



**Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada**

Programa de Doutoramento em Literatura

Tese de Doutoramento

**Dueto do Desassossego: A Crise do Sujeito Contemporâneo  
nos Romances de José Saramago e Chico Buarque**

Nilza Perez de Rezende

Orientador(es) | Maria Odete Santos Jubilado

Luís Augusto Fischer

Évora 2024

---

---

---

---



**Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada**

Programa de Doutoramento em Literatura

Tese de Doutoramento

**Dueto do Desassossego: A Crise do Sujeito Contemporâneo  
nos Romances de José Saramago e Chico Buarque**

Nilza Perez de Rezende

Orientador(es) | Maria Odete Santos Jubilado  
Luís Augusto Fischer

Évora 2024

---

---

---

---



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Cláudia Teixeira (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Isabel Ferreira da Silva Moniz (Universidade da Madeira)  
Antonio Marcos Vieira Sanseverino (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)  
Antonio Sáez Delgado (Universidade de Évora)  
Célia Sousa Vieira (Universidade da Maia)  
Maria Odete Santos Jubilado (Universidade de Évora) (Orientador)

A Carolina e Pedro,  
meus filhos,  
e a Nina e Tom,  
meus netos,  
dedico este trabalho:  
meu coração de estudante.

*in memoriam*

Nair Nilza Perez de Rezende  
e Valério Teixeira de Rezende,  
meus pais.

## *Agradecimentos*

Aos meus Orientadores, Professora Doutora Odete Jubilado, em Portugal, e Professor Doutor Luís Augusto Fischer, no Brasil, por todo o apoio recebido e pelo testemunho de valorização da Literatura e da Língua Portuguesa;

À Professora Doutora Eliana Yunes, minha Orientadora do Mestrado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, pelo incentivo permanente à minha formação acadêmica;

Aos queridos amigos que me acompanharam nessa longa, difícil e divina jornada, torcendo para o meu êxito, em especial à Helena Girão Santos, que, com o seu amor aos livros e a sua amizade, iluminou meu caminho em Évora;

Aos meus filhos amados, grandes incentivadores, e a toda a minha família, suporte essencial em minha vida.

*Louvemos José Saramago e Chico Buarque.*

## RESUMO

REZENDE, Nilza Perez de. *Dueto do Desassossego: A Crise do Sujeito Contemporâneo nos Romances de José Saramago e Chico Buarque*. 2023. Tese do Programa de Doutorado em Literatura. Escola de Ciências Sociais, Departamento de Linguística e Literaturas, Universidade de Évora, Évora, 2023.

Esta pesquisa propõe-se a fazer uma análise comparativa de seis romances de José Saramago com outros seis de Chico Buarque, de forma a interpretar de que maneira eles expressam o sentimento de desassossego característico da subjetividade contemporânea. “Vivo Desassossegado, Escrevo para Desassossegar” são palavras do Prêmio Nobel que orientam os dois eixos dessa investigação: “Leituras da Subjetividade Contemporânea nos Romances de José Saramago e de Chico Buarque” e “Manifestações do Desassossego nos Romances de José Saramago e Chico Buarque”. O primeiro trata da fragmentação do sujeito, das relações entre o sujeito e o espaço urbano e dos impasses entre sujeito e sociedade globalizada. O segundo eixo volta-se para a linguagem em si, discutindo em que sentido os romances se constituem como “romances do desassossego”, que visam também desassossegar o leitor, o cidadão e o próprio autor, influenciando-se todos mutuamente. Esperamos revelar como os romances selecionados expressam o sentimento que caracteriza tanto o sujeito como o nosso tempo: o desassossego.

Palavras-chave: Literatura Comparada; José Saramago; Chico Buarque; Sujeito contemporâneo; Desassossego.

## **ABSTRACT**

REZENDE, Nilza Perez de. *A Disquiet Duo: The Crisis of the Contemporary Self in José Saramago's and Chico Buarque's Novels*. 2023. Thesis of the Doctoral Program in Literature. School of Social Sciences, Department of Linguistics and Literatures, University of Évora, Évora, 2023.

This research proposes to make a comparative analysis of six novels by José Saramago with another six by Chico Buarque, in order to interpret how they express the feeling of restlessness characteristic of contemporary subjectivity. “I live uneasy, I write to be uneasy” are words from the Nobel Prize that guide the two axes of this investigation: “Readings of Contemporary Subjectivity in the Novels of José Saramago and Chico Buarque” and “Manifestations of Disquiet in the Novels of José Saramago and Chico Buarque”. The first deals with the fragmentation of the subject, the relations between the subject and urban space and the impasses between the subject and globalized society. The second axis focuses on language itself, discussing in what sense novels constitute themselves as “novels of unrest”, which also aim to unrest the reader, the citizen and the author himself, influencing each other. We expect to reveal how the selected novels express the feeling that characterizes both the subject and our time: restlessness.

Key Words: Comparative Literature; José Saramago; Chico Buarque; Contemporary subject; Restlessness.

### **Listagem de Abreviaturas dos Romances**

Para facilitar a citação do *corpus* escolhido dos autores selecionados, utilizaremos as seguintes abreviaturas para os títulos dos seus romances:

#### **Romances de José Saramago:**

- EC 2018, *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Porto Editora (1ª ed. 1995).
- C 2016, *A Caverna*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2000).
- HD 2016, *O Homem Duplicado*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2002).
- IM 2014, *As Intermittências da Morte*, Lisboa, Porto Editora (1ª ed. 2005).
- TN 2014, *Todos os Nomes*, Lisboa, Porto Editora (1ª ed. 1997).
- EL 2004, *Ensaio sobre a Lucidez*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2004).

#### **Romances de Chico Buarque:**

- EG 2019, *Essa Gente*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2019).
- IA 2014, *O Irmão Alemão*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2014).
- LD 2009, *Leite Derramado*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2009).
- B 2003, *Budapeste*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2003).
- Be 1995, *Benjamim*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 1995).
- E 1991, *Estorvo*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 1991).

## ÍNDICE

**Dedicatória**

**Agradecimentos**

**Epígrafe**

**Resumos** (Português/Inglês)

**Listagem de Abreviaturas dos Romances**

**INTRODUÇÃO**..... 1

### **PRIMEIRA PARTE**

**“Vivo Desassossegado”**

**Leituras da Subjetividade Contemporânea nos Romances de José Saramago e Chico Buarque**

**CAPÍTULO 1 – O Labirinto de Identidades**..... 16

1.1. O pesadelo do indivíduo no mundo pós-moderno..... 18

1.2. O abismo identitário e a questão do duplo..... 32

1.3. A fragmentação do sujeito e a temática da viagem..... 44

1.4. O desassossego dos espelhos e das palavras..... 56

**CAPÍTULO 2 – O Mal-Estar da Cidade**..... 68

2.1. O espaço urbano e os não lugares..... 73

2.2. A desumanização..... 94

2.3. A fragilidade das relações sociais e a lucidez feminina ..... 105

2.4. O jogo entre romance e ensaio..... 116

**CAPÍTULO 3 – A Perversão do Poder**..... 127

3.1. O sujeito e o capitalismo..... 129

3.2. A cultura de imagens e o vazio da existência..... 144

3.3. A desintegração da cidadania..... 158

3.4. A escrita da alegoria e da melancolia..... 164

## **SEGUNDA PARTE**

### **“Escrevo para desassossegar”**

#### **Manifestações do Desassossego nos Romances de José Saramago e Chico Buarque**

<b>CAPÍTULO 1 – Traços de uma Escrita Plural e Desassossegada..</b>	175
1.1. O romance: lugar literário, lugar de pensamento.....	179
1.2. Vozes narradoras do questionamento.....	196
1.3. Intertextualidade e dialogismo.....	212
1.4. Sobre Literatura e resistência.....	224
<b>CAPÍTULO 2 – Releituras da Inquietação.....</b>	233
2.1. A crise da ética.....	237
2.2. Linguagens da ruptura: ironia e paródia.....	253
2.3. Estratégias da ficção.....	270
2.4. A questão da morte.....	284
<b>CAPÍTULO 3 – A Construção de um Novo Autor/Leitor/Cidadão..</b>	292
3.1. Um autor engajado.....	297
3.2. Um leitor cidadão.....	314
3.3. Um ser humano inconformado.....	323
3.4. Uma sociedade interventiva.....	334
<b>CONCLUSÃO.....</b>	342
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	353
<b>WEBGRAFIA.....</b>	371

## INTRODUÇÃO

Ao pensarmos em José Saramago e Chico Buarque, escritores contemplados com o Prêmio Camões e o primeiro, único da língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel, o que nos vem à mente como afinidade entre eles é o engajamento político: intelectuais de esquerda, vozes atuantes contra o autoritarismo e os regimes antidemocráticos, os dois sempre fizeram questão de militar a favor das minorias e dos oprimidos. Foram ambos censurados e experimentaram o autoexílio.

Essa afinidade político-ideológica, no entanto, a par de aproximar os autores como cidadãos e artistas – ao menos um projeto tiveram em comum, o livro *Terra* (Salgado:1997), que contava com prefácio de José Saramago e músicas de Chico Buarque –, não nos parece suficiente para justificar um estudo de Literatura Comparada, por mais que o esforço deva ser o de não desvincular a atividade intelectual do contexto social e político em que se insere, “sem o qual a análise literária desseca e degenera em crítica pseudointelectual, em exercício de estilo, em dogmatismo linguístico” (Machado e Pageaux, 1988:21). O que move essa análise comparatista, portanto, é a ficção em si, o texto literário, as obras: “em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (Nitrini, 1997:24).

Esta pesquisa propõe-se a interpretar como os projetos literários de José Saramago e Chico Buarque expressam o sentimento que é característico não só destes autores, intelectuais engajados que são, mas da própria subjetividade contemporânea: o desassossego. Salientamos que, ao falarmos em “projeto literários”, não pretendemos dizer que os autores premeditaram

aquilo que para nós seus escritos expressam – o que não sabemos, nem nos importaria saber –, mas sim que o que expressamos é o que nos foi possível desentranhar da leitura da obra, não significando que se trata de projeto pensado antes em sua totalidade e executado posteriormente.

Tabucchi (2001), acompanhando o desassossego na Literatura, delimita como fio inicial no século XX a obra de Fernando Pessoa. O poeta português, autor do *Livro do Desassossego*, sob o heterônimo de Bernardo Soares, o semi-heterônimo, marcou definitivamente o sujeito em crise, desorientado, desassossegado:

Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos. Por isso aquele que despreza o ambiente não é o mesmo que dele se alegra ou padece. Na vasta colônia do nosso ser há gente de muitas espécies, pensando e sentindo diferentemente. Neste mesmo momento, em que escrevo, num intervalo legítimo do trabalho hoje escasso, estas poucas palavras de impressão, sou o que as escreve atentamente, sou o que está contente de não ter nesta hora de trabalhar, sou o que está vendo o céu lá fora, invisível de aqui, sou o que está pensando tudo isto, sou o que sente o corpo contente e as mãos ainda vagamente frias [...] (Pessoa, 2020:319).

Para Pinto (2006), Pessoa traduziu, com seu sentimento de inquietação e nulidade, um sentimento coletivo:

Mutilado, fragmentado, dividido é o homem moderno, capaz de perceber sua pertença ambígua a tempos e a mundos que se separam. É a aguda percepção da história, com suas mudanças e rupturas, que a consciência moderna oferece. Pessoa viveu radicalmente uma experiência que era coletiva. E seu desassossego, mesmo se representado de maneira tão intensa e pessoal, não lhe é exclusivo. É o homem do século XX (Pinto, 2006:s/p<sup>1</sup>).

---

<sup>1</sup> Usaremos nesse trabalho “s/p” quando a publicação não trouxer páginas numeradas, o que ocorre na maior parte das leituras feitas em formato digital.

Não parece ser o desassossego sentimento exclusivo do homem do século XX, embora a ele Freud tenha se dedicado. Em seu célebre ensaio *O Mal-Estar da Civilização*, do início do século XX, Freud afirmou que a figura do desamparo está no fundamento do sujeito, ou seja, o sujeito é desamparado por natureza, não por circunstâncias: “O programa de ser feliz, que nos é imposto pelo princípio do prazer, é irrealizável [...]” (Freud, 2011:10-11). Ao controlar as forças da natureza, o homem teria perdido a possibilidade de recorrer a elas para dar vazão a seus instintos, sobretudo os mais agressivos. “Eles sabem disso; daí, em boa parte, o seu atual desassossego, sua infelicidade, seu medo”, explica Freud, mostrando que “o preço do progresso cultural é a perda de felicidade pelo acréscimo do sentimento de culpa” (Freud, 2011:93, 81).

O sujeito contemporâneo, fragmentado, parece carregar um peso além da culpa e da carga libidinal, que, para Freud, inviabilizava o projeto de felicidade<sup>2</sup>. Ao defrontar-se com um mundo que lhe propõe diversas possibilidades (em princípio, uma vantagem), o homem contemporâneo vê-se obrigado a viver uma identidade ilusória, provisória e fugidia. Segundo Birman (2000:23), “Nas últimas décadas, constituiu-se no Ocidente uma nova cartografia do social, em que a fragmentação da subjetividade ocupa posição fundamental”. Para Woodward (2000:39), o resultado é “uma crise da identidade, globalmente, localmente, pessoalmente e politicamente”. Bucci (2021:305) sintetiza o drama: “Na Ordem do Simbólico, o sujeito é um

---

<sup>2</sup> Não nos cabe comparar doses de felicidade ou infelicidade; apenas citar o drama contemporâneo, amplamente estudado por importantes teóricos. Lembremos novamente Freud (2011:33): “Parece fora de dúvida que não nos sentimos bem em nossa atual civilização, mas é difícil julgar se, e em que medida, os homens de épocas anteriores sentiram-se felizes, e que papel desempenharam nisso suas condições culturais”.

significante que, sem ter significado, não cessa de procurá-lo”.

A crise de identidade marca, portanto, a contemporaneidade, e é dela que os projetos literários de José Saramago e Chico Buarque se ocupam. É natural, portanto, que seus romances dialoguem com a obra<sup>3</sup> e com o próprio autor Fernando Pessoa, manifestando o sentimento do desassossego do sujeito contemporâneo, que vive “experiências de total inospitalidade e desenraizamento do mundo. O enraizamento do homem moderno tem sido doloroso e, pelo que se percebe nas expressões de sofrimento, muitas vezes inalcançável” (Dutra, 2018:119).

Esse desassossego é, para Agamben (2009), imprescindível à contemporaneidade: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009:62). Os “fachos de trevas”<sup>4</sup> de que fala o autor (Agamben, 2009:64) provocariam uma discronia, um desassossego do sujeito em relação a seu tempo. É esta capacidade de não apenas “manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (Agamben, 2009:64), que torna possível interpelar a realidade e transformá-la.

Sendo José Saramago e Chico Buarque dois “contemporâneos”, no sentido formulado por Agamben, a Literatura que produzem reflete as trevas e a luz da época atual? E por que os dois autores, depois de experimentarem

---

<sup>3</sup> Citemos apenas dois exemplos: em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o protagonista dialoga com o fantasma do poeta português. Em *O Irmão Alemão*, o protagonista carrega sempre consigo o livro de Fernando Pessoa, cujos poemas compartilha com a namorada.

<sup>4</sup> Chico Buarque parece sintonizar o espírito contemporâneo de Agamben na canção “Rosa dos Ventos” (Buarque:1970), cujos versos dizem: “E na gente deu o hábito/ De caminhar pelas trevas/ De murmurar entre as pregas/ De tirar leite das pedras/ De ver o tempo correr”.

outras expressões artísticas, sendo nelas reconhecidos, privilegiaram o romance?

Para Fuks (2021:12), “o romance não se submete a nenhum conceito prévio de viés excludente [...] e só se define pelo paradoxo”. Ao fazer essa provocação, o autor ressalta que o romance “suporta a fissura do mundo em sua gênese”, toda “a vastidão de conflitos de que somos feitos, uma infinidade de contradições e ambivalências que a palavra converte em paradoxos” (Fuks, 2021:13-14).

Haveria, nesse sentido, gênero melhor que o romance para expressar a dor do sujeito, a crise da sociedade, a violência da cidade, o desamparo, a solidão em que vivemos, o medo da morte? Haveria, nesse sentido, gênero melhor para expressar o desassossego do homem contemporâneo?

O romancista, responde o grande escritor Kundera (2016:147) é “um descobridor que, tateando, se esforça para desvendar um aspecto desconhecido da existência”. Ou ainda: “[...] o romancista desfaz a casa de sua vida para, com as pedras, construir a casa de seu romance” (Kundera, 2016:148).

Serão José Saramago e Chico Buarque exploradores da existência, tanto a pessoal quanto a coletiva? Nesse sentido, por que se entregaram tão tardiamente e tão intensamente ao romance?

Saramago já havia se dedicado à poesia, à crônica, à tradução, à crítica literária, quando lançou *Manual de Pintura e Caligrafia*, o qual considera seu primeiro romance, em 1977. O autor tinha então 55 anos. Trinta anos antes, publicara *Terra do Pecado*, livro que buscou excluir de sua obra. E só com *Levantado do Chão*, em 1980 (portanto, com 58 anos), viu nascer o modo de

narrar que caracteriza sua ficção novelesca (Schnetzer e Viel, 2022:16).

Já Chico Buarque tinha 47 anos quando publicou *Estorvo*, que, desde o título, contrariava o público que o consagrara na música, acostumado ao “seresteiro, poeta e cantor”, versos de uma de suas canções mais conhecidas, *Noite dos Mascarados* (Buarque:1967). Buarque confessa, no entanto, que sempre quis ser escritor, e que a Literatura foi sua arte da maturidade:

[...] eu diria que a minha música foi a minha arte da juventude e eu precisei amadurecer nesses trinta anos para escrever meu primeiro livro. A literatura é minha arte madura [...]. Talvez eu tenha precisado desse tempo todo me distrair com a música para encontrar uma linguagem literária que fosse minha. Porque eu escrevia antes de compor. Eu julgava que ia ser escritor. Aos 14, 15 anos. Aliás, eu não tinha dúvida: eu seria escritor (Buarque, 1997:podcast).

Para José Saramago, o romance deu-lhe o seu lugar literário. O autor compara o gênero ao mar, numa bela metáfora do romance como algo fluido, que recebe movimentos (ondas) de diferentes proporções: ora o mar está tranquilo; ora o mar é agitado. Vejamos sua tentativa de definição de romance:

Este mesmo romance, que assim pareço estar condenado, contém acaso em si a aberta possibilidade de se transformar num lugar literário, propositadamente digo lugar e não gênero, capaz de receber como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio e também da ciência e da filosofia, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma cosmovisão, como o foram para o seu tempo os poemas da Antiguidade Clássica” (Reis, 2015:144).

Confirma o escritor: “então não se trata apenas de escrever um romance para contar uma história: trata-se de escrever um romance para tentar dizer tudo” (Reis, 2015:145).

Chico Buarque não gosta de falar de seus romances como Saramago

costumava fazer. Saramago não se cansou de discorrer sobre a sua obra, sobre a Literatura e sobre o mundo, talvez porque visse nisso um compromisso seu: tornar-se uma consciência crítica, aproveitando seu prestígio como autor premiado com o Nobel da Literatura. Chico Buarque, também um intelectual engajado, ao contrário, deu poucas entrevistas sobre seus romances. Tanto para o lançamento de *Essa Gente*, seu último romance, como para o lançamento de *Anos de Chumbo*, seu último livro, uma coletânea de oito contos, o autor não deu entrevistas no Brasil. Alega que não fala sobre a sua ficção: “acho que não tenho muito a acrescentar ao que está escrito ali” (Buarque, 2015:podcast)<sup>5</sup>.

Reconhecendo, assim, que o sentimento do desassossego caracteriza o homem contemporâneo, e que José Saramago e Chico Buarque, dois expoentes da Literatura e da cultura de seus países, têm no romance o gênero privilegiado, definimos o *corpus* dessa pesquisa: seis romances de Saramago que privilegiam a condição humana, pertencentes à chamada “Fase da Pedra”, conforme designação do próprio autor em conferência lida em Turim em 1997 e depois incluída em *A Estátua e a Pedra* (Saramago:2013), e os seis romances de Chico Buarque, que constituem a sua obra romanesca.

Podemos dar a esses romances a categoria de “romances do desassossego”? Podemos dizer que esses romances expressam uma “Literatura desassossegada”, com narrativas que dialogam “com os anseios ditados pela opressão resultante de antagonismos sociais e também consigo

---

<sup>5</sup> Sabemos também que Chico Buarque vem sendo alvo do movimento da direita no Brasil; talvez ele queira se resguardar, tanto da crítica quanto do público.

mesmas, debruçando-se, num processo de *mise en abyme*, sobre sua própria matéria de construção: a linguagem” (Helena, 2010:26-27)?

“Vivo desassossegado, escrevo para desassossegá-lo”: as palavras do Prêmio Nobel inspiram os dois eixos de nossa Tese: “Leituras da Crise da Subjetividade na Contemporaneidade” e “Manifestações do Desassossego na Ficção”.

A crise da subjetividade será percebida através de três aspectos: a fragmentação do sujeito (“Labirinto de Identidades”), as relações entre o sujeito e o espaço urbano (“O Mal-Estar da Cidade”) e os impasses entre o sujeito e o poder (“A Perversão do Poder”).

Em “Labirinto de Identidades”, relacionaremos *O Homem Duplicado* (Saramago:2016) e *Budapeste* (Buarque:2003). A temática do duplo anuncia-se aqui como o motor das narrativas. O desassossego das identidades esparrama-se pelas palavras, no uso de estratégias de ficção semelhantes para contar a história de personagens deslocados, em busca do verdadeiro – se é que ele existe – “eu”.

