Casé, Direção de Monica Gardenberg. Brasil: Europa Filmes, 2004. 1 disco (97 minutos): DVD, NTSC, son., color.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BORGES, J.L. **Kafka e seus precursores**. In: BORGES, J.L. Obras completas. São Paulo: Globo, 1999. vol. II.

BORNHEIM, Gerd. **O sujeito e a norma**. In: NOVAES, Adauto (org). Ética. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUARQUE, Chico. **A obra de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Philips, 1974. Disco 2, Lado A. 4 discos sonoros de vinil: mono, 33 1/3 rpm. 6891 337.

_____. **Benjamim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Chico Buarque de Hollanda**. Rio de Janeiro: Gravadora RGE, 1966. 1 disco sonoro de vinil, mono, 33 1/3 rpm.

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

_____. **Fazenda modelo**: novela pecuária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Ópera do malandro**. Rio de Janeiro: Philips, 1979. Disco 1, Lado B. 2 discos sonoros de vinil: mono, 33 1/3 rpm. 6349 400/1.

_____. **Roda-viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____. **Song book**, vol. 2. Direção artística: Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1999. 1 disco compacto: digital, estéreo.

BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. **Calabar**: o elogio da traição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CAES, André Luiz. **As portas do inferno não prevalecerão** : a espiritualidade católica como estratégia política. (Tese de Doutorado). Campinas: IFHC/Unicamp, 2002

COUTO, José Geraldo. **Sem título**. In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 02 dez. 1995. <disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm>. Acesso em 03 fev. 2010.

ELIOT, T. S. **The Waste Land and other poems**. San Diego, California: Harcourt Brace, 1988.

FARIA, Alexandre. **O tempo da Pedra**. In: Literatura e subtração. <disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm> .Acesso em 03 fev. 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

FIORIN, José Luiz. **A crise da representação e o contrato de veridicção no romance**. In: Revista do GEL, v. 5, n. 1. São Paulo: Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo, 2008.

FITZGERALD, Scott F. **O curioso caso de Benjamin Button**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do Discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

FREDERICO, Celso. **A sociologia da literatura de Lucien Goldmann**. < disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000200022&script=sci_arttext>. Acesso em 08 fev. 2009

GILBERTO, João. **Chega de Saudade**. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1959. 1 disco sonoro de vinil, mono, 33 1/3 rpm.

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo, Nova Alexandria, 1994.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

HJELMSLEV, Louis Trolle. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

HOMEM, Wagner (Curadoria). **Vida de Chico Buarque**. <disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.html> > Site oficial. Acesso em: 10 fevereiro 2010.

SOARES, Jô. **O xango de Baker Street**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

JOYCE, James. **Dublinenses**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

LACLOS, Choderlos de. **As ligações perigosas**. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1973.

LENINE, Vladimir Ilitch. **Esquerdismo**: doença infantil do comunismo. < disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/lenin/1920/esquerdismo/index.htm> >. Acesso em 11 jan. 2010.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAINARDI, Diogo. **Sem título**. In: Veja, São Paulo, 13 dez. 1995. <disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm>. Acesso em 03 fev. 2010.

MARQUES, Gabriel Garcia. **Cem anos de solidão**. São Paulo: Record, 2007.

MARTINS, Wilson. **A imprecisão da literatura dos amadores**. In: O Globo, Rio de Janeiro, 10 fev. 1996. <disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm>. Acesso em 03 fev. 2010.

MASSI, Augusto. **Vou te contar o que está acontecendo**. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02 dez. 1995. <disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm> Acesso em 03 fev. 2010.

MASSIMINI, Silvia. **Cervantes e a picaresca nas novelas exemplares “El casamiento engañoso” e “El coloquio de los perros”**. < disponível em: http://www.ile.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_literatura_espanhola/Silvia%20Massimini.doc>. Acesso em 21 jul. 2009.

MELLO, Zuza Homem. **A era dos festivais** :uma parábola. São Paulo: Editora 34. 2003

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORWELL. George. **1984**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

RODRIGUES, Jair. **O sorriso de Jair**. São Paulo: Gravadora Philips, 1966. 1 disco sonoro de vinil, mono, 33 1/3 rpm.