O segundo capítulo, “O Mal-Estar da Cidade”, volta-se para os espaços em que os sujeitos/personagens transitam. Escolhemos confrontar os romances *Ensaio sobre a Cegueira* (Saramago:2018) e o mais recente romance do escritor brasileiro, *Essa Gente* (Buarque:2019). Ambos retratam a desumanização do espaço urbano e a degradação das relações humanas e sociais. Há um sensível reconhecimento à figura feminina. Para compreender a influência da cidade no indivíduo, aproveitaremos o diálogo entre Literatura e experiência urbana feito por pesquisadores da área de Letras, Literatura, Arquitetura e Urbanismo.

Depois de refletir sobre o sujeito e a cidade, partimos para o terceiro capítulo desse primeiro eixo: “A Perversão do Poder”. Qual a relação do sujeito/personagem com o poder? Confrontaremos *A Caverna* (Saramago:2016) e *Benjamim* (Buarque:1995). Castello (2004:74) sintetiza: “*Benjamim* é uma história de pessoas vazias, duplicadas em imagens que as engolem e as substituem, a um ponto em que deixam de saber quem são”. Exatamente como os protagonistas do romance de Saramago. Ou como os habitantes da caverna de Platão. O que vemos? O que não vemos? O que não queremos ver? Buscaremos essas perguntas, mais que suas respostas, na escrita dos dois romances.

O segundo eixo da investigação inclui-se em “Escrevo para desassossegar” e intitula-se “Manifestações do Desassossego nos Romances de José Saramago e Chico Buarque”.

O primeiro capítulo, “Traços de uma Escrita Plural e Desassossegada”, comparará os romances *Todos os Nomes* (Saramago:2014) e *O Irmão Alemão* (Buarque:2014), ambos, aliás, com uma coincidência: a ideia da ficção parte de um dado real. *Todos os Nomes* surgiu da pesquisa de José Saramago sobre a data e o local da morte de seu irmão que faleceu aos quatro anos, quando o escritor tinha ainda dois anos. Em *O Irmão Alemão*, Chico Buarque transforma em matéria literária a busca pelo irmão alemão fruto de um relacionamento do pai em Berlim, quando correspondente de imprensa, no final da década de 1920. Considerando a função dialógica da linguagem, confrontaremos os dois romances selecionados.

O segundo capítulo dessa segunda parte intitula-se “Releituras da Inquietação”. Os romances escolhidos: *As Intermittências da Morte*

(Saramago:2014) e *Leite Derramado* (Buarque:2009), trazem alguns questionamentos comuns: Que lugar ocupam a velhice e a morte nas sociedades contemporâneas? A discussão da ética está presente na Literatura contemporânea? É possível escrever a morte não apenas através da melancolia, mas sim através da ironia e da paródia, linguagens de ruptura? Que estratégias a ficção articula? Usaremos estudos sobre a simbologia da velhice e da morte, como o de Kellehear (2017), e também sobre as linguagens de ruptura.

O último capítulo dessa parte, “A Construção de um Novo Autor/Leitor/Cidadão”, propõe-se a verificar o efeito interventivo da Literatura de José Saramago e de Chico Buarque e, especificamente, dos romances *Ensaio sobre a Lucidez* (Saramago:2004) e *Estorvo* (Buarque:1991), que sintetizam bem a Literatura dos dois autores. Vamos ver como esses romances repercutem sobre o leitor, o cidadão e a sociedade, em movimento circular, de influências múltiplas, que acaba por chegar até os autores.

Nossa chave de leitura é a metáfora do desassossego. Nossa hipótese é que ela nos serve para olhar e entender a obra narrativa de José Saramago e Chico Buarque (nosso “Dueto do Desassossego”) em conjunto, verificando como os romances selecionados, colocados lado a lado, expressam a crise do sujeito contemporâneo, tema desse trabalho.

Nosso estudo foi aprofundado com os olhares de diversos estudiosos e, também, com os depoimentos e entrevistas dos dois autores. Sabemos que “uma interpretação deve ser verdadeiramente *construída*” (Carvalho, 2006:67), e que o biografismo já foi superado pela Literatura Comparada, mas acreditamos que as leituras podem ser complementadas por vezes com a voz

dos autores, assim como Reis (2019:228-229) considera que a poética saramaguiana da narrativa “está dispersa em ensaios, em entrevistas, em debates, em crônicas, em textos diarísticos e até metaliterariamente, nos romances, às vezes interpelando quem os lê”.

Todos os capítulos (e todos os romances) dessa Tese demonstram a crise pela qual passa o homem contemporâneo e, ao mesmo tempo, o olhar agudo de José Saramago e Chico Buarque. Reconhecemos o desassossego em diversos aspectos comuns das obras dos dois autores: a fragmentação da subjetividade, o mal-estar provocado pela metrópole, o sentimento de solidão, a falta de vínculos afetivos, a perversão do poder, a burocracia do Estado, a crítica ao capitalismo, o enfrentamento da velhice e da morte. Dos temas mais individuais aos mais coletivos, da identidade pessoal à coletiva, José Saramago e Chico Buarque transitam, desassossegradamente.

Além das ideias que os romances veiculam e que percorrem o sentimento do desassossego, o tema desta Tese está na linguagem, pois como aponta Helena (2010:14), “o texto ficcional desempenha a possibilidade de ser a expressão linguística de um trauma, embora essa mesma expressão implique uma ambiguidade”. Não separando a forma do conteúdo, já que o trabalho do escritor se assemelha, como disse Saramago, ao do oleiro<sup>6</sup>, que trabalha a forma com o próprio barro, vale-nos a reflexão de Fuks (2021):

Será o romance um espelho partido a refletir o rosto do mundo como ainda lhe é possível, para usar a imagem cara a tantos romancistas, ou será o romance o próprio rosto refletido no

---

<sup>6</sup> A metáfora do oleiro vem da declaração do escritor, que aqui transcrevemos: Quem trabalha a forma trabalha o conteúdo, quem trabalha o conteúdo trabalha a forma. Comparo o trabalho ao computador com o trabalho do oleiro. O oleiro agarra num bocado de barro, põe-no no torno, o torno gira e ele começa a trabalhar o barro até chegar à forma que quer. Há qualquer coisa de artesanal com o trabalho no computador (Ribeiro, 2018:60).

espelho, a observar suas feições com espanto até o fim dos seus dias? (Fuks 2021:180).

Privilegiamos, nesta Tese, a análise do texto em detrimento de conceitos teóricos. Isso porque julgamos que tanto a obra romanesca saramaguiana como a obra buarquiana, mesmo que tratadas isoladamente (o estado de arte nos apontou apenas um trabalho que confronta as duas obras), já reúnem uma constelação de estudos teóricos em torno de si, estudos que as relacionam a pensadores e às suas questões, e seria mais original privilegiar a análise do texto literário, “estabelecendo diálogos críticos e interpretativos entre obras e autores [...], pontuando, assim, o quanto uma discussão crítica de ordem comparatista pode ser agregadora de modos de pensar, de ler e de comparar” (Nolasco, 2022:15). Os dois autores realizam uma construção literária que explora as potencialidades da língua portuguesa<sup>7</sup> e propõe um diálogo com outras artes, outros textos, outros autores, numa abordagem transdisciplinar, incluída nos estudos denominados “estudos interartes” (Buescu, 2001:12), ou “estudos da intermedialidade” (Ferreira e Soares, 2022:196), proposta da Literatura Comparada, em que esta Tese se inclui. São romances que superam fronteiras. Ousamos dizer que os romances aqui selecionados de José Saramago e os romances de Chico Buarque não só falam sobre o desassossego; são o próprio desassossego.

Por fim, salientamos que, ao escolher estudar dois autores homens, que criam predominantemente protagonistas masculinos, poderíamos estar

---

<sup>7</sup> Aqui nos remetemos ao que disse Chico Buarque na morte de Saramago: "Perco um grande amigo. Perdemos todos um ser humano admirável, um escritor imenso, zelador apaixonado da língua portuguesa" (Buarque, 2019:s/p).

indiretamente contribuindo, como chama atenção Schmidt (2016:259), para “a herança de uma história patriarcal que ratifica o poder da autoria masculina como paradigma de criação e de universalidade [...]”, correndo o risco de reproduzir, mesmo que inconscientemente, “a desumanização da categoria mulher” (Berth, 2023:179). No entanto, sabemos que a Literatura Comparada sempre colocou em relevo “seu comprometimento ético em direção ao outro” (Schmidt: 2022:125), assumindo uma cidadania cultural irrevogável.

Neste sentido, chamamos atenção para essa questão, porque a julgamos atual e significativa, mas ressalvamos que ela não afetou a certeza da escolha dos dois autores para compor este estudo (feito por uma mulher), ainda mais porque, fora do reconhecimento internacional da qualidade de suas Literaturas, os projetos literários e as posturas de José Saramago e Chico Buarque rejeitam temas que possam promover a exclusão ou o apagamento de grupos sociais marginalizados (incluindo as mulheres); pelo contrário, os dois autores fazem, através de suas escritas e de seus posicionamentos políticos, a defesa dos esquecidos e dos oprimidos pelo sistema.

Esperamos, com esse estudo da obra romanesca de José Saramago e Chico Buarque sob a perspectiva do comparatismo, contribuir para uma reflexão sobre o mundo em que vivemos e sobre o papel da Literatura na contemporaneidade. Esperamos também contribuir para a divulgação das obras dos autores, assim como para a afirmação da Literatura Comparada.

Por que escolhemos a metáfora do desassossego para analisar os romances dos dois autores? Por que esses dois autores escreveram “romances do desassossego”?

Talvez porque: viver não é preciso, desassossegar é preciso.

Numa sociedade marcada pelo conformismo, os romances de José Saramago e Chico Buarque iluminam nossa vida, pelas questões que trazem e pela poesia da prosa com que trabalham. Consideramos que esses romances e esses romancistas fazem com que a Literatura não seja apenas uma expressão estética, mas uma expressão ética, essencial à formação do Homem e à construção de um mundo democrático.

**PRIMEIRA PARTE**

***“Vivo Desassossegado”***

***Leituras da Subjetividade Contemporânea  
nos Romances de José Saramago e Chico Buarque***

## CAPÍTULO 1

### O Labirinto de Identidades

Como ser autêntico numa sociedade globalizada? Como sentir-se seguro no mundo conturbado em que nos cabe viver, de mudanças constantes, hiperconectado? Como não experimentar os sentimentos de solidão e de desamparo em um ambiente competitivo? Como viver a individualidade (e a alteridade) quando se nega a pluralidade?

Neste capítulo, vamos confrontar *O Homem Duplicado*, de José Saramago, publicado em 2002, e *Budapeste*, de Chico Buarque, publicado em 2003, pois julgamos que esses romances revelam todo o desassossego do sujeito contemporâneo, perdido na “era da modernidade líquida” (Bauman, 2001:20), em que tudo é transitório, instável e fugidio.

Segundo Birman (2000:23), “constituiu-se no Ocidente uma nova cartografia do social, em que a fragmentação da subjetividade ocupa posição fundamental.” O autor (2012:147) refere-se à “desposseção de si”, problemática central no mal-estar contemporâneo. Por *desposseção*, entende a desvalorização do sujeito em relação a si mesmo, a perda de si, o que gera insegurança psíquica e isolamento.

Compreende-se, assim, por que José Saramago escolheu a questão da identidade para comentar *Budapeste*:

Sem parecer pretendê-lo, cada página do romance expressa uma interpelação “filosófica” e uma provocação “ontológica”: que é, afinal, a realidade? O que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade? (Saramago, 2003:s/p, sublinhados nossos).

Agamben (2009:62) lembra-nos que contemporâneo é aquele que tem uma dessincronia, um desassossego em relação ao tempo e ao mundo: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la [...]” (Agamben, 2009:59). E, sem vê-la, não podem transformá-la. É preciso um olhar agudo para ser capaz de enxergar – ou melhor, de reparar<sup>8</sup> – a realidade e, a partir daí, provocar sua transformação.

Sendo José Saramago e Chico Buarque dois contemporâneos (no sentido estrito formulado por Agamben) e acreditando nas palavras de Palumbo-Liu (2019:s/p), quando reitera que “a literatura está sempre no mundo, e trata sempre de algo além de si própria”, de que forma *O Homem Duplicado* e *Budapeste* manifestam o sujeito contemporâneo? A que estratégias recorrem seus autores ao escrever dois romances que repercutem a questão essencial: “O que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade?” (Saramago, 2003:s/p).

É o que vamos discutir neste primeiro capítulo, “O Labirinto de Identidades”.

---

<sup>8</sup> Mais que olhar, mais que enxergar: “reparar”, conforme a epígrafe de *Ensaio sobre a Cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (EC,7).

### 1.1. O Pesadelo do Indivíduo no Mundo Pós-moderno

O *Homem Duplicado* e *Budapeste* foram lançados em datas relativamente próximas: o livro de José Saramago, em 2002 e o de Chico Buarque, em 2003. Saramago tinha então 79 anos e lançava seu décimo segundo romance<sup>9</sup>; Buarque, com 59, lançava seu terceiro romance<sup>10</sup>. Os dois autores, apesar de terem evidentes diferenças pessoais e culturais, experimentaram entornos comuns: ambos cresceram em uma sociedade capitalista, desigual e antidemocrática (no Brasil, a ditadura militar; em Portugal, o salazarismo), contra a qual, aliás, sempre fizeram questão de protestar.

Se o esforço deve ser o de não desvincular a atividade intelectual do contexto social e político em que se insere, não nos parece coincidência que *O Homem Duplicado* e *Budapeste* possuam, conforme nomeou Saramago, uma “ideia fundacional” (Aguilera<sup>11</sup>, 2010:216) semelhante, aquela que fundamenta o romance, originada no pensamento subterrâneo do autor, diferente de inspiração, que, outro Prêmio Nobel da Literatura, o romancista turco Orhan Pamuk, nomeou de “o centro do romance”: “O centro do romance é como uma luz cuja fonte permanece ambígua, mas que mesmo assim ilumina a floresta inteira [...]” (Pamuk, 2010:113).

---

<sup>9</sup> Saramago já era um escritor consagrado, já tinha conquistado o Prêmio Nobel de Literatura (1998). *O Homem Duplicado* foi seu segundo livro após o Nobel, posterior ao romance *A Caverna*.

<sup>10</sup> *Budapeste* venceu o Prêmio Jabuti, o mais importante prêmio literário brasileiro, na categoria “Livro do Ano”, em 2004. Chico Buarque já havia conquistado o prêmio Jabuti com *Estorvo* em 1992. E conquistou-o novamente com *Leite Derramado* em 2010.

<sup>11</sup> Salientamos que a referência a Aguilera será comum nesta Tese, pois seu livro *As Palavras de Saramago: Catálogo de Reflexões Pessoais, Literárias e Políticas* (2010) compila palavras do escritor português extraídas de jornais, revistas e livros de entrevistas, da segunda metade dos anos 1970 até março de 2009. Assim, embora tomemos outras obras e autores como referências, recorreremos bastante ao livro de Aguilera, que faz uma antologia de pensamentos do autor.

Qual seria, portanto, a ideia fundacional desses dois romances, a luz que os ilumina do princípio ao fim e que tanto os aproxima?

Para nós, *O Homem Duplicado* e *Budapeste* têm como fundamento discutir a crise do sujeito contemporâneo.

Woodward (2000:21) analisa que, com a globalização, os processos históricos que sustentavam a fixação de certas identidades entraram em colapso e novas identidades foram forjadas, muitas por meio da luta e da contestação política.

Os dois romances discutem essa crise de identidade e o fazem desde o título. Jubilado (2010) salienta a importância do título em uma obra literária:

[...] pertencente ao aparelho paratextual, é produtor de sentido, captando a atenção do leitor, estabelecendo-se graças a ele o primeiro contacto entre a obra (e através dela também a imagem autoral) e o leitor real [...]. Funciona também como uma espécie de elo, de ponte, de espaço limiar entre o mundo real e o mundo fictício para o qual remete e para o qual constitui, de certo modo, um convite (Jubilado, 2010:23).

O título do romance de Saramago – *O Homem Duplicado* – impõe por si só uma ruptura. Como pode o homem duplicar-se se o que o distingue é exatamente o fato de ser único? O narrador do romance antecipa-se ao paradoxo:

Sentia-se tranquilo agora, sem dúvida a semelhança era, por assim dizer, assombrosa, mas daí não passava, semelhança é o que não falta no mundo, vejam-se os gêmeos, por exemplo, o que seria para admirar é que havendo mais de seis milhões de pessoas no planeta não se encontrassem ao menos duas iguais (*HD*, 24).

Ao associar o adjetivo “duplicado” ao substantivo “homem”, palavras que em princípio não compartilham o mesmo campo, o autor sugere o lugar

que *O Homem Duplicado* ocupará em sua obra, a chamada “Fase da Pedra”<sup>12</sup> (Saramago, 2013:23), nome dado aos romances centrados não mais na realidade de Portugal, mas na própria condição humana<sup>13</sup>.

Um homem chamado de “o homem duplicado” é aquele que não tem identidade própria, não tem nome e, portanto, simboliza um homem genérico, que, sendo o outro, não é “o eu”; sendo todos, não é nenhum. Nesse sentido, poder-se-ia considerar que o título já manifesta ao leitor o questionamento e a busca da identidade, anunciando uma crítica do autor à sociedade globalizadora<sup>14</sup>, que contraria os processos de singularização, impondo ao sujeito uma identidade mutilada.

*Budapeste*, embora de forma menos explícita que *O Homem Duplicado*, também sugere no título o sujeito em crise. A cidade húngara que dá nome ao livro é cortada pelo rio Danúbio: o lado ocidental recebe o nome de Buda e o oriental, de Pest. O autor escolhe, portanto, como espaço pelo qual perpassa sua narrativa uma cidade que, além de dividida geograficamente, expõe sua

---

<sup>12</sup> Na conferência intitulada “Da Estátua à Pedra – O Autor Explica-se”, realizada em Turim em maio de 1997, Saramago, ao refletir sobre sua produção literária, afirma que, até o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, esteve a descrever estátuas, e, a partir daí, destinou-se a seu interior – analogia que sugere a passagem de uma obra que enfatizava as realidades de Portugal, com temas particulares de cunho político, histórico ou religioso, a uma obra de caráter universal, dedicada a temas da condição humana, sem especificação de tempo ou espaço.

<sup>13</sup> Saramago declarou, na mesma Conferência, que seus títulos da “Fase da Pedra” expressam o ser humano: “a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve” (Saramago, 2013:45).

<sup>14</sup> Fazemos essa interpretação considerando não só o texto em si, como também os testemunhos de Saramago, através de entrevistas, conferências, diários e depoimentos. Se o biografismo já foi superado pela Literatura Comparada, é fato que é difícil excluir a voz do autor, uma vez que Saramago fazia questão de pronunciar-se tanto sobre a literatura quanto sobre o mundo. Reis (2019:228-229), inclusive, considera que a poética saramaguiana da narrativa “está dispersa em ensaios, em entrevistas, em debates, em crônicas, em textos diarísticos e até metaliterariamente, nos romances, às vezes interpelando quem os lê”. Nesse sentido, parece-nos viável o cruzamento entre o testemunho do autor (mundo real) e sua escrita (mundo da ficção), recurso a que recorreremos por vezes neste trabalho. Arias (2003:13) reconhecia: “Saramago pertence à linhagem dos escritores que cativam não apenas com a palavra escrita, mas também com a falada, pois é um grande conversador, um encantador de serpentes”.

fratura no próprio nome. Além disso, o substantivo *Budapeste* é composto pela junção de dois radicais (“buda” e “peste”) que, reunidos, expressam quase um paradoxo, quando considerados a partir da língua portuguesa – tanto como o título *O Homem Duplicado*. Buda, “título dado pelos budistas a quem alcança a iluminação, livrando-se do sofrimento humano e do processo de transmigração das almas” (A.A.V.V., 2015:154) parece habitar em espaço oposto ao do substantivo “peste”, que, entre outros significados, expressa “doença contagiosa”, “epidemia que provoca grande mortalidade”, “pessoa ou coisa muito má” (A.A.V.V., 2015:729). Se o substantivo “Buda” se situa, portanto, no espaço do bem e da purificação celestial, grafado em geral por letra maiúscula; “peste” ancora-se no campo da maldição e do flagelo.

Os títulos dos dois romances, portanto, exprimem a fragmentação do sujeito, sua crise de identidade, identidade vista como “lugar de divisão com que é preciso viver”<sup>15</sup> (Buescu, 2005:208).

Essa dualidade prolonga-se nas narrativas e nos próprios protagonistas.

Quem são os protagonistas de *O Homem Duplicado* e *Budapeste*? De que forma corporificam o pesadelo do homem atual, expresso por Bucci (2021:271) como “uma agonia exponencial”?

Os protagonistas de *O Homem Duplicado* e *Budapeste* são dois personagens masculinos, urbanos, de meia-idade, de classe média, em profunda crise existencial<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Lembrar que *Budapeste* é o terceiro romance de Chico Buarque sobre a crise de identidade, já tratada em *Estorvo* e em *Benjamim*.

<sup>16</sup> Aliás, todos os romances de Chico Buarque constroem-se através de protagonistas masculinos, e grande parte dos romances de José Saramago, também.

Tertuliano Máximo Afonso, protagonista de *O Homem Duplicado*, tem 38 anos, é professor do ensino secundário – “e de História ainda por cima” (*HD*, 17, sublinhados nossos). “Ainda por cima”: sabemos a importância que José Saramago dava à História, temática de diversos romances seus (aqueles que pertencem à produção que o autor classificou de “Fase da Estátua”<sup>17</sup>), tão presente que muitos críticos classificam tais romances de “romances históricos”, designação que o autor sempre rejeitou, pois considerava sua liberdade em reinterpretar a História como forma de “reclamar a presença” (Reis, 2015:89) dos que haviam sido esquecidos pela História oficial<sup>18</sup>.

Tertuliano Máximo Afonso pouco tem de grandioso (ou de “máximo”). É um homem comum, “[...] não é um herói desses invencíveis de cinema, mas também não é nenhum cagarola [...]” (*HD*, 21). Divorciado, mantém uma relação apática com a bancária Maria da Paz. Amuado, não se diverte com os colegas; a vida profissional o enfastia; nada lhe interessa: “[...] esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo, [...]” (*HD*, 13). É passivo e acomodado; “um caracol que “[...] não rejeita o dedo que lhe toca, encolhe-se,

---

<sup>17</sup> Para Saramago, a “Fase da Estátua” inclui os romances que escreveu até *Ensaio sobre a Cegueira*, os quais têm uma relação com a história de Portugal.

<sup>18</sup> Ainda em *Diálogos* (2015:90), Reis chamava atenção para a importância que a ficção saramaguiana atribui à História, que é, no entanto, sempre reescrita, reinventada. Em “*E Agora, José(s)?*” (Reis, 2019:162), o ensaísta acentua a “consciência da narrativa” em José Saramago, vista sob dois aspectos: a capacidade de o escritor pensar a narrativa, sua validade sociocultural e sua linguagem, e a intenção colaborativa que o escritor estabelece com o leitor, o que a nosso ver, enfatiza a predominância do romance sobre “o romance histórico”. Metafórica e ironicamente, *O Homem Duplicado* confirma essa hipótese: o protagonista é um professor de História que, no entanto, é um professor medíocre, que aceita “seguir o programa de ensino que lhe puseram nas mãos” (*HD*, 86), e, no final, ao assumir a identidade de outro, acaba por abandonar a profissão. Nesse sentido, se a História tem, para o autor, um potencial revolucionário, com Tertuliano, acontece o oposto: passivo e acomodado, o protagonista de *O Homem Duplicado* expressa a fraqueza, tanto de sua identidade pessoal quanto cultural. O poder que reproduz a História oficial é mais forte que o desejo de o protagonista de recontá-la do “presente para o passado” (*HD*, 149) e de assim transformar a realidade, transformando-se também.

[...]” (HD, 66), “um desnorteado homem” (HD, 39), esse Tertuliano, “de espírito vagueador, e até algo evasivo” (HD, 19). Sua autoestima é fraca: “Não gosto de mim mesmo, provavelmente é esse o problema” (HD, 14).

Mas como gostar de si mesmo um professor de História mal remunerado, que mora sobre tapetes desbotados, em plena era do consumo, em que “o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana” (Debord, 2012:11)<sup>19</sup>? Como livrar-se da sua amargura, de seu vazio, de sua insignificância de “gente comum” (HD, 21) no mundo da “tirania das imagens” (Bucci, 2021:336)?

Explorando a ironia, aliás, uma forte característica da obra saramaguiana, o protagonista de *O Homem Duplicado*, um homem comum, ganha um nome incomum, um “infeliz e cediço nome” (HD, 10), do qual muito se envergonha.

Traçada após um instante de hesitação, a assinatura deixou ver apenas as duas últimas palavras, Máximo Afonso, sem o Tertuliano, mas, como quem havia decidido esclarecer por adiantamento um facto que poderia vir a ser motivo de controvérsia, o cliente, ao mesmo tempo que as escrevia, murmurou, Assim é mais rápido [...] (HD, 10).

O protagonista julga que seu primeiro nome (ironicamente aquele que remete à tertúlia, reunião de parentes ou amigos) o coloca em posição desfavorável, fazendo-o sofrer “o miudinho escrutínio da solidão”<sup>20</sup> (HD, 10),

---

<sup>19</sup> Em *A Sociedade do Espetáculo*, lançado em 1967, Guy Debord atribui ao termo “espetáculo” um novo significado, definindo-o não mais como um conjunto de imagens, mas como um patamar do capitalismo. Para o pensador, o espetáculo “é o sol que não tem poente no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-o indefinidamente na sua própria glória” (Debord, 2012:12).

<sup>20</sup> Entre esses, ironicamente, são citados outros personagens de romances de Saramago, como “aquele funcionário subalterno de registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito” (HD, 10), clara referência ao protagonista de *Todos os Nomes*.

em comparação aos que teriam “impagável vantagem no que toca às relações com os próximos” (*HD*, 10).

Para Modesto e Santos (2019), a questão do nome revela como a escrita ficcional de José Saramago está marcada por questões atuais. São “peripécias da identidade pós-moderna”, ou seja, o “grande problema apresentado pelo narrador, e que será desenvolvido ao longo da narrativa, é a descontinuidade, o desmembramento e a descentralização da identidade de Tertuliano Máximo Afonso” (Modesto e Santos, 2019:129,132).

A identidade rejeitada é também comentada por Palha (2022), que reconhece a força do “tema da máscara” no romance. A máscara, para a estudiosa, está presente na questão do nome, no disfarce (quando o protagonista desenha no seu rosto um bigode ou, depois, quando adota uma barba postiça, para assemelhar-se ainda mais ao sócia) e no sorriso dos personagens, “encarado como um adorno a mais para disfarçar a estranheza que sente e a dificuldade em conviver com o seu semelhante” (Palha, 2022:s/p). Estranheza, a nosso ver, que não aparece só na convivência com o outro, mas na rejeição de si próprio (uma característica do sujeito contemporâneo), como declara o próprio personagem: “[...] às vezes tenho até a impressão de não saber exactamente o que sou, sei quem sou, mas não o que sou, não sei se me faço explicar” (*HD*, 65).

Em jogo duplamente irônico, o professor de História nomeia seu cão com um nome tão rebuscado quanto o seu, Tomarctus, “o fóssil Adão destes animais de quatro patas [...]” (*HD*, 230). Esse peso da tradição, no entanto, não diferencia Tomarctus dos cães comuns, “que correm, farejam e coçam as pulgas [...]” (*HD*, 230), assim como o nome Tertuliano Máximo Afonso não

garante ao professor reconhecimento; pelo contrário, só o faz sentir-se mais estrangeiro a seu tempo e espaço.

Se o nome (incomum) aproxima cão e dono, não é de se admirar que Saramago compare seu protagonista a um cão, “[...] um cão largado no meio do deserto, olhando perdido a um lado e a outro, sem ao menos um cheiro conhecido para o guiar até casa [...]” (HD, 153). Nota-se que esse cão, bem diferente de outros cães na obra do autor<sup>21</sup>, é incapaz de reconhecer o cheiro do dono, pois esse nem cheiro teria, o que demonstra sua insignificância<sup>22</sup>.

Tertuliano é um ser solitário, melancólico e deprimido – “Depressão ou marasmo, dá igual, a ordem dos factores é arbitrária, Mas não a intensidade [...]” (HD, 13) –, um estranho na sociedade marcada pelo excesso de positividade, como destaca Birman (2000) ao comentar o lugar dos angustiados e desassossegados nos tempos contemporâneos:

[...] na cultura da exaltação desmesurada do eu, não existe mais lugar para os deprimidos e os panicados. Estes são execrados, lançados no limbo da cena social, já que representam a impossibilidade de serem cidadãos na sociedade do espetáculo (Birman, 2000:24).

---

<sup>21</sup> Lembremos o cão “Achado” de *A Caverna*, cujo “pequeno cérebro de cão compreendia que para saber há que olhar e escutar” (C, 79) ou o “cão das lágrimas” de *Ensaio sobre a Cegueira*, que de “[...] ter-se chegado tanto aos humanos, vai acabar por sofrer como eles” (EC, 327).

<sup>22</sup> Ressalta-se a recorrência da figura dos cães na ficção saramaguiana, tema já analisado por diversos estudiosos, como Mateus (2017), que defende que a presença dos animais na obra do autor é uma estratégia para chamar atenção para os efeitos destrutivos do capitalismo, “uma forma de pensar o humano na era tecnológica e de hegemonia científica que vivemos [...]” (Mateus, 2017:3). O pensamento de Han (2022:25) sobre os vínculos na sociedade de consumo confirmaria esta estratégia: “Hoje, não queremos nos vincular nem às coisas nem às pessoas. Os vínculos são inoportunos. Eles diminuem as possibilidades de vivência, ou seja, a liberdade no sentido consumista”. Nesse sentido, a presença dos cães na obra de Saramago abre a perspectiva de um novo olhar na narrativa, tanto para os personagens, quanto para o leitor, já que os vínculos, que significam desastre para a cultura do capital, são vivenciados de forma intensa e amorosa através dos animais.

Para Birman, os sujeitos melancólicos, “com estilos retraído, reflexivo e sonhador não se coadunam mais com a moral vigente de exaltação do eu e do exibicionismo” (Birman, 2000:204), pensamento compartilhado também por Han (2018:48): “A psicopolítica neoliberal, como a indústria da consciência, destrói a alma humana, que é tudo menos uma máquina positiva”.

Expressão de fraqueza, Tertuliano está à margem não só da sociedade como um todo, mas também da representação do gênero masculino, uma vez que, como salienta Maghdiman (2021:48-49), atualmente “Masculinidade não é sinônimo de homem, somente alicerçada na genética que o constitui, mas o constructo cultural da posição que este gênero ocupa na sociedade”. Sendo assim, Tertuliano não se enquadra no perfil masculino valorizado na sociedade competitiva, pois, como ressalta Ferreira (2021:54), “As regras da masculinidade são o sucesso, o poder, a admiração que uma pessoa provoca – ela busca ser independente, audaciosa, agressiva, capaz de tomar riscos e decisões importantes” e Tertuliano não possui nenhuma dessas características. É curiosa, portanto, a frase que o narrador deixa escapar: “Sabe que o seu homem se chama Daniel Santa-Clara, [...]” (HD, 112, sublinhados nossos). “O seu homem” pode expressar tanto o outro que o personagem buscará (seu sócia, o ator Daniel Santa-Clara), quanto a falta de virilidade do protagonista, a procurar não apenas o seu sócia, mas “o seu homem”.

Tertuliano, “homem domesticado pela civilização” (Crescenzo, 2023:53) ganha o “ímpeto cego e arrasador da ira dos mansos” (HD, 44,) ao reconhecer-se na pele do ator do filme *Quem Porfia Mata Caça*, um título tão expressivo quanto o título do romance, e que sugere a trajetória do protagonista em busca

do outro e o próprio desfecho da narrativa. A troca de identidade do professor de História pela identidade de seu sócia manifesta a dificuldade da alteridade na contemporaneidade, uma vez que, conforme explica Silva (2000:76), há um impasse entre o sujeito e o outro: temos “a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos”. O narrador de *O Homem Duplicado* explicita esse difícil reconhecimento:

Diz-se que só odeia o outro quem a si mesmo se odiar, mas o pior de todos os ódios deve ser aquele que leva a não suportar a igualdade do outro, e provavelmente será ainda pior se essa igualdade vier a ser alguma vez absoluta (HD, 297).

O encontro com o sócia, aquele que é “quase seu outro eu” (HD, 24), provoca, portanto, no professor de História uma angústia exacerbada:

[...] realmente era inacreditável como em tão pouco tempo a sua vida se transformara, neste momento sentia-se como se flutuasse numa espécie de limbo, num corredor de passagem entre o céu e o inferno, que o fazia perguntar-se, com certo sentimento de assombro, de onde viera e para onde iria agora, porquanto, a avaliar pelas ideias que sobre o assunto correm, não pode ser a mesma coisa transportar-se numa alma do inferno ao céu ou ser empurrada do céu para o inferno (HD, 141-142, sublinhados nossos).

Tertuliano vive no entre-lugar, na fronteira entre o céu e o inferno, entre o passado e o futuro, entre o eu e o outro. Na metrópole, o homem é um “[...] enredador de labirintos e perdido neles [...]” (HD, 290), profetiza Saramago, a expressar que o homem contemporâneo é um sujeito desorientado, confuso, exausto, e anda perdido nos caminhos tumultuados e labirínticos que a cidade e o mundo lhe apresentam.

O protagonista de *Budapeste*, José Costa, morador do Rio de Janeiro, sente-se também flutuando no mundo em que vive.

Se o escritor é um camaleão, “o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra” (Wisnik, 2003:s/p), camuflando-se na pele de seus personagens, “da mesma forma que o ator se traveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo” (B, 23), um *ghost-writer* poderia ser encarado como um duplo ao quadrado. Para Farias (2021a):127), “experimentando-se como um outro para que assim possa revelar aquilo que se oculta, o *ghost-writer* constitui o próprio sinal ficcional do *como se*”. Afinal, ele escreve para outros e sobre outros, sendo obrigatório seu anonimato: “Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra” (B, 16), diz o protagonista, convencido de que seu destino era ser para sempre uma mancha, um corpo sem face, tal e qual a estátua do Escritor Anônimo exposta no Parque Városliget, na capital húngria<sup>23</sup>. O rosto da estátua não tem traços, é uma mancha escura, exatamente como o narrador se vê: “Tomei a mão de Vanda, procurei para nós um canto mais tranquilo, mas na verdade era ela quem me conduzia, e ela buscava as luzes, ela a carregar meu corpo escuro” (B, 108). O protagonista está à sombra; a mulher é a luz que o conduz.

O nome “José Costa” já expressa esse apagamento. Vazio que é duplicado – não basta um substantivo (um ou outro), são necessários dois: José, o nome mais comum de todos, e Costa, que sugere a área posterior do

---

<sup>23</sup> Quando conheceu a cidade de Budapeste, após a publicação do livro, o escritor declarou que talvez a única coisa que acrescentasse ao romance fosse a estátua, “[...] uma coincidência muito boa, só chegando a Budapeste, vim a saber que existe [...]” (Buarque, 2006:s/p).

corpo humano, verso, aquilo que não se conhece primeiro. Na cidade de Budapeste, José Costa transforma-se em Zsoze Kósta<sup>24</sup>, conforme batismo da professora Kriska que ele conhece em uma livraria e por quem se apaixona. Sela-se, portanto, já na identidade (a preferência por “Kósta”, nesse trocadilho bem-humorado, Costa/Kósta), o destino do protagonista na cidade em que imaginara reinventar-se: Budapeste, ora vista como amarela (*B*, 11), ora como cinza (*B*, 51). A cidade pode até mudar aos olhos do viajante; o que não muda é a forma como ele se vê e é visto: “E quando trazia homens para casa, fazia questão de me exhibir ali deitado: eis o indivíduo de quem te falei, e o homem: e aí reside a infeliz criatura, e ela: aí reside o indivíduo” (*B*, 115-116).

Han (2019:40) afirma que “O *ghost* é ele mesmo uma figura híbrida. É metade vivo, metade morto”. A representação da fratura identitária do sujeito na contemporaneidade faz-se, portanto, no livro de Chico Buarque, através de um protagonista que evoca no próprio nome e na profissão essa dicotomia.

Para Carneiro (2011), a melancolia de José Costa não é causada por seu anonimato, que seria uma escolha sua, “tão zeloso que era do próprio nome, que por nada neste mundo abriria mão do anonimato” (*B*, 90), mas sim pelo desprezo como seus textos são tratados pelos que o rodeiam, de quem ele espera reconhecimento. Argumenta Carneiro (2011:202): “[...] alguém que insiste em ser anônimo e vive de criar enredos que só ganham as páginas de sua imaginação vertiginosa não pode escapar à sina de ser um eterno inadaptado”. Tanto que, no encontro de *ghost-writers* em Melbourne, Kósta sente-se mal quando vê os colegas disputarem o microfone, querendo expor

---

<sup>24</sup> Para Perez (2017:158), a duplicação da letra “Z” no nome Zsoze sugere a ideia do avesso, da alteridade, da divisão da identidade do protagonista.

suas vidas e suas obras: “Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcóoltras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas do anonimato” (B, 20). Apesar da crítica, o personagem não resiste e acaba reproduzindo os pares, numa apologia à celebridade, cujo prazer, embora intenso, é efêmero: logo desligam o microfone. Vejamos:

Desculpando-me por me expressar em português, fiz um resumo do meu currículo, mencionei minha tese de doutorado, fui aplaudido, concedi em recitar alguns dos meus fraseados pausadamente, para que os intérpretes pudessem traduzi-lo a contento. Em seguida expliquei o contexto de um ou outro trabalho, fiz alusão a personalidades que me deviam favores, daí a pouco estava a desembuchar fragmentos embaralhados de todos os artigos que me vinham à cabeça. Já era uma compulsão, eu fervia, falava, falava, teria falado até o amanhecer se não desligassem a aparelhagem de som (B, 20-21).

Se antes, no Rio de Janeiro, o protagonista sente-se mal quando o sócio contrata jovens para copiar seu estilo, *ghost-writers* metaforizados como “luvas” (B, 23) a encaixar perfeitamente em suas mãos – “Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia” (B, 24) – em Budapeste, o protagonista sente o desconforto quando se percebe réplica dos *ghost-writers* ali presentes, mais velhos, ávidos por sair do anonimato. Não há conforto para Costa/Kósta e a angústia é expressa em sentido quase denotativo, físico: “Ao ver a sala vazia e o elevador lotado, subi de um fôlego sete lances de escada; eu estava leve, eu estava magro, lá em cima me veio a sensação de ter ficado oco” (B, 21).

Oco, desassossegado, desamparado: assim se vê o protagonista de Chico Buarque. Farias (2021) justifica esse sentimento:

[...] Por este mecanismo de recriação suplementar, [o romance de Chico Buarque] desmistifica as máscaras identitárias

da representação clássica do sujeito na sociedade burguesa ocidental e desnuda as suas fraturas no contexto econômico e sociocultural em que a obra se insere: o contexto do “capitalismo tardio”, caracterizado pela globalização e pelo estilhaçamento da unívoca imagética do “eu” nesta sociedade global, cujas marcas paradoxais do simulacro e da outridade refletem-se por toda parte, refratando-se, ao mesmo tempo, na escrita do narrador (Farias, 2021a):140-141).

Fraturas, estilhaçamentos, simulacros: o cenário serve a *Budapeste* e também a *O Homem Duplicado*.

Através dos protagonistas dos dois romances e de suas jornadas, vemos o pesadelo do mundo contemporâneo capitalista, centrado no consumo, nas imagens e no espetáculo. Um mundo desumano, de solidão e de angústia. Um mundo de “sensibilidade mutilada” (Ferro, 2023:512). Um mundo em que os sujeitos buscam a sua identidade sem nunca a encontrar. Um mundo em que não sobra nada, ou como diz o protagonista de Saramago: “O vinho foi servido em seu tempo saboreado, agora há que beber o resto azedo que ficou no fundo do copo” (*HD*, 63).

## 1.2. **O Abismo Identitário e a Questão do Duplo**

Como tratamos anteriormente, tanto *O Homem Duplicado* quanto *Budapeste* são romances do duplo<sup>25</sup>, tema que remonta ao livro do *Gênesis*, segundo o qual Deus criou o homem como um ser fragmentado, em busca da outra metade. O duplo constitui um tema clássico na Literatura Ocidental desde o século XIX, através dos motivos da sombra, do sócio, da máscara, do espelho, “[...] e evolui para a indagação dessa esfinge impenetrável e desencantada que é a própria pessoa como *persona* e ninguém” (Wisnick, 2003:s/p).

Em *O Homem Duplicado*, Tertuliano Máximo Afonso, o professor de História, reconhece-se em um ator de televisão, Daniel Santa-Clara, seu sócio. A partir desse encontro, o personagem, incapaz de ver-se a si próprio, vê-se no outro, o que o ameniza, pois a transformação, acredita ele, preencherá seu vazio e lhe dará a liberdade de ser e viver: “[...] sorriu da comparação ao pensar que, neste caso, tendo entrado no casulo como lagarta, dele sairia como borboleta” (*HD*, 142).

Importante perceber que a escolha da profissão do protagonista não funciona só para condenar o personagem à insignificância, na medida em que a profissão não é valorizada no mundo do capital, como também é uma estratégia significativa para compor a arquitetura narrativa e evidenciar a questão do duplo. Tertuliano não é um professor de Geografia, muito menos um professor de Matemática, uma ciência exata; é um professor de História,

---

<sup>25</sup> Vilela (2017), no único trabalho que encontramos que relaciona romances de José Saramago e Chico Buarque (e que tem como *corpus* exatamente os dois romances deste capítulo) traça um panorama sobre o termo “duplo” e sua trajetória cultural, tanto do ponto de vista psicológico quanto filosófico.

que conta narrativas de um outro, seja esse um indivíduo, um povo, um tempo<sup>26</sup>. Já Daniel Santa-Clara não é um arquiteto, nem um médico. É um ator, figura que vive de representar múltiplos personagens, encenando vários “outros”.

Saramago leva, assim, ao extremo, a questão do duplo: Tertuliano reconhece-se e transforma-se em outro, que já não é um; mas, vários.

O escritor não apenas cria a figura do duplo entre o professor de História e o ator, como também faz do ator um duplo de si mesmo: Daniel Santa-Clara não é o nome verdadeiro do ator, mas pseudônimo de Antônio Claro. Aliás, nem pseudônimo é: é um heterônimo, já que, explica o narrador, “o outro não quis a vulgaridade plebeia do pseudônimo” (*HD*, 155), o que poderíamos considerar como mais uma duplicação (nome/pseudônimo; pseudônimo/heterônimo), nesse caso irônica do autor, a dialogar com outro autor, o poeta Fernando Pessoa, que usa três heterônimos para compor sua figura poética<sup>27</sup>.

Em *O Homem Duplicado*, Saramago repete uma estratégia usada no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em que o protagonista (o heterônimo de Pessoa reinventado) dialoga com seu criador, o fantasma de Fernando Pessoa. Em *O Homem Duplicado*, temos a figura do personagem “o senso

---

<sup>26</sup> Saramago, conforme Vasconcelos (2010:58), reconheceu que a profissão do protagonista era um prolongamento da sua preocupação com aquela matéria, permitindo desenvolver diálogos acerca da História entre os personagens.