SADER, Emir. **O anjo torto**: esquerda (e direita) no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. SARTRE, Jean Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

SEVCENKO, Nicolau. **Desabafo de uma vítima dos destros**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 ago. 2002. Caderno Sinapse, p. 5.

SHORT cuts - cenas da vida. Produção de Cary Brokaw, Direção de Robert Altman. Los Angeles: Fine Line Pictures, 1993. 1 vídeo cassette (190 minutos): VHS, NTSC, son., color.

SOUZA, Tarique de (Org.). O som do Pasquim. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

ZINI ANTUNES, Letizia. **Teoria da Narrativa**: o romance como epopeia burguesa. In: ZINI ANTUNES, Letizia (org). Estudos de literatura e Linguística. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

LOPEZ, Nayse. **Sem título**. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02 dez. 1995. <disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm>. Acesso em 03 fev. 2010.

OBRAS CONSULTADAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **As impurezas do Branco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ARRUDA, Maria Mendes. **Em cartaz, Chico Buarque**: a adaptação do romance Benjamim para o cinema. Dissertação defendida como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, pela UFMG, 2007.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Sintaxe narrativa**. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia e LANDOWSKI, Eric. Do inteligível ao sensível. São Paulo: Educ, 1995.

_____. **Teoria do discurso**. São Paulo: Atual, 1988.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. **Chico Buarque de Holanda**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

BRASIL, Assis. **Carlos Drummond de Andrade**: ensaio. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1971.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Ópera do malandro**. São Paulo: Cultura, 1978.

CÂNDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem**. In: Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo : USP, 1970, p. 67-89.

CERVANTES de Saavedra. Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CERVANTES, M. de. **Don Quijote de La Mancha**. 2ªed. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, 1998.

COELHO, Marcelo. **Sem título**. In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 20 dez. 1995. <disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm>. Acesso em 03 fev. 2010.

COLLINS SONS & CO LTD, William. **Collins Gem – Inglês/Português**. São Paulo: Disal, 1996.

COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2002.

_____. **Semântica Estrutural**: o discurso fundador. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia e LANDOWSKI, Eric. Do inteligível ao sensível. São Paulo: Educ, 1995.

_____. **Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva**. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44501999000100009&script=sci_arttext&lng=pt. Acesso em 21 jul. 2009.

FARIA, Alexandre. **O tempo da Pedra**. In: Literatura e subtração. <disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm> Acesso em 03 fev. 2010.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Editora Abril, 1981.

FLOCH, Jean-Marie. **Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral**. Documentos de Estudo do CPS. São Paulo, 2001.

FLORES, Célia Navarro. **Dois Quixotes brasileiros na tradição das interpretações do 'Quixote' de Cervantes**. Dissertação defendida como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, pela USP, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**. In GREIMAS, Algirdas Julien. Sobre o sentido – ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975

_____. **Semântica Estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1966.

LUKÁCS, Georg. **A criação cultural na sociedade moderna**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

LARROUSSE. Larousse – Francês/Português. Paris: Librairie Larousse, 1980.

GOLDMANN, L. **O romance como epopéia burguesa**. Tradução Letícia Zini Antunes. In Adhominen: Revista de Filosofia, Política, Ciência da História. Tomo II Música e Literatura. São Paulo: Ad Hominem, 1999.

MORAES, Daniela Osário Palin. **Ficção Brasileira de Chico Buarque de Hollanda: a Imagem da Identidade da Personagem**. (Dissertação de mestrado). São Paulo: PUC, 2005.

NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

PAES, José Paulo. **Sem título**. In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 31 dez. 1995. <disponível em http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm>. Acesso em 03 fev. 2010.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 29).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou a Nova Heloísa**. Campinas: Hucitec, 1994.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix & Edusp, 1969.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

SCRUTON, Roger. **Uma breve história da filosofia moderna**: de Descartes a Wittgenstein. São Paulo: José Olympio, 2008.