<sup>27</sup> Ironia essa que pode expressar uma nova figura do duplo, sugerindo-se José Saramago como duplo de Fernando Pessoa, um na poesia, outro na prosa, os dois maiores autores da língua portuguesa, ambos reconhecendo-se sujeitos desassossegados. Escreveu Pessoa (1982:460): “O único modo de estarmos de acordo com a vida é estarmos em desacordo com nós próprios”. José Saramago (Aguilera, 2010:204) responde: “Vivo desassossegado, escrevo para desassossegar”, quase um *slogan*, multiplicado um sem-número de vezes, em sacolas, livros, exposições em torno do autor, que parece traduzir o que Saramago tanto julgou fundamental: conciliar o cidadão e o escritor, tornando fácil “ao leitor atento entender que o autor que ele está a ler pensa de uma maneira determinada” (Reis, 2015:78).

comum”, que funciona como um contraponto para os pensamentos do professor, como se ele, “o senso comum”, fosse a razão diante da infantilidade que dominaria Tertuliano, a apontar-lhe o bom senso que lhe falta, recurso, portanto que Saramago já utilizara anteriormente.

Para Crescenzo (2023:53), que estuda *O Homem Duplicado* à luz das reflexões formuladas por Freud, “o senso comum” é uma versão abrandada e resignada do superego freudiano. Não seria, assim, gratuito “o senso comum” recomendar ao protagonista “acabar com esta maldita história de sócias, gêmeos e duplicados” (*HD*, 121), explicitando o tema do romance, e, ironicamente, chegando a prever a tragédia de um encontro à luz do dia entre o professor e o ator. Assim recomenda “o senso-comum”:

[...] e os dois ficam-se a olhar-se iguais a dois cãezinhos de porcelana<sup>28</sup>, cada um como reflexo do outro, mas um reflexo diferente, pois este, ao contrário do que faz o espelho, mostraria o esquerdo onde está o esquerdo e o direito onde está o direito [...] (*HD*, 156).

Na construção dessa imagem especular entre Tertuliano e o sócia, um não reflete o outro, um é o outro, o que resulta em imensa agonia: “Você será sempre a minha cópia, o meu duplicado, uma imagem permanente de mim mesmo num espelho em que eu não me estaria olhando, algo provavelmente insuportável” (*HD*, 216).

Crescenzo (2023:51) considera que o tema do duplo na narrativa de *O Homem Duplicado* expressa a compulsão à repetição, “a predisposição do homem para o mal, de uma civilização que para garantir a sua sobrevivência

---

<sup>28</sup> Aqui não temos o “cãozito cego, de bengala” de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, mas os “cãezitos de porcelana”, aqueles que se quebram com facilidade, tanto um quanto outro, pois ambos não são íntegros.

impõe uma ordem que na realidade gera o caos, enfim, de uma história que se repete igual a si mesma”. Nesse sentido, nada caberia ao professor de História senão render-se ao destino: encontrar-se com o ator e realizar o que o título do filme no qual reconheceu o sócia prenuncia. Conforme aponta Guy Debord (2012:18), ao refletir sobre o homem contemporâneo: “o homem ativo revela-se no fato de os seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que lhos representa”<sup>29</sup>.

A crise de identidade é tanta que a história não termina ao saber-se duplicado, nem para Tertuliano nem para Daniel Santa-Clara. A questão passa a ser quem nasceu primeiro, ou seja, quem é o original e quem é a cópia, “desvalorizada repetição” (HD, 174).

“Quanto mais te disfarçares, mais te parecerás a ti próprio” (HD, 157), anuncia a namorada de Tertuliano, Maria da Paz, que tenta ser o que seu sobrenome sugere, iluminar o protagonista acerca de seus dilemas, reafirmando o que tantos estudiosos confirmam: a presença significativa das mulheres na obra saramaguiana.

Apesar de António Claro ter nascido minutos antes de Tertuliano, o que faz com que o professor seja o duplicado, é ele (o ator) que morre, embora seja a *persona* de Tertuliano que morra, na medida em que o professor assume a identidade do outro, sem, contudo, assumir sua profissão, o que, por sua vez, contraditoriamente, reforça sua encenação. Nesse sentido, poder-se-ia falar

---

<sup>29</sup> Em entrevista a Carlos Reis (2015:141), Saramago discorre sobre a complexidade da questão:

[...] nós não somos uma unidade, somos uma pluralidade, levamos a vida a disciplinar ou a controlar essa palpitação de figuras que levamos dentro, tentamos apresentar-nos ao mundo como unos e inteiros; às vezes consegue-se, outras vezes consegue-se com maus resultados, que podem levar ao suicídio ou que podem levar à loucura.

da força da imagem, da cópia, capaz de ocupar o lugar do original, conforme advertia Benjamin (1936), em seu estudo “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. Não sendo possível reproduzir a singularidade, liberta-se o objeto reproduzido. Diríamos, assim, que, numa sociedade de massas, o culto será à imagem, e tudo será permitido para isso – até um homem duplicar-se, como o narrador de *O Homem Duplicado* anuncia:

[...] este estranhíssimo singular, assombroso e nunca antes visto caso do homem duplicado, o inimaginável convertido em realidade, o absurdo conciliado com a razão, a demonstração acabada de que a Deus nada é impossível e que a ciência deste século é realmente, como disse o outro, uma tola (*HD*, 167).

O jogo do simulacro e a narrativa labiríntica impõem-se, pois Tertuliano, no lugar de Daniel Santa-Clara, ou ainda, de António Claro, receberá uma chamada telefônica de um homem que se diz ser seu sócia, exatamente como aquela chamada telefônica que o professor de História fez ao ator e que motivou sua jornada. O final do livro remete, assim, ao início, propondo um novo jogo ao leitor, como demonstra Jubilado (2010:119), ao analisar o eixo comum das “fronteiras narrativas” como *incept* e o *explicit* do romance.

Essa “aventura” que o protagonista de *O Homem Duplicado* vive também é experimentada pelo protagonista de *Budapeste*. O questionamento da identidade está visível na escolha da profissão de José Costa: ele é um *ghost-writer*, um autor anônimo de textos sob encomenda, que, pela própria função, reverbera a questão de a Literatura ser “uma alteração da identidade, uma questão de outridade” (Wisnick, 2003:s/p). Assim, a escolha da profissão do protagonista-narrador é estratégica para tematizar a fratura identitária, pois

como diz Farias (2021a):126), “ele é figura emblemática da outridade, desvinculando por si só a concepção clássica do sujeito uno e indivisível”.

José Costa, o *ghost-writer*, “possibilita ao romance a problematização do estatuto ficcional e da instância do sujeito da enunciação” (Farias, 2021a):126). Seu nome é duplo, assim como o nome da agência para a qual trabalha, a Cunha & Costa, que tem, por sinal, dois sócios: ele e Álvaro Cunha, também um nome composto de dois. Em imagem especular, o *ghost-writer* viverá a história que escreve para seu cliente alemão, só que de forma contrária e complementar: viaja para Budapeste, e lá conhece não a Teresa morena da praia, mas a “Branca, branca, branca, bela, bela, bela [...]” (B, 68) Kriska, professora de húngaro, que vai lhe ensinar o magiar. A partir daí, José Costa será Zsoze Kósta e viverá entre a Hungria e o Brasil, entre Kriska e Vanda. Quando está na Hungria, sente saudades de Vanda. Quando está no Brasil, sente saudades de Kriska. O amor nunca se realiza, como diz o personagem: “Deitei-me com Kriska, e para melhor abraçá-la me lembrei da Vanda” (B, 68).

As duas mulheres não confortam o escritor-fantasma. Vanda “nem sabia direito que espécie de escritor era eu” (B, 15); Kriska criticava-o por não saber a língua húngara, reclamação, aliás, com que o protagonista inicia sua narrativa – “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (B, 5) –, repetindo-a por mais três vezes na narrativa, na técnica literária conhecida como *in media res*<sup>30</sup>, o que, a nosso ver, expressa a

---

<sup>30</sup> “*In media res*”: iniciar a narração a partir de um ponto médio de desenvolvimento. No texto, o que se escreve na página 5 de *Budapeste* é retomado nas páginas 66, 172 e 173.

importância que o protagonista (e também o autor) atribui às palavras. Afinal, o personagem preferiria “[...] ser cego ao esplendor do mar, às montanhas, ao pôr do sol no Rio de Janeiro, para ter olhos de ler o que há de belo, em letras negras sobre fundo branco” (B, 96). Nem a beleza da “cidade maravilhosa” fascina José Costa como as palavras.

De nacionalidades diferentes, as duas mulheres mantêm com o *ghost-writer* uma relação de superioridade. Afirma José Costa sobre Vanda (gêmea de Vanessa, outra duplicação), a apresentadora de TV de sucesso: “[...] ela sempre tinha uma resposta para tudo” (B, 30); a mesma sensação que tem com Kriska, a húngara: “Mas duas pessoas não se equilibram muito tempo lado a lado, cada qual com seu silêncio; um dos silêncios acaba sugando o outro, e foi quando me voltei para ela, que de mim não se apercebia” (B, 62).

Também a relação do protagonista com o filho e o enteado (novos duplos) é marcada pela estranheza. Joaquinzinho não domina, em sua forma mais elementar, o que para o pai é ouro: “Trôpego, chegava em casa e encontrava meu lugar na cama ocupado por uma criança gorda. [...] Além de enorme, o menino ia completar cinco anos e não falava nada [...]” (B, 30). Pitsi, o enteado, pecava pelo oposto: dominava a língua húngara, e não se intimidou em classificar o poema do padrasto de “mortífero” (B, 140), confirmando a opinião já dada pela mãe. Pouco resta ao protagonista: “Peguei meu prato de espaguete e o atirei em cheio na parede” (B, 141).

O protagonista de Chico Buarque sente-se um solitário, um *ghost*: Ele não se reconhece um sujeito merecedor de afeto: “Mas através do vidro preto eu não enxergava nada, só me via a mim mesmo naquele espelho, as olheiras, a barba por fazer, o terno todo amarrotado” (B, 163).

Para Castello (2014), José Costa é mais um a caracterizar a Literatura de Chico Buarque como uma ficção de aflição e angústia:

Penso no *ghost-writer* José Costa, do romance *Budapeste*, de 2003. Uma intensa aflição o domina desde as primeiras páginas do livro. [...] A realidade, para Cósta, ou Kósta, é líquida e disforme. Ele vive em constante estado de turvação – a que só pode corresponder um coração cada vez mais aflito (Castello, 2014:s/p).

O protagonista de José Saramago também vive a instabilidade das relações sociais. Crescenzo (2023:54) sustenta que é a experiência de “ser errado”, gerada pelo descontentamento induzido pela civilização, que faz com que os indivíduos, como Tertuliano (e em nossa visão também como José Costa), não consigam estabelecer laços afetivos e emotivos.

Com a mãe, Tertuliano tem uma relação de desconfiança: ele a vê como “uma sibila ou uma cassandra” (*HD*, 137); ela o vê como “uma personagem de um livro” (*HD*, 136). Com a namorada, mantém uma relação de desprezo, tanto que pede a Maria da Paz que assine a carta feita por ele solicitando informações de Daniel Santa-Clara. Apesar de ter a lucidez do descaso do professor, Maria da Paz aceita: “[...] Ali, o meu nome não foi mais que uma máscara, a máscara do teu nome, a máscara de ti [...]” (*HD*, 167), explicitando, mais uma vez, a temática do romance: a questão das máscaras sociais, dos disfarces. Tertuliano não se intimida. Quando conhece Helena, a mulher do ator, transfere a ela sua libido.

Daniel Santa-Clara, por sua vez, irá ao encontro da namorada do professor: “[...] se tu vais dormir com a minha mulher, eu vou dormir com a tua [...]” (*HD*, 298-299), proposição que o narrador justifica: “[...] se idênticos

foram os delitos cometidos, idênticos foram também os que os cometeram” (HD, 299), replicando-se a questão do duplo.

Maria da Paz ganhará, sob o olhar de António Claro, a beleza que Tertuliano nela não via. E Helena assumirá a fascinação pelo professor, ressaltando a questão, formulada por Freud (2021) do desconhecido que, no entanto, é tão familiar:

[...] que me toca com mãos iguais às deste outro homem adormecido ao meu lado, que me olha com os mesmos olhos, que com os mesmos lábios me beijaria, que com a mesma voz me diria as palavras de todos os dias, e as outras, as próximas, as íntimas, as do espírito e as de carne, é uma fantasia, nada mais que uma louca fantasia [...] (HD, 183).

É a semelhança de Tertuliano com Daniel Santa-Clara que interessa Helena: “[...] a imagem de outro homem que ela não teria necessidade de despir para saber como seria fisicamente, da cabeça aos pés, todo ele, a seu lado dorme um igual” (HD, 185). Helena chega a suplicar a Tertuliano: “que sejas em tudo e para tudo António Claro” (HD, 314), mostrando seu interesse pelo que é igual, o familiar.

Esse desfecho de *O Homem Duplicado*, com a troca de identidade do protagonista, também ocorre em *Budapeste*, quando Costa/Kósta assume a personalidade de outro *ghost-writer* (novo duplo), o Sr..., contrariando a liberdade que ele (Kósta) imaginava ter, sonhando, à beira do Danúbio, em dar à sua história o desfecho que desejasse. Pura ilusão:

Por sorte me restavam os sonhos, e em sonhos eu estava sempre numa ponte do Danúbio, às horas mortas, a fitar suas águas cor de chumbo. E soltava os pés do chão, e balançava de barriga sobre o parapeito, feliz da vida por saber que poderia, a qualquer momento, dar à minha história um desfecho que ninguém previra. Eu me demorava a gozar aquela onipotência, e

com a demora o sol nascia, se esverdeavam as águas, daí a pouco me via de novo com os movimentos restritos (*HD*, 171).

O protagonista não dá conta de si, nem de seus sonhos ou pesadelos (como este, do suicídio diante do rio Danúbio), o que sugere o poder da sociedade sobre o indivíduo. De cor de chumbo a águas esverdeadas, o Danúbio se modifica; o protagonista, não. Ele será sempre um não-sujeito, um simulacro. Não é autor do livro que escreve para o alemão (“O Ginógrafo”); nem é autor do livro que tem seu nome na capa (“Budapest”). O autor de sua biografia de sucesso é o Sr..., o ex-marido da professora húngara, um *ghost-writer* que nem nome tem. Sem nomear o personagem, Chico Buarque leva ao extremo “o artefato gerador de duplicidades” (Carneiro, 2002:203), visível na raiva de José Costa contra seu biógrafo, que é, na verdade, sua cópia (um novo duplo):

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

O desfecho da história surpreende o leitor, que poderia atribuir a José Costa uma lucidez que os outros personagens não têm. Poderia até se identificar com o protagonista, como se esse fosse um escritor fracassado, um ser esforçado, mas sem autonomia. No entanto, Costa/Kósta cede à verdade e mostra que é também um alienado na sociedade do consumo. Seu desconforto inicial com a falsificação – “Populares me paravam na rua, me solicitavam o autógrafo em seus exemplares, e com mão dormente eu escrevia dedicatórias que me eram estranhas” (*B*, 170) – acaba reconfortado pela

admiração que Kriska demonstra pelo autor do *best-seller*, o que o leva a assumir a falsa autoria, para apagar a angústia de sua existência, pelo menos provisoriamente. Da mesma forma que Tertuliano Máximo Afonso o foi, ao assumir a *persona* e a vida do ator morto, obtendo o amor de Helena. Assim, julgamos que a descrição que Perez (2017) faz, em seu estudo sobre o duplo na ficção de Chico Buarque, vale também para o protagonista de Saramago em *O Homem Duplicado*:

Solitário, sem amigos, sem mulher, sem emprego, Costa é um *gauche* na vida. Ele encena a própria representação do esfacelamento, da ruína do sujeito perdido numa situação insólita. Restam-lhe cacos de lembranças do passado, o presente é vazio, e o futuro é o prenúncio de uma catástrofe [...] (Perez, 2017:195).

O desfecho que o autor dá a José Costa parece ser o reconhecimento de que a vida vai-se fazendo, da mesma forma que a escrita: “E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (*B*, 174), diz ele. O leitor é, dessa forma, convocado para uma nova leitura, da mesma forma que o protagonista o foi: “Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu [...] Eu usufruía os fraseados, a melodia do meu húngaro, eu me deliciava com minha voz” (*B*, 173). É o leitor que completará o encaixe que *Budapeste* propõe. É a leitura que dá sentido à escrita, em mais uma figura do duplo dentre as inúmeras sugeridas no romance.

O protagonista de José Saramago tem a mesma visão: ele há de representar bem o seu papel e cuidar de que ninguém o tire. Tertuliano escreve um bilhete para Helena quando sai para encontrar o sócia: “Voltarei” (*HD*, 316). E, então, apanha a pistola. Matar o sócia é a solução para o protagonista.

Mas acontecerá? Será possível a história novamente repetir-se? Duplicar-se uma vez mais? Aqui caberá ao leitor reescrever o final do livro.

Ao assumirem a figura do duplo, sem dor ou culpa, os dois protagonistas revelam a fraqueza de um sujeito que não suporta o outro, com medo de ser aniquilado por ele, confirmando “o caráter ilusório de uma realidade construída segundo uma ordem que na verdade não existe e que impõe regras e modos de ser” (Crescenzo, 2023:55). É o que os desfechos dos dois romances nos indicam. E o que confirma Saramago<sup>31</sup>:

O que eu quero examinar, no fundo, [em *O Homem Duplicado*] é o tema do “outro”. Se o “outro” é como eu, e o “outro” tem todo o direito de ser como eu, pergunto-me: até que ponto eu quero que esse “outro” entre e usurpe o meu espaço? Nesta história, o “outro” tem um significado que nunca antes teve. Atualmente, no mundo, entre “eu” e “o outro” há distâncias e essas distâncias não são possíveis de superar e por isso cada vez menos o ser humano pode chegar a um acordo (Aguilera, 2010:333).

Lima (2008:100) considera que a missão da Literatura Comparada é “abrir espaço para fomentar o diálogo entre contextos diferenciados de forma a permitir que a energia e a força de uma obra se manifestem no contato com outra”. Nesse sentido, ousamos dizer que os dois romances se iluminam mutuamente, podendo ser lidos um como duplo do outro, buscando ambos responder à pergunta que Saramago nos propõe: “Quem serei eu, se tendo sobrevivido não sou já quem era?” (Saramago, 2003:s/p).

---

<sup>31</sup> Ao contrário de José Saramago, que não se eximia de dar entrevistas sobre seus livros, sobre a Literatura, a sociedade, a política e até sua vida pessoal. Chico Buarque sempre foi de poucas entrevistas, “avesso aos alardes de si mesmo” (Silva, 2004:22). Combatido pelo movimento de direita que começou a se formar no Brasil, Chico Buarque passou a ser visto como “um inimigo do Brasil” e confrontado na rua por opositores e, então, resolveu parar de dar entrevistas. Aliás, numa exceção, no *podcast* que gravou sobre seu romance *O Irmão Alemão*, disse que “não gosto de falar dos meus livros, da minha ficção em geral, porque não acho que tenha muito a acrescentar ao que está escrito ali” (Buarque, 2015:*podcast*).

### **1.3. A Fragmentação do Sujeito e a Temática da Viagem**

Lipovetsky (2011) refere-se à “cultura-mundo” como aquela que se forma no horizonte cultural das sociedades na era da globalização. As barreiras de espaço e do tempo superadas por um sentimento de simultaneidade, que permite aos indivíduos, dispostos em diferentes lugares, partilharem de uma mesma experiência.

Ao mesmo tempo que isso oferece oportunidades, gera insegurança: “Estamos estranhamente perdidos em uma errância generalizada [...] e-nos destinados a uma desorientação inédita [...]” (Lipovetsky, 2011:18-19).

Em *O Homem Duplicado*, Tertuliano é um estranho no grupo de profissionais da escola. Nota-se isso na reação dos colegas quando o professor sugere nova dinâmica para o ensino de História: “Os efeitos da perorata foram os de sempre, suspiro de mal resignada paciência do director, troca de olhares e murmúrios entre os professores” (*HD*, 46).

Chico Buarque também faz de seu protagonista um *outsider* em sua família e em sua vida profissional. No evento de *ghost-writers*, José Costa assusta-se com a imagem do grupo com quem deveria se identificar: “Mas ver os rostos todos de uma vez foi assustador, foi como se eles tivessem ficado decrepitos naquele exato instante” (*B*, 143).

A saída para o protagonista de Chico Buarque é o deslocamento: Costa embarca para Budapeste<sup>32</sup>, para onde vai e de onde vem sucessivas vezes, o que traduz de certa forma o tempo atual: Costa cruza fronteiras como quem cruza bairros. É mais fácil deslocar-se que encontrar-se, é mais confortável

---

<sup>32</sup> Lembremos que a Budapeste de Chico Buarque é uma cidade fruto da imaginação e da pesquisa do autor. O autor não conhecia a cidade quando escreveu o romance.

mover-se que reconhecer o vazio existencial: “Ali, por uns segundos tive a sensação de haver desembarcado em país de língua desconhecida, o que para mim era sempre uma sensação boa, era como se a vida fosse partir do zero” (B, 155).

Para Mathias (2023:66), as diferentes modalidades da Literatura de trânsito (Literatura de viagem, Literatura pós-colonial, Literatura de fluxos migratórios nacionais ou internacionais ou Literaturas transnacionais) encenam contatos com a alteridade, na medida em que o sujeito deixa seu espaço de primeira socialização, seu ambiente familiar, no qual domina as regras e os sentidos, para, de forma passageira ou definitiva, buscar oportunidades que condigam com suas necessidades identitárias, adentrando um espaço com outro modos de estruturar a rede semiótica.

Nesse trânsito, haveria, portanto, dois movimentos essenciais: o deslocamento geográfico e o deslocamento semiótico. Esses dois movimentos não precisam ocorrer simultaneamente, como explica o autor:

[...] é possível se deslocar geograficamente, sem que isso implique numa transformação das redes semióticas, e é possível transformar as redes semióticas sem sair do lugar. O que vai definir a transformação não é o deslocamento espacial em si, mas o modo como o indivíduo se apropria do mundo, ou seja, como ele se utiliza do olhar para tecer narrativas de realidade. É esse olhar que vai classificar, posicionar e hierarquizar, nomeando as formas de ser no mundo (Mathias, 2023:66).

Para o comparatista, a percepção do sujeito de seu encontro com outras formas de estar no mundo pode desencadear transformações de si, já que “[...] no seu esforço de apropriação de realidade, o sujeito se vê confrontado com a necessidade de identificar semelhanças e diferenças, inserindo-as em sua própria narrativa de mundo e do si” (Mathias, 2023:67), ou não, quando o

viajante bloqueia qualquer impacto que viria do encontro com o outro, negando-se a rever sua localização e mantendo sua visão do mundo inalterado. Mathias (2023:70) argumenta que “As diferentes Literaturas de trânsito voltam sua atenção para essas dinâmicas, problematizando a partir de deslocamentos espaço-culturais as transformações do olhar”.

Sob essa perspectiva, qual a experiência de José Costa em Budapeste? Ele é transformado por essa experiência de encontro com uma realidade diferente da sua?

A errância do protagonista de *Budapeste*, a nosso ver, não apaga o vivido, não o substitui, nem muito menos o transforma; pelo contrário, o reitera, confirmando o desajuste do personagem, seu olhar sobre si, independentemente do lugar em que se encontra: “As pálpebras cederam, senti o peso de todas as minhas noites de insônia superpostas” (B, 52). Se “Fora da Hungria não há vida” (B, 68), repetia Kriska a Kósta, na Hungria também não havia vida e sossego para o *ghost-writer*, nem no mundo real, nem no mundo das palavras. Diz ele sobre o aprendizado da língua estrangeira: “Durante algum tempo minha cabeça seria assim como uma casa em obras, com palavras novas subindo por um ouvido e o entulho descendo por outro” (B, 120-121).

“O dancing giratório” (B, 173) do protagonista parece repetir-se infinitamente, tanto que *Budapeste* termina com a mesma frase com que o *ghost-writer* finaliza o livro “O Ginógrafo” que escreve para o alemão: “E a mulher amada de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa” (B, 40), frase final também do livro que Kósta lê para Kriska, “Budapest” (B,174). Ou seja, as três narrativas (“O Ginógrafo”,

“Budapest” e *Budapeste*) que compõem o livro final que o leitor tem em mãos terminam da mesma forma, numa construção que revela a ideia, para Perez (2017:162), de “miragem, dificultando a fronteira entre o real e o imaginário”.

Farias (2021a):136) considera que a estrangeiridade como encenação da diferença atualiza-se no romance de Buarque “tanto pela identidade autoral fraturada – mediante a qual o *eu é um outro* – quanto pela via correlata: a do questionamento da identidade cultural”. Essa questão mostra o desejo e a dificuldade, mesmo impossibilidade, de o protagonista assumir a língua estrangeira como se fosse nativa. Para isso, ele tenta obsessivamente apagar as palavras da língua-mãe, assim como as memórias do Brasil. Mas isso não acontece: “Parece que não é húngaro o poema, Kósta [...]: é como se fosse escrito com um acento estrangeiro, Kósta” (*B*, 141) lhe diz a mulher ao apreciar um livro seu. É inviável querer ser húngaro, a língua estaria sempre a denunciar o estrangeiro, a sua estranheza, a sua não inclusão.

A errância ratifica a tensão entre ficar e partir, entre buscar e não encontrar, entre ser o que se é e o desejo de ser o outro, como reitera Perez (2017:180): “E a cada partida recomeça a procura de si mesmo, procura já fraturada pela condição de *ghost-writer*”.

O protagonista de *Budapeste* parece condenado a viver o mito do judeu errante, que Besse (2008) reconhece no personagem Domingos Mau-Tempo, do romance *Levantado do Chão* de José Saramago, em angustiado deslocamento pelo Alentejo:

O judeu errante é aquele que não encontra um lugar aceitável, é o eterno marginal, o excluído, aquele que assiste a todos os acontecimentos sem neles participar, caracterizado sobretudo pela passividade e pelo fechamento cíclico da sua

errância que nunca se apresenta como ascensão, sendo antes conotada com a queda e a maldição (Besse, 2008:40).

Seria o *ghost-writer* José Costa, de Chico Buarque, um judeu errante, tal e qual Domingos Mau-Tempo, de José Saramago? Seria essa mais uma aproximação possível entre os dois autores? Um novo duplo? Seríamos nós “judeus errantes”, condenados a peregrinar pelo mundo, sem nunca nos acharmos?

Se a Literatura Comparada articula as manifestações artísticas a uma leitura do espaço social em que são produzidas, apresentando-se “[...] como uma metateoria, abandonando a perspectiva especializante e propondo o rompimento das fronteiras que procuravam definir a especificidade de cada campo de conhecimento” (Lima, 2008:11), podemos sugerir que o homem contemporâneo (aquele representado no romance de José Saramago e no romance de Chico Buarque) está destinado à errância, na medida em que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (Hall, 2006:13)?

Em um de seus retornos da Hungria, José Costa, no Rio de Janeiro, expressa sua desorientação na cidade natal: “Logo reconheci as palavras brasileiras, mas ainda assim era quase um idioma novo que eu ouvia [...] havia um metabolismo na língua falada que talvez somente ouvidos desacostumados percebessem” (B, 155). O personagem não reconhece nem o que lhe era tão familiar:

Entretanto as pessoas que eu topava, por mais que rissem e balançassem os corpos, não me pareciam afeitas ao ambiente. Às vezes eu as via como figurantes de um filme que caminhassem para lá e para cá, ou pedalassem na ciclovia a mando do diretor. E as patinadoras seriam profissionais, ganhariam cachês os

moleques de rua, ao volante dos carros estariam dublês, fazendo barbaridades na avenida (*B*, 153-154).

Se imaginava que decifraria o Brasil, assim como imaginou que poderia decifrar o amor, as mulheres, o filho, até os hieróglifos tatuados na pele dos rapazes que encontrou na loja de sucos no Rio de Janeiro, ele cai em si e percebe o descompasso: “Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica, e agora tudo o que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício” (*B*, 154).

Tudo lhe é estranho: Rio de Janeiro e Budapeste; Vanda e Kriska; Joaquinzinho e Pitsi; criação da autobiografia do alemão Kasper Krabbe e criação dos poemas para o húngaro Kocsis Ferenc; “O Ginógrafo” e “Budapest”. Até a escrita torna-se estranha: “Eu escrevia como se andasse em minha casa, porém dentro d’água” (*B*, 133), ou, “Eu rabiscava papéis aéreos com o timbre do hotel, e o que me saía nem eram palavras, eram figuras toscas, desenhos infantis” (*B*, 158). Nem o livro que lê para Kriska, a seu pedido, afasta seu desconforto: “Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava” (*B*, 173). Sua errância, portanto, não simboliza uma redenção; pelo contrário, atesta Farias (2021):

Na sociedade globalizada do romance (as marcas dessa globalização disseminam-se por toda a narrativa) o narrador-protagonista é um cidadão geográfico e culturalmente fraturado em constante mobilidade. O seu espaço é um espaço fronteiro entre dois mundos, duas línguas, duas mulheres, duas cidades. O seu lugar é, portanto, um entre-lugar marcado pelo signo da viagem e da desterritorialização (Farias, 2021a):139).

Bauman (2020) cita como metáfora do século XXI a figura de Narciso, em contraposição à figura de Pigmaleão que representaria os séculos XIX e XX:

[...] se Pigmaleão se apaixonou por uma pesada e sólida escultura de mármore, o epítome da permanência e da durabilidade, Narciso está apaixonado por seu reflexo na superfície de um rio – matéria continuamente em movimento e mutação, o próprio epítome da instabilidade, como já registrara Heráclito em sua observação de que não se pode entrar duas vezes no mesmo rio (Bauman, 2020:95).

La Taille (2009) retomou, em seu estudo sobre a cultura do tédio, a ideia do homem em movimento, analisando as diferenças entre o peregrino e o turista:

[...] A escolha da meta se dá de forma diferente para um e para outro. Para o peregrino, ela é escolhida tendo como base, como acabamos de ver, uma busca existencial. [...] Para o turista, isso raramente acontece. Como ele escolhe suas metas? Em geral em razão da fama turística do lugar ou de seu lugar na história. [...] A viagem do turista é um pequeno fragmento de tempo. A do peregrino é uma ponte entre um antes e um depois. Decorre do que acabamos de ver que a viagem do peregrino é uma espécie de ato de fé. A do turista, um ato de consumo. [...] Um aspecto importante da busca do peregrino é o da identidade. O turista delicia-se com a alteridade (La Taille, 2009:21).

Observando essas características, vemos que o protagonista de *Budapeste* não se enquadra nem no perfil do turista nem do peregrino. Ele está na fronteira, no vácuo: não foi a Budapeste fazer turismo, nem contempla a cidade como um peregrino. Ele não se encontra no outro: no Brasil, nos sonhos, fala húngaro; em Budapeste, repete “Guanabara, murmurei, goiabada, Pão de Açúcar” (B, 147), em êxtase. Ele não se encontra em

nenhuma das duas cidades. E não se encontra nem mesmo na Literatura: “Era como se meu texto em prosa tomasse forma de poesia” (B, 133).

Esse estranhamento do protagonista, aliás, sinaliza para Fischer (2014) o motivo pelo qual a Literatura de Chico Buarque chega a ser estranha (e a repetição aqui é intencional) ao público brasileiro:

Ocorre que esse professor de delicadeza [Chico Buarque na música] concebeu seus romances sempre na pauta do mal-estar, em que nada é nítido e pacífico, nunca se experimenta descanso. Os romances dão vida a protagonistas não apenas “losers”, mas também anômalos, a quem não resta saída alguma – e essa sensação de rato encurralado está na superfície do enredo mas, mais importante, na arquitetura narrativa, no ponto de vista nublado que informa o relato (Fischer, 2014:s/p).

Estranha parece ser a Literatura de Chico Buarque também à crítica brasileira. Schollhammer (2011) traça em *Ficção Brasileira Contemporânea* um retrato da produção ficcional brasileira das últimas décadas, com análise minuciosa da obra de diversos autores. Chico Buarque é citado apenas em uma frase, quando o autor fala da década de 1990, cujas narrativas têm em comum personagens sem rumo:

[...] levados por forças desconhecidas da fatalidade ou da coincidência, o que resulta num profundo desconhecimento existencial, assim como acontece no romance de Chico Buarque de Hollanda, *Estorvo* (1991), e mais tarde em *Benjamim* (1995) [...] (Schollhammer, 2011:33).

A não aceitação do escritor Chico Buarque é recorrente, lembra-nos Meireles (2014:25-26), em seu detalhado estudo sobre a repercussão do romance *Budapeste* no cenário literário a partir das críticas jornalísticas e dos trabalhos acadêmicos. Meireles chama a atenção de que até nas críticas sobre *Budapeste*, faz-se comum citar a relação do romancista com o meio musical,

chegando-se inúmeras vezes a nomear o autor não como escritor, mas como cantor e compositor.

Chico Buarque, ao receber o Prêmio Camões em Portugal (abril de 2023), fez menção à diferença entre o reconhecimento de sua carreira musical e de sua carreira literária, não com ressentimento, mas com aceitação e até com humor (quando se refere à sua imagem em Portugal). Vejamos:

Mas por mais que eu leia e fale de literatura, por mais que eu publique romances e contos, por mais que eu receba prêmios literários, faço gosto em ser reconhecido no Brasil como compositor popular e, em Portugal, como o gajo que um dia pediu que lhe mandassem um cravo e um cheirinho de alecrim [...] (Buarque, 2023: s/p).

O escritor parece refletir o *ghost-writer* de *Budapeste*, que, mesmo manejando a língua húngara, “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (B, 6), mesmo reconhecendo sua competência – “[...] fiz um resumo do meu currículo, mencionei minha tese de doutorado, fui aplaudido [...]” (B, 20-21) –, não tem reconhecimento que lhe garanta pertencimento junto aos pares.

O sentimento de quem “nunca experimenta descanso” (Fischer, 2014:s/p) é vivido também por Tertuliano Máximo Afonso, protagonista de *O Homem Duplicado*, que, se não viaja para outros países, vê-se obrigado a sair da metrópole que habita em direção à casa de campo onde mora seu sócia. A viagem, portanto, embora mais curta, também existe.

Esse percurso (campo-cidade), esse trajeto que se impõe aos dois casais (Tertuliano e Maria da Paz; António Claro e Helena), embora de forma invertida (Tertuliano sai da metrópole para o campo; António Claro, do campo para a

metrópole), pode ser considerado mais uma estratégia de duplicidade no romance.

Em *Budapeste*, temos dois países (Brasil e Hungria) e duas cidades (Rio de Janeiro e Budapeste); em *O Homem Duplicado*, o percurso se dá entre cidade e campo.

Tertuliano faz a viagem ao campo em busca do outro, seu sócio, o ator António Claro, mas, quando o encontra, perde-se: “Estive com ele, e agora não sei quem sou” (*HD*, 210). Portanto, não há redenção também para ele, assim como não há para José Costa, de *Budapeste*.

*O Homem Duplicado* inicia-se na metrópole, onde fica a casa do protagonista e termina no campo, na casa de Helena. *Budapeste*, igualmente, inicia-se no Rio de Janeiro, onde mora o protagonista e termina em Budapeste, na casa de Kriska.

Vivendo em meio ao caos, à deriva, perdidos em lugares diferentes, à procura de si e do outro, Tertuliano Máximo Afonso e José Costa problematizam a experiência de vida em um mundo de incertezas, de angústia e de solidão.

Helena (2010:13) caracteriza esse tipo de personagem como uma “versão não heroica da existência”, personagens que povoam o que a ensaísta nomeia como “ficções do desassossego”. Dois personagens que buscam sua identidade em toda parte e não a encontram em lugar algum, ensaiando uma “espécie de poética do desconforto” (Helena, 2010:44). Para Helena, personagens desassossegados desconstroem o mito de Robinson Crusóe, o aventureiro vitorioso, e apontam para personagens que mostram a corrosão do eu e dos valores sociais na sociedade contemporânea.

Nesse sentido, a autora faz um diálogo das “ficções do desassossego” (Helena, 2010:12) com o pensamento trágico. O sujeito trágico sente-se inquieto e angustiado, pois rejeita a razão como produtora de um pensamento único; assim também as “ficções de desassossego”, que optam por problematizar e assumir o desassossego, do mundo exterior e interior dos personagens, do narrador e da própria escrita. Não se abrandará a crise dos protagonistas; não haverá uma vitória ao final; o desassossego não passa: Tertuliano sabe que a sua máscara é passageira; José Costa, *idem*. Não há conforto.

Assim como também, por motivações diferentes, não houve sossego para os autores dos dois romances. Tanto José Saramago quanto Chico Buarque autoexilaram-se. Saramago em Lanzarote, Espanha, em 1992, quando o governo português impediu a candidatura de seu livro *O Evangelho segundo Jesus Cristo* ao Prêmio Literário Europeu, por julgar que o livro ofendia as crenças religiosas do povo português; Chico Buarque, na Itália, em 1970, fugindo da ditadura militar e da censura.

Bauman (2001:257), em seu posfácio ao livro *Modernidade Líquida*, afirma que “criar (e também descobrir) significa sempre quebrar uma regra; seguir a regra é mera rotina mais do mesmo – não um ato de criação”. Nesse sentido, o exílio do escritor “é a recusa a ser integrado” (Bauman, 2001:258).

Talvez a experiência do exílio, da noção de que o escritor é por natureza um ser que peregrina, tenha fortalecido nos dois autores a noção de que a Literatura só existe como resultado de um certo desconforto, do sentimento de não coincidência de que falava Agamben (2009:59) ao definir o que é ser

contemporâneo. E a viagem propicia um tempo de revelação, como diz a autora de *Mulheres Viajantes*, Serrano (2014):

Talvez porque viajar é essencialmente descobrir, descobrirmo-nos a nós e o reflexo das nossas vidas nas etapas da viagem, assim como descobrimos o outro sem o conforto das referências que nos são imediatas (Serrano, 2014:16-17).

Cabem, assim, as viagens dos personagens, tanto as viagens físicas/geográficas (mesmo que de um ponto a outro da cidade, como no caso de *O Homem Duplicado*), como a viagem, conforme descreve Jubilado (2010:248), em “[...] busca de identidade e de autoconhecimento também experimentada pelo personagem-viajante ao centro de si mesma, que funciona, de certo modo, como complemento da primeira”.

Essa busca da identidade (individual e coletiva, no caso de *Budapeste*) fracassa e os protagonistas só se salvam através da fraude, assumindo uma identidade alheia e correndo o risco de perderem-se novamente.

Os desfechos dos dois romances, portanto, trazem um fim aberto, uma narrativa circular, que deixa ao leitor a sugestão de que a viagem em busca de identidade prosseguirá.

Sensação diferente da dos protagonistas temos com as viagens dos dois autores: eles cruzam abismos sobre arames e chegam ao outro lado<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Referência ao trecho final da crítica de Saramago (2003:s/p) a *Budapeste*:

Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com maestria, a da linguagem, a da construção narrativa, a do simples fazer. Não creio enganar-me dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro.

#### 1.4. O Desassossego dos Espelhos e das Palavras

Fora as questões temáticas de que ambos os textos tratam – a tematização das identidades, a questão do duplo, a desumanização da sociedade, a solidão do homem contemporâneo –, que elementos narrativos nos fazem aproximar os dois romances, sob uma perspectiva comparatista?

Estamos diante de dois romances que, além de terem em comum a temática globalizante e pós-moderna e suas repercussões, trabalham sob o eixo da metanarrativa, processo pelo qual a mensagem incide sobre o próprio código.

Em *O Homem Duplicado*, o narrador encarrega-se de trazer à luz a explicitação de procedimentos que habitualmente não são compartilhados com o leitor numa narrativa tradicional. A ficção volta a atenção para ela mesma, numa dimensão autorreflexiva. Para Micali (2011:4), “a metanarrativa irônica do narrador, visível nas interrupções ocorridas no fluxo do relato, é estratégia discursiva que perdura do começo ao fim”. O narrador discute o encaminhamento da narrativa<sup>34</sup> com o leitor, como no excerto a seguir, explicando os caminhos tomados, adiantando-os ou por vezes retomando o já falado. No excerto seguinte, temos um exemplo dessa prática:

Ao contrário da errônea afirmação deixada cinco linhas atrás, que, contudo, nos dispensaremos de corrigir *in loco* uma vez que este relato se situa pelo menos um grau acima do mero

---

<sup>34</sup> Essa estratégia poderia ser vista como uma extensão do posicionamento que José Saramago gostava de assumir em relação à figura do narrador. O autor polemizava afirmando que a figura do narrador não existe: “Narrador, não sei quem é” (Aguilera, 2010:222), insistindo em afirmar que “O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido de que sou o senhor desse universo. E, se calhar, o leitor não lê o romance, mas lê o romancista” (Aguilera, 2010:224). É preciso que salientemos, no entanto, que o fato do escritor dizer-se voz do narrador, acentuando uma identificação entre as figuras do autor e a do narrador, não encerra as questões envolvidas no processo narrativo; pelo contrário, abre outras.

exercício escolar, o homem não havia mudado, o homem era o mesmo (*HD*, 43).

Como afirma Fischer (2018:28), em análise sobre o narrador saramaguiano, o romancista opta por “[...] acompanhar o enredo com uma consciência viva, em contraponto e em diálogo com a trama narrada”. Nesse sentido, o narrador faz digressões, interrupções, comentários irônicos sobre o que está sendo narrado. Assim, o leitor vira um contemporâneo da cena, das ações relatadas pela ficção.

No exemplo a seguir, verificamos que a terceira pessoa do singular, que poderia garantir ao narrador o tributo de um narrador onisciente e onipresente, conhecedor exímio tanto dos personagens e do enredo como do ato de narrar, cede lugar à primeira pessoa do plural, forma de dar voz ao leitor, que passa a partilhar a enunciação com o autor-narrador, saindo de sua passividade e tornando-se um colaborador, mesmo que ilusório. Vejamos:

É certo que poderia valer a pena, melhor ainda, uma vez que conhecemos tudo sobre os pensamentos de Tertuliano Máximo Afonso, sabemos que valeria a pena, mas isso representaria aceitar como baldados e nulos os duros esforços até agora cometidos, estas quarenta compactas e trabalhosas páginas já vencidas, e voltar ao princípio, à irônica e insolente primeira folha, desaproveitando todo um honesto trabalho realizado para assumir os riscos de uma aventura, não só nova e diferente, mas também altamente perigosa, que, não temos dúvidas, a tanto os pensamentos de Tertuliano Máximo Afonso nos arrastariam. Fiquemos, portanto, com este pássaro na mão em vez da decepção de ver dois a voar. Além disso, não há tempo para mais (*HD*, 53, sublinhados nossos).

Antes de seguirmos falando sobre o narrador, ressaltemos, como nos mostra o excerto anterior, o aproveitamento da linguagem oral por Saramago. Jubilado (2000:92) constata que a mudança de registro é uma das formas

para se atingir a ironia, o que ocorre quando se contrasta um registro literário a um registro familiar. A presença de provérbios, aproveitados ou transformados (no caso do excerto “Fiquemos portanto com este pássaro na mão em vez da decepção de ver dois a voar” que se refere a “Melhor um pássaro na mão do que dois voando”) e o uso de expressões idiomáticas ressaltam a construção paródica e irônica do discurso saramaguiano.

O narrador saramaguiano “imiscuído no miolo da linguagem” (Fischer, 2018:28) configura-se como uma estratégia usada pelo autor desde o romance *Levantado do Chão* e é recorrente em *O Homem Duplicado*, como mostram os exemplos a seguir: “Já no autocarro [...], Máximo Afonso, servimo-nos aqui da versão abreviada do nome porque à nossa vista a autorizou aquele que é seu único senhor [... ]” (*HD*, 12); “[...] Tertuliano Máximo Afonso é uma perfeita figura de homem, a tanto não lhe chegaria a imodéstia nem a nós a subjectividade [...]” (*HD*, 34); “Neste momento, Tertuliano Máximo Afonso passou a ser aquele actor de quem ignoramos o nome e a vida [...]” (*HD*, 35).

Micali (2001:2) constata que a ambiguidade, resultante do traço mais forte da ironia, presentifica-se tanto no plano da forma quanto no plano diegético do discurso literário, o que deixa o leitor na dúvida se os fatos relatados ocorrem de fato na realidade ficcional, se existem somente na imaginação do narrador, ou se são apenas delírio do protagonista, havendo uma confusão entre o mundo representado e o mundo dado, como podemos ver em “[...] pensou que este momento da sua vida poderia dar um romance, pensou que seriam penas perdidas porque ninguém acreditaria em semelhante história [...]” (*HD*, 151).

O narrador assume sua postura quanto à narrativa: ela não está pronta, ela vai-se fazendo, vai-se construindo, página a página, palavra por palavra. O “escritor desprogramado” (Arias, 2003:53) estabelece “um chão de contemporaneidade comum a seu leitor e a si” (Fischer, 2018:29) e o leitor é convocado pelo próprio narrador-autor a participar da construção<sup>35</sup>. A figura do narrador todo-poderoso é dessacralizada através de um narrador hábil.

*Budapeste* também faz da metalinguagem eixo fundamental de sua narrativa. Para Resende (2009:s/p), *Budapeste* é um romance arrojado, pois faz um “verdadeiro debate entre as possibilidades da escrita, da sinceridade, do plágio, possibilidade ou não do traduzível”. A começar pela profissão que o autor dá ao protagonista, um *ghost-writer*, profissional que trabalha com as palavras, que vive delas, que por elas é apaixonado, até quando escreve para outros:

Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele. Anoitecia, e eu tornava a ler os fraseados que sabia de cor, depois repetia em voz alta o nome do tal sujeito, e balançava as pernas e ria à beça no sofá, eu me sentia tendo um caso com mulher alheia (*B*, 17-18).

A obsessão pela língua e o desejo de ser reconhecido por ela movimentam José Costa. Ribeiro (2015:103) afirma que “mais que Costa/Kôsta, a maior protagonista da trama é a palavra”.

---

<sup>35</sup> Esse tipo de narrador afina-se com a posição de Saramago em relação à criação literária: “No meu trabalho não há nenhuma premeditação. Sou o escritor menos programado que existe” (Aguilera, 2010:205). Ou ainda: “Eu sei onde vou, ou sei onde vou chegar, mas não sei como lá chego” (Reis, 2015:33). Talvez o escritor desprogramado seja uma extensão da postura crítica do autor em relação ao mundo de verdades incontestáveis e respostas absolutas: “A minha posição é de constante interrogação” (Aguilera, 2010:34).

Ironicamente, as duas mulheres do *ghost-writer* não são seduzidas por ele, mas pela Literatura: Vanda encanta-se pelo livro do alemão, sem acreditar que ele tenha sido escrito pelo marido; Kriska encanta-se pelo livro do ex-marido, o *ghost-writer* Sr..., acreditando que o livro é de José Costa, mesmo esse lhe informando que não: “O autor do meu livro não sou eu, queria lhe dizer [...]” (B, 170).

As palavras enfeitiçam e atordoam José Costa; elas o acompanham por todo o tempo, nas ruas do Rio de Janeiro ou de Budapeste: “A ideia das palavras húngaras, porém, ainda me vinha atazanar na cama, no banheiro e sobretudo na agência, diante do computador, sua tela vazia cor de gelo” (HD, 33). O protagonista reconhece que sua paixão pelas palavras chega a ser maior que sua paixão pelas mulheres, e ainda ironiza: com a mulher, fazia erros grosseiros e guardava as boas palavras e as boas ideias para o texto futuro:

Porque logo no início do casamento, ainda modesto escritor, fui para ela sem dúvida um marido admirável. Mas à medida que aprimorava minha literatura, naturalmente comecei a me relaxar no trato com a Vanda. De tanto me dedicar ao meu ofício, escrevendo e reescrevendo, corrigindo e depurando textos, mimando cada palavra que punha no papel, não me sobravam boas palavras para ela. Diante dela nem tinha mais vontade de me manifestar, e quando o fazia, era para falar bobagens, lugares-comuns, frases desenxabidas, com erros de sintaxe, cacófatos. E se alguma noite, na cama com ela, me viessem à boca palavras adoráveis, eu as continha, eu as economizava para futuro uso prático (B, 106-107).

O processo criativo é explicitado em toda a narrativa, como podemos ver no exemplo: “Enfie o maço num envelope pardo, escrevi na etiqueta, à mão, o título O Ginógrafo, e as letras saíram pálidas, parecia que ali se esgotava minha própria tinta” (B, 41).

O autor explora o jogo da “narrativa dentro da narrativa” (*mise en abyme*<sup>36</sup>), cedendo o *ghost-writer* por vezes o papel de narrador aos personagens, confundindo-se as vozes, num exemplo de discurso polifônico<sup>37</sup>. É inserido na narrativa *Budapeste* o texto que o protagonista José Costa escreve para o alemão, “O Ginógrafo”, sem qualquer aviso de troca de narrador, sem sinal de pontuação que indique a mudança ou outro artifício qualquer. Com essa estratégia, o autor confunde as duas narrativas – a escrita pelo escritor e a escrita pelo *ghost-writer* –, como podemos ver no fragmento a seguir, cujo início é a voz do narrador de *Budapeste* (o *ghost-writer* obrigado a produzir biografias), em seguida, passa-se para o narrador de “O Ginógrafo” (o alemão que vem para o Rio de Janeiro, texto escrito pelo *ghost-writer*), voltando-se, ao fim, ao narrador de *Budapeste*. Tudo isso em apenas um parágrafo:

De qualquer modo naquele instante fechei o jogo, arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, zarpei de Hamburger, adentrei a baía de Guanabara e preferi nem ouvir as fitas do alemão. Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa. Ao ouvir cantar Teresa, caí de amores pelo seu idioma, e após três meses embatucado, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos. A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa (*B*, 38-39).

---

<sup>36</sup> *Mise en abyme*: “Na heráldica, o conceito designa o fenômeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral. A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular” (Ceia, 2018:s/p, sublinhados do autor).

<sup>37</sup> Polifonia: Bakhtin (2005:5), ao examinar a poética de Dostoiévski, afirma que o autor é o criador do romance polifônico, em que há “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e autêntica polifonia de vozes plenivalentes”, criando-se um universo pluralista, em que as ideias vivem em tensão, são pontos de vista acerca do mundo, um grande diálogo.

Há um diálogo entre as narrativas que fazem o livro: *O Ginógrafo*, a autobiografia romanceada do empresário alemão Kasper Krabbe (também um nome duplo, em que as iniciais se repetem e a letra “b” se duplica), “Budapest”, a biografia que o *ghost-writer* húngaro escreve sobre a vida do *ghost-writer* brasileiro e a “narrativa maior”, *Budapeste*, o livro de Chico Buarque. Ora as narrativas dialogam, ora até se confundem, num jogo de reduplicação da escritura, que propõe a discussão sobre a figura do autor, sobre os gêneros literários e sobre a Literatura em si. Se o protagonista afirma que, na língua húngara, era impossível saber onde uma palavra começa e onde acaba, “[...] destacar uma palavra da outra seria como pretender cortar um rio a faca [...]”, (*B*, 8), parece também impossível saber onde cada narrativa (“O Ginógrafo”, “Budapest”, *Budapeste*) começa e onde acaba. A ambiguidade textual marca o trânsito entre elas: “Eu me debatia, tentava me desvencilhar daquela turba e acordava enroscado no lençol, aliviado por me encontrar ao lado de Kriska, que pelo menos estava no livro desde o início” (*B*, 172).

Uma narrativa encaixa-se em outra para denunciar a imprecisão, a indefinição entre tudo e todos<sup>38</sup>. O protagonista vive perturbado; seu destino não é linear; assim como é tumultuada a própria linguagem, a própria construção da frase, como no exemplo: “Daria na praia, caso seguisse em linha

---

<sup>38</sup> Esse jogo especular, que mistura ficção e realidade, mentira e verdade, ultrapassa o texto em si. O projeto gráfico da edição brasileira de *Budapeste*, de autoria do *designer* Raul Loureiro, reafirma visualmente essa discussão, ao colocar, na capa, o nome do romance *Budapeste*, o nome do autor Chico Buarque, um trecho do início do livro e a identificação da editora e, na contracapa, *Budapest* (o livro escrito por um *ghost-writer* sobre a vida do protagonista de *Budapeste*), o nome do protagonista, só que aí em húngaro, como “autor” da narrativa e o mesmo trecho inicial do livro em húngaro, os três escritos de forma invertida, ironia à “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita (*B*, 6) – reforçando a noção de espelho, de duplicação, acentuando a importância do aparelho paratextual para a significação do romance.

reta, mas virei à direita, à direita e à direita, porque não me conduzia um pensamento linear” (B, 99).

O espaço e o tempo são relativos, não só tematicamente, mas na própria arquitetura narrativa.

Através dessa característica, podemos notar um afastamento entre as duas obras que aqui dialogam, *O Homem Duplicado* e *Budapeste*. Enquanto essa última foge do pensamento linear, fragmentando-se indefinidamente; a primeira tenta não fugir, para isso o autor chama a presença do personagem “o senso comum”, que teria a função de convocar, mesmo que na maioria das vezes sem êxito, o protagonista para a realidade objetiva e para um tempo determinado. No entanto, o sonho do protagonista, ensinar a História do presente para o passado, é frustrado: ele aceitará trabalhar de forma convencional, respeitando a cronologia. Da mesma forma faz o narrador, ao escolher o tempo cronológico e linear para narrar a história de Tertuliano Máximo Afonso, o que, de certa forma, pode nos levar a ver autor e narrador como duplos um do outro, ambos presos a um certo convencionalismo, aos paradigmas de formação do romance.

Já em *Budapeste*, a confusão é atormentadora. Quando José Costa procura por “O Ginógrafo” nas livrarias, encontra “O Naufrágio”, título exemplar para revelar a sociedade midiática, sedenta por sucesso, conforto e consumo, que, no entanto, pode naufragar a qualquer momento, sem razão aparente. Quando busca a agência publicitária Cunha & Costa, encontra um consultório dentário. Até o filho o confunde.

Santana (2021:111) sugere a leitura de *Budapeste* sob dois pontos de vista: o ponto de vista do duplo, o “choque sobre a outridade”, como nomeia o ensaísta, e o ponto de vista do riso, que ele desenvolve no ensaio “O Contrapeso do Riso em *Budapeste*”. O autor vê a inserção do riso no romance como uma crítica à sociedade contemporânea:

Nesse sentido, a narração de Chico Buarque espalha as teclas da galhofa como meio de nos permitir suportar as variantes da tristeza oriundas de outros tipos de “cale-se”. Dentre eles, a transformação de indivíduos em máquinas de consumo, braços e mãos substituíveis ao menor sinal de enguiço, ardorosos apertadores de câmeras e filmadoras que diminuem, para meros segundos, a maldição de Andy Warhol quanto à duração da fama. Nessa bitola, os novos suportes midiáticos são um oceano onde mergulham milhões de narcisos (Santana, 2021:113).

São inúmeras as passagens em que a linguagem é responsável pela comicidade nos sete capítulos do romance. Já na primeira página, exatamente no primeiro parágrafo, o *ghost-writer* fica contrariado porque Kriska debocha de sua competência na língua estrangeira, quando ele diz “estou chegando quase” (B, 5), o que provoca um acesso de riso na professora: “Disse enfim ter entendido que eu chegaria pouco a pouco, primeiro o nariz, depois uma orelha, depois um joelho, e a piada nem tinha essa graça toda (B, 5). A língua húngara provoca os extremos, paixão e ódio, como a própria vida do protagonista, sempre entre duas margens, assim como o Rio Danúbio e a cidade de Budapeste.

É sob o riso, para Santana (2021:119), que Chico Buarque constrói um relato que é “o testemunho de um tempo”.

José Saramago também não prescinde do humor ao construir seu romance *O Homem Duplicado*, em que ele ironiza até seus personagens:

A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil da gigantesca árvore dos lugares e do tempo [...] nem sequer um diminuto beija-flor conseguiria fazer ninho nos ramos de um bonsai, e se é verdade que a sombra deste, supondo-o provido de suficiente frondosidade, pode ir acoitar-se uma lagartixa, o mais certo é que ao réptil lhe fique a ponta do rabo de fora. A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada como uma carreirinha de vértebras solta dentro (*HD*, 15-16).

Ambos os autores não abdicam do riso, o que para Duarte (2006) é uma qualidade:

Desnadam-se assim ironicamente o fingimento e os artificios da construção textual e, a partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo (Duarte, 2006:17-18).

É assim, no terreno específico da linguagem, que José Saramago e Chico Buarque fazem, em *O Homem Duplicado* e *Budapeste*, uma profunda reflexão sobre o desassossego do sujeito contemporâneo. Para tratar de uma questão tão grave, os dois autores exploram “o contrapeso do riso”<sup>39</sup>. Artimanhas de dois notáveis escritores.

\* \* \*

---

<sup>39</sup> Expressão aproveitada do título do ensaio de Jeová Santana (2021), citado neste capítulo: “O Contrapeso do Riso em *Budapeste*”.

Nossa proposta neste capítulo era confrontar *O Homem Duplicado*, de José Saramago, e *Budapeste*, de Chico Buarque, percebendo como os dois romances retratam a crise do sujeito contemporâneo a partir da questão da identidade.

Os dois romances são “romances do duplo”, que reverberam a fragmentação do sujeito contemporâneo, desde os títulos. Há muitas estratégias comuns, que gostaríamos de salientar.

Os protagonistas dos dois romances são masculinos, urbanos, de meia-idade, de classe média, em profunda crise existencial. Ambos atuam na área de Humanas, com profissões desvalorizadas no mundo do capital, o que contribui para reverberar o sentimento de não pertencimento. Observamos que o nome dos protagonistas é um dado irônico importante, que acentua a questão da máscara na sociedade das imagens e a insignificância dos personagens. Os dois protagonistas não conseguem estabelecer laços afetivos, o que reforça a solidão e o desajuste de ambos. Em constante deslocamento, ocupam um entre-lugar marcado pelo signo da viagem e da desterritorialização.

Os dois romances exploram a metanarrativa como estratégia discursiva. Exploram também o humor e a inserção do riso como uma crítica à sociedade contemporânea, usando a linguagem como uma veia fundamental para a comicidade.

As duas narrativas terminam com o protagonista assumindo uma identidade que não é a sua, num lugar que não é o seu de origem; o que reforça

a busca (frustrada) da identidade e a estrangeiridade dos personagens. Os dois protagonistas assumem o lugar do outro, que, no entanto, não reconhecem.

*O Homem Duplicado e Budapeste* têm uma narrativa labiríntica: o final remete ao início, problematizando as questões da identidade e da alteridade. Os dois romances reverberam um mundo em que o sujeito se sente desconfortável e desassossegado, buscando uma identidade que nunca encontra, já que inviável num mundo globalizado, em que tudo é transitório e fragmentado.

Por essas afinidades, aproximamos os dois romances (sem deixar de reconhecer suas diferenças), que revelam todo “O Labirinto de Identidades” (título deste capítulo) que o sujeito percorre no mundo contemporâneo. Esse desassossego é expresso, como aqui vimos, nos personagens, nos narradores, no enredo e na linguagem dos romances *O Homem Duplicado e Budapeste*.

Desassossego que permeia as metrópoles, como vamos ver no próximo capítulo, que nos traz dois outros romances de José Saramago e Chico Buarque, nosso “Dueto do Desassossego”.

## **CAPÍTULO 2**

### **O Mal-Estar das Cidades**

Neste capítulo, confrontaremos os romances *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, publicado em 1995, e *Essa Gente*, de Chico Buarque, publicado em 2019, já que ambos revelam de forma exemplar a metrópole.

O urbanista italiano Bernardo Secchi (2019) enfatiza, em *A Cidade dos Ricos e a Cidade dos Pobres*, que as metrópoles atuais perderam o que caracterizava as cidades da Antiguidade, da Idade Média, do Renascimento e até as cidades burguesas do século XIX, o espaço de integração social e cultural que representava:

Lugar seguro, protegido da violência da natureza e dos homens, onde os diferentes se relacionavam entre si, se conheciam, aprendiam uns com os outros e eventualmente trocavam as melhores parcelas de seus conhecimentos e cultura, em um processo de constante hibridação que produzia novas identidades, novos sujeitos e novas ideias (Secchi, 2019:19).

Para Secchi, a globalização, baseada na formação de vastos mercados e no incremento exacerbado do trânsito de mercadorias, e o crescimento urbano desordenado destituíram a cidade de sua função primordial (atuar como um espaço de integração) e provocaram uma nova conformação da relação do social com o urbano. As cidades passaram a refletir – e a refratar – a desestruturação da sociedade, suas injustiças e seu desequilíbrio, e transformaram-se no “lugar em que as diferenças entre ricos e pobres se tornaram dramaticamente mais visíveis” (Secchi, 2019:21). Isso significa ver a cidade não como um espaço à margem, neutro, livre das questões econômicas, políticas e sociais que constituem a vida dos que o habitam, mas

“como um espaço em que as injustiças sociais se revelam na forma de injustiças espaciais” (Secchi, 2019:21).

Konder (1994:79) caracterizou o cenário das metrópoles atuais como desalentador: “As cidades têm assumido características muito perversas, tornaram-se inumanas e, se não soubermos transformá-las, elas tenderão naturalmente a nos arrastar para sucessivas catástrofes”.

Para Berth (2023), a cidade brasileira é fruto do racismo:

O racismo no meio urbano trabalha a partir de uma perspectiva muito mais ampla, não só limitando fisicamente a existência negra nas cidades, mas também articulando os padrões históricos de exclusão no nível social e territorial (Berth, 2023:49).

Nesse sentido, a cidade espelha a sociedade, colocando em polos contrários e contrastantes elite e povo, sendo uma “cidade fatiada” (Berth, 2023:55), fragmentada pelas questões sociais históricas, gerando a divisão racial do espaço, conforme nos fala Berth (2023):

Isso quer dizer que a elitização com a dinâmica de exclusão que ocorre no nível social se reafirma no nível territorial, ou seja, o mito da marginalidade, que reserva um caráter desimportante aos grupos sociais que não estão localizados na centralidade urbana (casa-grande), se reafirma no espaço de convívio: marginalizados tanto na ocupação do espaço quanto no poder social que define, racialmente e de maneira gentrificada, como as cidades se distribuem (Berth, 2023:55).

Mbembe (2020) já explicitava a ligação entre a modernidade e o terror em seu ensaio *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Para o autor,

“[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano

é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder” (Mbembe, 2020:4).

Isso significa que o conceito de estado de exceção, para o pensador, não se restringe somente ao nazismo, ao totalitarismo e aos campos de concentração e extermínio, a que comumente se atribui o conceito de estado de exceção. Mbembe reflete que o conceito de soberania, baseado em homens e mulheres livres e iguais, considerados sujeitos completos, capazes de autoconhecimento, autoconsciência e autorrepresentação, não se realiza, na medida em que há “formas de soberania cujo propósito central não é a luta pela autonomia” (Mbembe, 2020:4) e os mecanismo do poder podem ser vistos como elementos constitutivos do poder do Estado na modernidade:

A percepção da existência do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança, é este, penso eu, um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade (Mbembe, 2020:10).

Examinando “o direito soberano de matar” (Mbembe, 2020:10) no contexto da ocupação colonial e no contexto das guerras contemporâneas, o crítico o estende à modernidade tardia, conceituando que “soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é *descartável* e quem não é” (Mbembe, 2020:20).

Nessas circunstâncias, o urbanismo contemporâneo, estilhaçado, seria resultado de vários poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico, seja em Estados em que há execuções a céu aberto, seja em Estados de “matanças invisíveis”.

A cidade, portanto, não é um espaço neutro; pelo contrário, espelha a sociedade e o Estado, estando seus habitantes inscritos em uma certa ordem do poder. A seus intérpretes, caberá uma determinada leitura. Assim, de que forma José Saramago e Chico Buarque vêem e retratam a cidade em seus romances *Ensaio sobre a Cegueira* e *Essa Gente?*

Os dois autores vivenciaram o espaço urbano em toda sua complexidade. Saramago, nascido em Azinhaga, uma pequena aldeia do Ribatejo, em Portugal, experimentou a cidade grande desde os dois anos de idade, quando seu pai partiu para Lisboa em busca de um sustento melhor para a família. Em Lisboa, Saramago morou até 1992, quando se mudou para a ilha de Lanzarote, onde viveu até morrer. Assim, por mais que o escritor exaltasse a aldeia em que nasceu<sup>40</sup> e a importância dela em sua formação, e, por mais que afirmasse que não reconhecia a Lisboa da sua maturidade – “A cidade onde eu morava era outra, era a cidade da memória, eu morava em outra cidade que já não era minha” (Arias, 2003:37) –, foi na metrópole que o escritor viveu a maior parte de sua vida, tanto na capital portuguesa quanto em outras tantas metrópoles (Madrid, Frankfurt, Paris, Roma, Milão, Rio de Janeiro, São Paulo, por exemplo), por onde passou divulgando sua obra, conforme vemos em seus *Cadernos de Lanzarote* I/II/III

---

<sup>40</sup> Prova disso é o início do discurso do autor pronunciado na Academia Sueca, no dia do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 10 de dezembro de 1998, intitulado *De como a Personagem Foi Mestre e o Autor seu Aprendiz*:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia, Azinhaga de seu nome, na província do Ribatejo. Chamavam-se Jerônimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro [...] (Saramago, 1998:7-8).

(Saramago:1994,1995,1996). E é, na metrópole, que suas cinzas estão depositadas, aos pés de uma oliveira centenária, diante da Fundação José Saramago.

Chico Buarque, por sua vez, nasceu e vive no Rio de Janeiro. O escritor passou parte da infância e juventude em São Paulo, a maior metrópole brasileira. Quando fora do Brasil, viveu em Roma e Paris, duas outras metrópoles. O tema da cidade é marcante em sua obra, tanto musical<sup>41</sup> como literária. Em *Estorvo*, *Benjamim*, *Leite Derramado* e *Essa Gente*, a metrópole é o Rio de Janeiro. No romance *Budapeste*, acrescenta-se a cidade húngara, sem que o Rio perca sua relevância na trama: o protagonista se divide entre as duas cidades, igualmente e intensamente. Em *O Irmão Alemão*, há Berlim, mas o Rio continua a ser o berço da diegese. Nenhuma obra do autor passeia pelo campo.

Seu pai, o historiador Sergio Buarque de Hollanda, confirma que a temática urbana sempre povoou a mente do filho: “Ficava em casa criando cidades imaginárias. Todas tinham uma fonte no meio da praça, lembrança das fontes de Roma, onde moramos algum tempo” (Hollanda, 1991:s/p). Chico Buarque, inclusive, estudou Arquitetura, abandonando os estudos devido ao sucesso na música, que impunha uma agenda com muitos compromissos.

Mas qual cidade está presente nos romances de Chico Buarque, e, especificamente, em *Essa Gente*? É a mesma cidade de *Ensaio sobre a*

---

<sup>41</sup> Em inúmeras canções, o compositor tem o Rio de Janeiro como cenário, como “Estação Derradeira” (1987), “Morro dos Irmãos” (1989), “Carioca” (1998), “Futuros Amantes” (1993), para citar apenas aquelas a que Silva (2004) se refere ao desenvolver o tema “Imagens do Rio” na obra musical do autor, mostrando que “as composições de Chico que têm a cidade como objeto, horizonte ou destino permitem que se veja melhor como se estabelece o contraponto entre a música e a literatura em sua obra, ou entre o país perdido (ou inviabilizado) e a sua memória viva” (Silva, 2004:126).

*Cegueira*? Qual a influência da metrópole nas narrativas? Por outro lado, como a cidade imaginária dos autores retrata (se é que retrata) a sociedade em que vivemos?

Essas e outras questões vamos discutir neste capítulo, *Mal-estar das Cidades*, posto que, conforme nos lembra Carvalho (2006:86), “[...] a Literatura compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas”.

### **2.1. O Espaço Urbano e os Não Lugares**

Augé (2005) cunhou o termo “não lugares” para se referir a lugares que, embora públicos, são destituídos de identidade, relações e histórias, como os aeroportos, autoestradas e quartos de hotel amorfos existentes nas metrópoles. Para Augé (2005:95), “O espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude”. No entanto, o próprio Augé (2019), em entrevista ao jornal *El País*, reforçou a extensão do conceito:

Eu iria mais longe: hoje podemos dizer que o *não lugar* é o contexto de todos os lugares possíveis. Estamos no mundo com referências totalmente artificiais, mesmo em nossa casa, o espaço mais pessoal possível: sentados diante da TV, olhando ao mesmo tempo o celular, o tablet, e com os fones de ouvido... Estamos em um não lugar permanente (Augé, 2019:s/p).

Mais adiante, na mesma reportagem, Augé ironiza: “Não sei se a Terra já é toda ela um *não lugar*” (Augé, 2019:s/p).

Quando Lefebvre (2001:134) conclamou “o direito à cidade”, esclarecendo que “o direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao

habitar”, chamava atenção para o direito do cidadão não só à ocupação física dos espaços, mas também a imprimir nos espaços as marcas criadoras de sua presença: “Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas” (Lefebvre, 2001:105). Lefebvre reclamava da ausência de participação do cidadão na cidade, que vinha se transformando num “não lugar”, vazio de experiências.

Bauman (2001:49-50) confirma essa crítica. Para ele, as metrópoles esvaziaram a experiência da civilidade à medida que o capitalismo e a globalização favoreceram uma sociedade líquida, fluida, que valoriza o indivíduo em detrimento do cidadão. Enquanto o cidadão tende a buscar seu próprio bem-estar através do bem-estar da cidade, o indivíduo tenderia a ser cético em relação à causa comum.

Carlos (2020) abre uma nova perspectiva, denunciando a cidade como peça fundamental dentro do sistema capitalista, que favorece a crescente mercantilização do espaço geográfico. Com as transformações ocorridas ao longo do século XX, houve modificação no modo de acumulação de capital e, assim, “desloca-se o foco central do processo de acumulação capitalista: da produção de mercadorias clássicas para a produção do espaço” (Carlos, 2020:352).

A cidade é, portanto, tema de pensadores os mais diversos, de filósofos a urbanistas, de sociólogos a geógrafos, e também de escritores, como vemos neste capítulo, em que dois grandes autores se debruçam sobre o espaço urbano para refletir sobre ele e sobre o mundo em que vivemos.

*Ensaio sobre a Cegueira* é o romance de Saramago que faz a passagem da “Fase da Estátua” para a “Fase da Pedra”, conforme classificação do próprio autor para seu projeto literário<sup>42</sup>. Para o autor, *Ensaio sobre a Cegueira* é um romance decisivo: “As obras que, penso, marcam a minha narrativa, que eu dividiria em dois períodos distintos, [e que] mostram os meus sinais de identidade, são *Levantado do Chão*<sup>43</sup> e *Ensaio sobre a Cegueira*” (Aguilera, 2010:316).

Estamos, portanto, diante de um romance (*Ensaio sobre a Cegueira*) fundamental para o autor, que levou três anos escrevendo a obra, conforme informa Del Rio (2022:45-46). Certamente, um romance decisivo para que José Saramago conquistasse o único Prêmio Nobel de Literatura dado a um autor de língua portuguesa. É também o livro mais traduzido do autor. Deu origem a filme, peças de teatro, concertos, exposições de arte e até espetáculos de balé.

Impensável imaginar a história de *Ensaio sobre a Cegueira* no campo ou até numa pequena cidade do interior. O início do romance já revela ao leitor o espaço em que se passará a narrativa:

---

<sup>42</sup> Novamente falamos aqui da conferência de Saramago em Turim em 1997, quando Saramago divide sua obra na “Fase da Estátua” e na “Fase da Pedra”, colocando o romance *Ensaio sobre a Cegueira* como o divisor das duas. Mas nem todos os estudiosos dividem a obra do autor assim, é preciso salientar. Há os que a dividem em três ciclos, como Martins (2002) e há os que a dividem em quatro, como Jubilado (2010), que separará *O Evangelho segundo Jesus Cristo* dos demais romances da quarta e última fase, centrados no homem. Saramago, no entanto, faz a distinção em duas fases, conforme depoimento recolhido por Aguilera (2010:311-312): “A partir de *Ensaio sobre a Cegueira* passei a escrever, de uma forma mais atenta, sobre o mundo em que vivemos, quem somos, em que nos transformamos. Existe, pois, um processo reflexivo ligado à pós-modernidade e um questionamento: Como será o ser humano novo?”

<sup>43</sup> *Levantado do Chão* é a obra que celebra o escritor como romancista no meio literário português. Saramago assume no romance a voz que caracterizou toda a sua ficção posterior, com a transposição do discurso verbal para o escrito, misturando o discurso indireto livre ao indireto e ao direto, este último dispensando os sinais gráficos convencionais para introduzir as falas.

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passarela de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engarrafamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente.

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila está parado [...] (EC, 9).

A presença de inúmeros substantivos no plural – os automóveis, os semáforos, os engarrafamentos – revela a cidade superpovoada, tumultuada, excessiva. A referência a elementos do mundo animal – a faixa de pedestres parece uma zebra e os motoristas são cavalos nervosos, prontos para o páreo, que sentem no ar a chibata – vem-nos indicar um espaço em que os homens se assemelham a animais, seres sem razão. Quando todos estiverem cegos (exceto a mulher do médico), as analogias com os animais se multiplicarão. Reduzido o homem ao instinto de sobrevivência, temos a bestialização dos personagens, reforçando a desumanização da cidade, tornando-se “o relato de cegos que bem poderia ser um fresco sobre a humanidade contemporânea” (Del Rio, 2022:46).

A cidade de *Ensaio sobre a Cegueira* é a cidade em que o tempo é uma corda a enforcar “os peões”, aqueles que estão ali pisando as faixas brancas e esperando os sinais abrirem – alguns instantes, apenas, mas que representam um tempo longo, quase insuportável, na civilização fundada na pressa, na intolerância e na incapacidade de contemplação. Cidade que não promove a singularidade, por isso os homens/personagens nem nomeados são (na primeira página e em todo o romance), apagamento esse que sugere tanto a desumanização, quanto o vazio existencial da contemporaneidade.

Está também enunciada nesse primeiro parágrafo a questão do excesso de informações e de imagens na metrópole. As cores são vibrantemente marcadas: o disco amarelo, o sinal vermelho, as faixas brancas, as três cores de cada sinal, o sinal verde. Atingido por tantas cores, o homem transforma-se em “homem verde” (EC, 9), como a incorporar as luzes à sua volta, como a ser só mais uma coisa (e uma luz) entre tantas outras espalhadas pela cidade.

O excesso de informações sempre foi criticado por José Saramago, como se fosse um impedimento para o conhecimento. Para o escritor, a sociedade audiovisual reproduz a situação dos prisioneiros da “Caverna de Platão”, uma vez que perdemos a noção da realidade e vivemos às custas de um mundo imagético, que pode ser entendido como uma representação das sombras platônicas<sup>44</sup>.

Nenhum dos personagens de *Ensaio sobre a Cegueira* recebe um nome, nem mesmo reconhecemos a cidade em que ocorre a epidemia. Figueiredo (2006) chama atenção para esse fato, pois, mesmo sem ser a cidade

---

<sup>44</sup> Saramago voltará à “Caverna de Platão” no romance *A Caverna*, que discutiremos no capítulo 3 desta parte da Tese.

identificada, mesmo sem ter seus personagens nomeados, os personagens encarnam uma “tragédia que, mesmo envolta na alegoria romanesca, não deixa de ser passível de identificação, porque não há nada de novo na fome, no medo, [...] não há mesmo nada de novo na dor” (Figueiredo, 2006:185). O reconhecimento desse sofrimento, por sua vez, o reconhecimento da fragilidade humana é, para a ensaísta, aquilo que faz com que *Ensaio sobre a Cegueira* seja uma narrativa tão incisivamente dolorosa.

Embora a visão de Saramago da metrópole seja pessimista<sup>45</sup> – a cidade vista como um espaço de violência, de crueldade, de desumanização –, outros autores veem a metrópole contemporânea como dinâmica, atrativa, mutante. É o caso de Campos (2015):

As cidades são uma alegoria dos novos tempos, marcados pela rapidez, pela conectividade, pela invenção, pela metamorfose, pela imagem. As cidades, de forma a tornarem-se atractivas, são alvo de operações plásticas constantes que visam tornar a sua figura mais agradável. Operações de “estetização” e “patrimonialização” que tornam a cidade um artefacto para apreciação do turista. Mas também fenómenos efêmeros de “espectacularização”, como eventos desportivos, musicais, festivais, etc. Uma cidade-imagem, que vive em grande medida de processos de comunicação (Campos, 2015:53).

Ao percebermos, através da leitura do excerto anterior, que os pontos de vista são diversificados – Campos, ao contrário do escritor português, considera a metrópole um ser pulsante –, mais ressaltamos as afinidades entre os romances de José Saramago e Chico Buarque (e, por extensão, de seus

---

<sup>45</sup> Assim declara o autor sobre o romance:

No meu romance *Ensaio sobre a Cegueira* tentei, recorrendo à alegoria, dizer ao leitor que a vida que vivemos não se rege pela racionalidade, que estamos usando a razão contra a razão, contra a própria vida. [...] Tentei dizer que ainda nos falta muito caminho para chegar a ser autenticamente humanos e que não creio que seja boa a direção que vamos (Del Rio, 2022:46).

próprios autores), uma vez que ambos os romances em análise neste capítulo veiculam a urbe contemporânea “pela via negativa” (Costa, 1999:46).

A cidade de *Ensaio sobre a Cegueira* é espaço tumultuado, de muita gente, de muitos carros, de muitas luzes e de muita poluição (sonora e visual). É nesse espaço, e talvez por ele, que acontece o drama que move a narrativa: toda a população de uma cidade (exceto uma mulher) é atacada por um mal desconhecido, o “mal-branco”, uma espécie de cegueira que não leva aqueles a quem ataca às trevas, mas a uma nuvem branca inexplicável, “[...] como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco [...]” (EC, 11).

É interessante perceber que o autor escolhe tirar a visão, o sentido mais valorizado, conforme demonstra Campos (2015) ao caracterizar o ocularcentrismo Ocidental:

É, desde logo, o órgão sensorial mais associado ao conhecimento e à razão, facto que remonta à Antiguidade clássica, quando autores como Platão e Aristóteles reforçaram a função epistemológica da visão [...]. Tal facto verifica-se não apenas numa longa tradição de pensamento ocidental que premeia o poder e a nobreza da visão, mas também no paulatino aperfeiçoamento de um extenso aparato tecnológico que não apenas recorre à visão, como também potencia as suas capacidades perceptivas, ampliando o horizonte perceptível do homem. No nosso quotidiano habituámo-nos a aceder a imagens de universos tradicionalmente concebidos como invisíveis (Campos, 2015:53).

Saramago, portanto, destitui os personagens de seu romance do mais nobre dos sentidos. E, mesmo assim, mesmo na mais profunda miséria humana, os personagens de *Ensaio sobre a Cegueira* reproduzem a barbárie da vida antes da epidemia: o indivíduo que não respeita o outro, nem os vivos,

nem os mortos. Diz a mulher do médico à rapariga dos óculos escuros, que não observou se, entre os mortos que viu, estavam os seus pais: “[...] É um velho costume da humanidade, esse de passar ao lado dos mortos e não os ver [...]” (EC, 315)<sup>46</sup>.

Nesse sentido, o último diálogo de *Ensaio sobre a Cegueira*, entre o médico e sua mulher, nos clareia sobre a ideia fundante do romance:

[...] Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem (EC, 344).

Nesse parágrafo, Saramago deixa clara sua posição sobre a sociedade atual: somos seres que, mesmo com a visão intacta, não somos capazes de ver, muito menos de reparar – retomando aqui a epígrafe do romance: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (EC, 7).

No entanto, Saramago não termina seu romance com o diálogo anteriormente citado. Eis o parágrafo final de *Ensaio sobre a Cegueira*:

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo

---

<sup>46</sup> Sobre essa indiferença, comenta Saramago: “É toda uma cidade que retrocede ao instinto, que eu não chamaria de puro, porque o que surge todas as vezes, e o que está a surgir ali, é a violência, a extorsão, a tortura, o domínio de um pelo outro [...]” (Aguilera, 2010:311). *Ensaio sobre a Cegueira* retrata, portanto, a sociedade urbana da forma como o autor a via e tantas vezes a criticou. Como humanista que foi, Saramago sempre ressaltou a necessidade de transformação social:

Nem todos os lugares em que o homem vive são sempre humanos. A função dos que têm a responsabilidade do governo e também dos artistas consiste na obrigação de fazer o mundo cada dia mais humano. Por viver em comunidade, nossa missão, que não é histórica nem muito menos divina, consiste em construir humanidade. Isso tem de ser uma preocupação diária, para que a queda de todos os dias se detenha (Aguilera, 2010:156).

O economista Amartya Sen (2015), Prêmio Nobel, também concorda que a esperança de harmonia no mundo contemporâneo reside “[...] em um entendimento mais claro das pluralidades da identidade humana e no reconhecimento de que elas se interconectam [...]” (Sen, 2015:11).

branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava (EC, 344).

A frase final, “A cidade ainda ali estava” remete-nos à cidade de antes da epidemia: a cidade tumultuada, excessivamente imagética, apressada, barulhenta, suja, desumana. A cidade “sem razão”, em que os homens são cruéis e competitivos, sem empatia com o outro. A cidade, tão distante do céu branco, entre a mulher (o humano) e o céu (o divino). Com todo o seu lixo, mas também em sua redenção, pois é a visão da cidade que garante à mulher que ela não foi acometida pelo mal-branco. Ela enxerga, vê e percebe<sup>47</sup>. O romance, portanto, começa e termina com a cidade.

Para Figueiredo (2006:182), usando como cenário uma cidade anônima inserida numa temporalidade não datada, mas repleta de marcas contemporâneas, a narrativa faz a “crônica do fim dos tempos”. Acompanha também uma mudança significativa, própria do gênero romance, que é a passagem da tradição dos heróis para os anti-heróis. Com esta passagem, confirma Figueiredo (2006:183), a “morte do herói” significa também “a morte da cidade heroica”.

A cidade de *Ensaio sobre a Cegueira* é, portanto, a cidade não heroica; é a cidade aviltante, que rompe com os paradigmas de civilidade.

Essa cidade é também a cidade de *Essa Gente*, sexto e mais recente romance de Chico Buarque, o qual é, para Fonseca (2021:199), “o que mergulha mais verticalmente no aqui-e-agora do caos social do país”.

---

<sup>47</sup> “Perceber” aqui usado como “reparar”, o mesmo “reparar” da epígrafe.

Diferentemente da cidade de *Ensaio sobre a Cegueira*, a cidade de *Essa Gente* é identificada através de seus bairros, suas comunidades, suas praias, seus pontos turísticos. *Essa Gente* nos traz o Rio de Janeiro, visto entre 2016 a 2019, período explicitado no romance, cuja história é contada de forma fragmentada, como um diário, com tempos que se alternam, com diversos narradores (diferentemente de *Budapeste*, do princípio ao fim em primeira pessoa). Manuel Duarte é o narrador majoritário, um escritor a quem falta inspiração para escrever um novo livro. Desassossegado, é mais um personagem em crise existencial de Chico Buarque. Sozinho, falido, sem inspiração, abandonado pela ex-mulher e pela última namorada, ignorado pelo filho, ele não se encontra mais nem na cidade que tanto ama, agora transformada em caos.

Fonseca (2021:199) nomeia *Essa Gente* de “um romance da agoridade”, na medida em que a história se passa em tempo muito recente, num exacerbado grau de contemporaneidade, o que, para o ensaísta, reforça o conceito de Agamben<sup>48</sup> que traduz a contemporaneidade como a capacidade de ver as ruínas, os desastres, as contradições do presente: “Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009:63). Foi o romance que o escritor concluiu em menor tempo, não levando um ano da escrita à publicação. Talvez porque fosse necessário publicá-lo, contestar o governo de direita, marcar o confronto. Pois como conclui Fonseca (2021):

---

<sup>48</sup> Citado na introdução de nosso capítulo 1, Agamben (2009:62) lembra-nos que contemporâneo “[...] é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Os fochos de trevas de que fala Agamben provocam uma dissincronia do sujeito com o mundo.

Narrar essa *agoridade* é testar a percepção da vida na ribalta, como uma ágora temporal onde tudo e todos se confundem no caos. É representar a vida cotidiana no calor da hora, sem distanciamento no tempo e no espaço, com uma visão cética que problematiza o real e confronta a história [...] (Fonseca, 2021:209).

É na cidade “do agora” que Chico Buarque escreve seu romance, sobre e sob “as trevas do presente” (Agamben, 2009:63).

Mas que trevas seriam essas?

É preciso lembrar que o Brasil viveu entre 2019 e 2022 sob o regime de direita e *Essa Gente* foi o primeiro romance de um escritor consagrado publicado nesse governo<sup>49</sup>. E lembremos que Chico Buarque transformou-se no inimigo do Brasil, alvo do movimento da direita e extrema direita<sup>50</sup>. São significativas a pressa e a ousadia do autor em publicar o romance, uma crítica ao governo e à sociedade que o representava, passado justamente na cidade do presidente em função, representada como cenário caótico, violento, desgovernado.

Reconhecemos a cidade do Rio de Janeiro em *Essa Gente* não só na caracterização dos espaços físicos por onde a narrativa se movimenta, mas também nas referências a fatos ocorridos na vida da cidade. A morte do músico negro Evaldo dos Santos Rosa, em abril de 2019, assassinado por policiais, está no romance, curiosamente na boca de um cão:

---

<sup>49</sup> Falamos aqui de Jair Bolsonaro, na presidência de 2019/2022.

<sup>50</sup> Turiba (2015:97) já apontava que:

Por cantar o coletivo da nossa gente, Chico não é um compositor de certezas, embora tenha sido considerado uma unanimidade nacional no início da carreira, na primeira metade dos anos 60. Transformou-se alguns anos depois, com o avançar da sua obra rumo aos problemas sociais do país, no artista-inimigo número um da ditadura militar. Foi de todos, o mais censurado.

Deve estar faminto, pois agora abocanha o jornal no chão do banheiro e começa a mastigar notícias: soldados disparam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro. É realmente impossível dar vazão às minhas fantasias na presença daquele cachorro<sup>51</sup> que late, rosna, fareja sob a porta. Só sossega quando recoloco sua coleira, e à saída do prédio dou com o meu filho, que chegava ao mesmo tempo para buscá-lo. Parece bem-disposto, e interpreto seu olhar como um chamado para acompanhá-lo até em casa (EG, 89).

A identificação da cidade também é feita através da linguagem. Frases curtas, inspiradas na língua falada, mudanças bruscas de assunto, narrativas entrecortadas, a linguagem de *Essa Gente* é bastante informal. O autor esmera-se em reproduzir o dialeto carioca nas páginas do diário, com seus vícios, sua mania de gírias, de diminutivos e de metáforas, como podemos constatar em: “aê, o esquisitão voltou” (EG, 6), “o neguinho jurou que se lembra da mãe” (EG, 7), “meu saldo bancário está no vermelho” (EG, 13), “uma baixinha gostosa” (EG, 30), “o troglodita do quiosque” (EG, 31), “Cara, eu vou ser obrigada a bloquear teu número” (EG, 43), “eu estou com zero saudade” (EG, 43), entre outros tantos exemplos.

Esse registro informal está presente nas páginas do diário, tanto no discurso direto quanto no indireto, em que o narrador assume ora a primeira pessoa, ora a terceira, deixando entrever o discurso metaficcional, e opõe-se

---

<sup>51</sup> Vale dizer que, diferentemente de José Saramago, Chico Buarque não faz dos animais personagens destacáveis em seus romances. É curioso, no entanto, que, em *Essa Gente*, o cão da família, mesmo que não tenha o afeto do personagem-narrador, é o meio que mantém a ligação entre ele e o filho. E é aquele que, provavelmente devido à fome, alega o narrador, é capaz de digerir a notícia da tragédia da cidade, a notícia que aparece no jornal, jornal feito para ser lido e jogado ao lixo. “O cão”, o cão que não tem nome, o cão da família, ainda merece o cuidado (só sossega quando é colocada nele a coleira) e ainda reage ao que digere/ “lê”.

ao registro formal das cartas endereçadas ao editor, sejam elas escritas pelo protagonista ou por sua ex-mulher, sua revisora, a personagem Maria Clara.

Tal diferenciação entre a linguagem chamada culta e a linguagem do cotidiano, além de sugerir uma reflexão sobre o uso da língua, característica comum às ficções buarquianas<sup>52</sup>, revela um ponto de vista do escritor sobre o Brasil de hoje. Não é a única ferida do desequilíbrio social, mas é mais uma delas: a linguagem reveladora dos contrastes da metrópole brasileira, dividida entre a elite dominante, predominantemente branca, moradora das “áreas nobres” e os marginalizados, em sua maioria negros, pobres, excluídos da cidade, a quem cabem as áreas periféricas. “A cidade partida”<sup>53</sup> reflete esse embate e o resultado é o caos.

A linguagem que soma as vozes da cidade – ora a elite, ora a classe desfavorecida; ora o morador do morro, ora o morador do Leblon – chega a causar estranheza no leitor, que pode pensar que ouve a voz do narrador, ou até do autor, o que o levaria a crer, ingenuamente, que o autor reproduz preconceitos, quando, na verdade, ele os denuncia. Ao dizer “A mãe do nosso nego seria capaz de retornar aos trabalhos de macumba [...]” (EG, 53), Buarque não reproduz o preconceito contra os negros, mas apropria-se dele, pelo discurso, para denunciar o racismo. Da mesma forma, ao dizer “Ao que entendo, deliberaram expulsar a traveca [...]” (EG, 55), insiste no termo “a traveca” como denúncia social e não como linguagem preconceituosa, leitura

---

<sup>52</sup> Lembrar *Budapeste*, estudado no capítulo 1, em que o *ghost-writer* José Costa, dividido entre a língua portuguesa e a húngara, reflete sobre a própria língua na constituição da identidade pessoal e cultural.

<sup>53</sup> Nos anos 1990, a expressão “cidade partida”, para referir a cidade do Rio de Janeiro, ficou conhecida por conta do livro do jornalista Zuenir Ventura, lançado em 1994, que tinha esse título.

certamente equivocada dos que não conhecem a obra do artista e a postura engajada do escritor.

Embora Duarte reconheça o Rio em memórias sentimentais, quase pueris, “Ali estão a maternidade onde nasci, a casa dos meus pais, a igreja onde fui batizado, o colégio onde xinguei o padre, o campo de terra onde fiz um gol de calcanhar, a praia onde quase me afoguei [...]” (EG, 15), a cidade é o caos, o preconceito, o alagamento das ruas, o desmoronamento de pedras, os sinais em pane, o ficus de duzentos anos que “vai se dobrando em câmera lenta sobre a pista, com suas raízes a arrancar o concreto da calçada” (EG,39). A cidade desmonta. A cidade que aparece através da linguagem que o autor escolhe é a cidade do preconceito e da violência. A cidade que serve, com perfeição, à reflexão proposta por Secchi (2019):

Hoje a nova questão urbana emerge em uma época de profunda crise das economias e das sociedades ocidentais, na qual a crescente individualização e desestruturação da sociedade e uma consciência da escassez dos recursos ambientais, junto com demandas crescentes em relação à segurança, saúde e instrução, progresso tecnológico e mudanças das regras de interação social, constroem imagens, cenários, políticas e projetos que são em parte contrastantes uns com os outros (Secchi, 2019:27).

O urbanista reitera que as metrópoles aprofundam as diferenças, demarcando, aos ricos, os lugares “nobres”; aos pobres<sup>54</sup>, lugares que, além de os excluïrem dos direitos básicos da cidadania (direito à saúde, direito a uma mobilidade fácil, por exemplo), os estigmatizam apenas por habitarem aquele lugar: são “marginalizados tanto na ocupação do espaço quanto no

---

<sup>54</sup> Sobre a metrópole brasileira, Berth (2023:52) afirma: “é fácil identificar quem e onde se localizam aqueles que não são ou não estão ocupando as áreas nobres: pretos, indígenas e pobres”.

poder social, que define, racialmente e de maneira gentrificada, como as cidades se distribuem” (Berth, 2023:53).

A topografia contrastada, que poderia parecer um fator independente, portanto, não o é: ela se alia às políticas econômicas e institucionais, políticas de distinção e segregação e ao comportamento de parte da elite em busca da defesa de seus privilégios, o que não a intimida a dispor de estratégias de exclusão em nome de uma segurança, mesmo que ilusória.

Parece-nos que, em *Essa Gente*, Chico Buarque propõe-se a discutir esse sistema e o país (sob o domínio da direita, tendo como apoio as classes dominantes) através da cidade mais emblemática do país, a cidade que era maravilhosa (por seus contrastes naturais) e agora é a mais “contrastada” (para usarmos o termo do urbanista) das cidades do Brasil: cidade à beira-mar e cidade dos morros; cidade do Cristo Redentor e cidade das favelas; cidade do Leblon e cidade do Morro do Vidigal; cidade de baixo e cidade de cima – todas expostas no romance *Essa Gente*, com a peculiaridade de que elas não ocupam espaços distantes e antagônicos, mas avizinham-se, invadindo uma o espaço da outra.

Em *Essa Gente*, portanto, o Rio de Janeiro nada tem de cartão-postal, não é mais a cidade da “Garota de Ipanema”<sup>55</sup>, o “Rio bossa-nova”, que reunia intelectuais, conforme nos mostra o trecho da canção de Jobim (1960), *Corcovado*, que descreve bucolicamente a cidade na década de 1960: “Um cantinho, um violão/ Esse amor, uma canção/ Pra fazer feliz a quem se ama/

---

<sup>55</sup> Composta em 1962 por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, *Garota de Ipanema* tornou-se a música brasileira mais gravada no exterior, simbolizando o “espírito carioca”: o balneário com suas praias e a beleza das cariocas a caminho do mar.

Muita calma pra pensar / E ter tempo pra sonhar / Da janela vê-se o Corcovado / O Redentor, que lindo!”

O Rio de Janeiro de *Essa Gente* é a cidade do governo de Jair Bolsonaro e da ascensão da direita no Brasil; é a cidade do racismo. Não seria errado dizer que Chico Buarque escreveu um romance sobre o racismo da sociedade brasileira<sup>56</sup>.

A cidade de *Essa Gente* é a cidade da barbárie – assim como era a cidade não identificada de *Ensaio sobre a Cegueira*. Estão, aqui como lá, todos “cegos”. Em *Essa Gente*, o advogado deplora a desigualdade social e, um minuto depois, massacra um mendigo. A população chuta um suspeito de tal forma que nem a polícia interrompe a violência. Polícia que mata à queima-roupa o passeador de cão, e, “Aos hurras e aplausos, os espectadores descem dos prédios e dos carros e correm para o palco da façanha” (EG, 70). A ex-namorada coloca a estátua do presidente que se diz anticorrupção na varanda e corrompe-se para latifundiários. O morador insulta o porteiro “porque ele não aprendeu que tem de abrir a porta para quem sai do elevador, não só para quem entra” (EG, 128). O motorista de táxi leva o passageiro à favela só se ele pagar o triplo da tarifa. O escritor aceita contar a história do sargento truculento para sobreviver. O inferno de “Mar revolto, ondas fechadeiras, ventania de areia” (EG, 159) nada tem em comum com “a cidade maravilhosa” de praias, montanhas e meninas felizes caminhando à beira-mar<sup>57</sup>. O Rio de

---

<sup>56</sup> Racismo que é tema de outros romances do autor, como *Leite Derramado*, sobre o qual falaremos no capítulo 2 da segunda parte.

<sup>57</sup> O Rio de Janeiro de *Budapeste* ainda trazia esse clima: “As manhãzinhas eram propícias a caminhadas na orla, de preferência em plena cerração, ao som de um mar sereno” (B, 153). A cidade é (ainda) maravilhosa:

[...] Cheguei à rua, respirei ar fresco, fui dar uma espiada no mar, e lamentei não ter descoberto antes o prazer de caminhar àquelas horas em que

Janeiro é a cidade dos homens sem razão, de “sujeitos que nunca abriram um livro” (EG, 25), de poetas à beira da penúria, de juízas preconceituosas, de mendigos, de atiradores de elite “baleando o cara, na barriga, no peito, no pescoço, na cabeça, eles o matam muitas vezes, como se mata uma barata a chineladas” (EG, 70). Cidade de drogas e bocas de fumo, dos senhores que “em mesas espalhadas nos jardins do palácio, onde eram servidos por maîtres e garçons em traje de cavaleiros templários [...]” (EG, 85) humilham os marginalizados; cidade de farmácias clandestinas e de cuidadoras de idosos enlouquecidas. Não há mais território de paz e território de guerra; cidade culta e cidade inculta. O narrador define sua sensação de mal-estar em carta à ex-mulher: “Maria Clara querida, Só hoje, apesar da batucada que me invade a janela, consigo responder à sua mensagem [...]” (EG, 64). O ex-intelectual já não consegue pensar; a batucada, antes restrita ao subúrbio, está na Zona Sul da cidade, no Leblon. A cidade virou insana. Parece não ser mais possível organizá-la.

Tal decadência do espaço estende-se à trajetória do protagonista. De “filho do desembargador” passa a “escritor ambulante”, uma referência aos vendedores de balas e objetos que caminham de um lugar a outro; de frequentador de clube de elite a ex-sócio – “Logo compreendi, porém, que ex-sócio é feito um anjo decaído, e se não me trataram com maior desdém, foi

---

ninguém mais saía a pé, por medo dos marginais. Assim o calçadão da praia era todo meu, nem os marginais apareciam por lá, e eu o percorreria sapateando, se me dessa na telha” (B, 14).

Só no penúltimo capítulo, sob título ainda poético – Ao som de um mar –, o personagem estranha a cidade; mesmo assim, o estranhamento é rápido e até positivo: “Ali, por uns segundos tive a sensação de haver desembarcado em país de língua desconhecida, o que para mim era sempre uma sensação boa, era como se a vida fosse partir do zero” (B, 155). Já no Rio de Janeiro de *Essa Gente*, são raras as sensações boas.

porque eu vinha a convite de Fulvio Castello Branco” (EG, 44-45); de morador da beira-mar a morador do topo da montanha; de moleque praieiro a sexagenário. Incorporando em sua identidade o apogeu e a decadência, feito a cidade e o país em que vive, como figura contrastada que é, sente-se, onde quer que esteja, nas mansões ou nas comunidades pobres, com amigos da elite ou com prostitutas e travestis, um estrangeiro, e o é, “um tipo antissocial” (EG, 21), conforme o acusam: “Romance novo? Pode publicar, quem é que ainda quer saber de livro cheio de sacanagem e gente miserável?” (EG, 44), “Um loser, é isso que você é. Cai fora, Duarte” (EG, 79), ou ainda: “Mas quem é esse homem?” (EG, 39), “Quem é esse louco?” (EG, 40).

Na cidade polarizada de *Essa Gente*, cruelmente dividida, o racismo é uma recorrência. Segundo Berth (2023:49), “O racismo no meio urbano trabalha a partir de uma perspectiva muito mais ampla, não só limitando fisicamente a existência negra nas cidades, mas também articulando os padrões históricos de exclusão no nível social e territorial”. O Rio de Janeiro revela-se, no romance de Chico Buarque, um espaço de luta, em que a classe média conservadora e a elite não poupam socos, tiros e ofensas racistas aos pobres, negros e excluídos, exprimindo o que Berth (2023:65) nomeia como “uma ideia de superioridade tipicamente colonial”. Chico Buarque torna visível o preconceito. E não há limites a conter a selvageria, a estupidez, a violência – como não havia em *Ensaio sobre a Cegueira*, o que faz até a mulher do médico ser capaz de matar.

Misturam-se em *Essa Gente*, assim como a linguagem formal e a informal, a cidade limpa e a cidade suja, a cidade bonita e a cidade feia, a cidade do paraíso e a cidade do inferno, conforme o excerto a seguir nos revela:

Apartamento de alto luxo na quadra da praia do Leblon, amplo salão em 3 ambientes e sol matinal, sala de jantar, lavabo, 4 suítes [...] Visto aqui do alto, o bairro não difere muito de uma favela. A barafunda de edifícios sem telhas lembra um amontoado de caixas de sapato destampadas, numa sapataria revirada em dia de liquidação. Nos seus recintos, porém, durante anos cheguei a ser feliz, casei, tive amantes, comi, bebi, joguei pôquer com amigos, frequentei escritórios, consultórios, papelarias, cabeleireiros, sapatarias e tal. Ultimamente não mais, é como se eu viesse de uma temporada fora, e na minha ausência o restaurante tivesse virado uma farmácia, a farmácia um banco, o banco uma lanchonete, e a população tivesse sido substituída por outra, que me torce o nariz como a um imigrante, um pobretão<sup>58</sup> (EG, 20).

Se visto do alto o Leblon é a favela; vista de baixo, a favela “parece um desmoronamento aquela profusão de gente cor de terra que desce o morro do Vidigal” (EG, 117-118).

O narrador incorpora os dois mundos que coabitam a cidade, e também os dois pontos de vista da paisagem (do alto e de baixo), percebendo – e assumindo – que a cidade é a impureza, a mistura, o caos. Uma bomba pronta a explodir: “Do nada, uma pedra, um palavrão, uma senha, não sei que

---

<sup>58</sup> Esse trecho remete-nos a um dos regressos do personagem José Costa de *Budapeste*, em que ele não reconhece a cidade: “Eu passara no banco e minha conta não existia mais [...]” (B, 157), “Nas salas da Cunha & Costa funcionava agora um consultório dentário [...]” (B, 159), marcando o caráter de estranheza do personagem, sempre se sentindo um deslocado, um *loser*.

Há outras semelhanças entre os dois protagonistas, fora o fato de serem escritores fracassados, de meia-idade, urbanos: ambos vivem em torno de duas mulheres cada um. Em *Budapeste*, temos Vanda, a apresentadora de TV, e Kriska, a professora. Já em *Essa Gente*, temos Maria Clara, a tradutora culta, que só fala de Literatura e nunca tomou um banho de mar, e Rosane, a moderninha alegre, que usa palavrinhas em inglês e palavrinhas da moda e que exhibe, em seu apartamento na orla, uma estátua dourada do presidente. Acompanhada de velhos afortunados, Rosane não se importa com a origem do patrimônio. Além das duas mulheres, outra afinidade: cada protagonista tem um filho. Um filho perturbador. Contrariando o autor, pai de três meninas, na ficção, são os meninos que crescem, e crescem com problemas. Em *Budapeste*, Joaquinzinho tem 5 anos e não fala uma palavra sequer. Em *Essa Gente*, o pré-adolescente tem descontrole motor e carece de cuidados especiais. Os dois meninos, portanto, acentuam o desajuste, o fracasso, a impossibilidade de afeto dos protagonistas.

fagulha desencadeia o conflito, e os escudos avançam contra os cartazes” (EG, 118). No caso, os escudos são policiais mascarados, e os cartazes, moradores da favela que protestam contra a morte de um lixeiro.

Assim, enquanto no clube elitista, as moças passeiam alienadas; na favela do Vidigal, um pastor mutila meninos. Em *Essa Gente*, a cidade não tem salvação. E não será o escritor Chico Buarque ou o protagonista Manoel Duarte a julgá-la com moralismo:

Chico expõe a cidade não com os olhos melancólicos do poeta de *Gente Humilde* (“E aí me dá/ Como uma inveja dessa gente/ Que vai em frente/ Sem nem ter com quem contar”), mas com olhos de um fotógrafo, um retratista disposto a retratar o que vê, e tudo o que vê, e só o que vê: sem opinião, sem julgamento, sem iniciativa. Até porque ninguém quer saber da opinião de um sexagenário escritor falido, nem os condôminos, nem os editores, nem as mulheres: “Pelo amor de deus, Duarte, me deixa dormir. Fui, tchau.” Duarte não tem com quem compartilhar seu inconformismo, a cidade parece em outra sintonia: “O valão é um canal cimentado por onde desce o esgoto a céu aberto, cujo fedor aparentemente só eu sinto” (Rezende, 2019:s/p).

Fonseca (2021:209) traduz o drama da narrativa: “São relatos críticos da decadência, da destruição, da desumanização, num processo em que os indivíduos são manobrados por um sistema bruto, sem rosto e sem identidade, que reduz tudo à lógica do mercado”.

No meio desse caos, transita um narrador deslocado, inseguro e perdido. Só ele sente o lixo em que se transformou a cidade, o caos urbano. A tentativa de sobreviver à selva fracassa. O narrador de Buarque não tem fôlego<sup>59</sup> para resistir nem coragem (e dinheiro) para partir, como faz sua ex-

---

<sup>59</sup> Nem o fôlego, nem a tranquilidade do autor Chico Buarque, que, ao receber o Prêmio Camões, declarou: “Como a imensa maioria do povo brasileiro, trago nas veias sangue do açoitado e do açoitador, o que ajuda a nos explicar um pouco” (Buarque, 2023:s/p).

mulher, que vai para Portugal com o filho. Duarte não resiste à truculência da cidade e do país. O romance termina com a notícia de sua morte, no obituário do jornal.

A morte de Manoel Duarte, o escritor fracassado, o negro escritor, o escritor falido, sozinho e angustiado, seria previsível à luz do conceito de “necropolítica” de Mbembe (2020): o uso do poder político e social, especialmente por parte do Estado de forma a determinar, por meio de ações e também de omissões, quem pode permanecer vivo ou deve morrer. Manoel Duarte foi abandonado à própria sorte, discriminado por ser negro no edifício em que morava, perdido nos lugares que frequentava, desprezado pelos amigos, agora burgueses preconceituosos e hipócritas, angustiado na cidade degradada.

No entanto, apesar de reconhecer o lado negativo da cidade do Rio de Janeiro, o narrador declara seu amor a ela, o que, no entanto, conforme o final do romance, não o redime, muito menos o salva. A seguir, trecho que demonstra, apesar de tudo, sua paixão pela cidade:

Sei que às vezes o mar acorda manchado de preto ou de um marrom espumoso, umas sombras que se alastram do pé da montanha até a praia. Sei dos meninos da favela que mergulham e se esbaldam no esgoto do canal que liga o mar à lagoa. Sei que na lagoa os peixes morrem asfixiados e seus miasmas penetram nos clubes exclusivos, nos palácios suspensos e nas narinas do prefeito. Não preciso ver para saber que pessoas se jogam de viadutos, que urubus estão à espreita, que no morro a polícia atira para matar. Apesar de tudo, assim venero a mulher incauta que me deu à luz, estarei condenado a amar e cantar a cidade onde nasci (EG, 48).

Embora saiba que a cidade está suja, violenta, largada, o protagonista-narrador de *Essa Gente* prefere “amar e cantar a cidade onde nasci” (EG, 48).

Chico Buarque também vive na cidade em que nasceu e faz dela seu objeto de reflexão: a cidade do Rio de Janeiro, de Duarte, é também a cidade de Buarque, mais um elemento a confundir ficção e realidade.

Personagem, autor, escritor, músico: tudo se mistura nessa cidade, nessa gente, nesse romance.

E nesses romances: tanto *Essa Gente* quanto *Ensaio sobre a Cegueira* denunciam uma cidade que é um espaço que não cultiva o respeito, a delicadeza, a empatia; pelo contrário: homens viram animais; “essa gente” tão perturbada que já não consegue nem mais ver, quanto mais reparar.

## **2.2. A Desumanização**

“Mas de que sofre a cidade?”, pergunta-se o historiador Robert Moses Pechman (2009) em seu ensaio *9 cenas, algumas obs-cenas, da rua*.

De excesso de individualismo e do escasseamento da vida pública na rua. Mas se o que caracteriza a cidade é o acolhimento do Outro, que se desdobra em convivialidades e em sociabilidades, como podemos pensar numa cidade sem que a questão da hospitalidade venha à tona? (Pechman, 2009:351).

Pechman vê a cidade como expressão dos afetos humanos: “Todos os afetos estão na cidade. Ódios, paixões, vergonhas, compaixões, ressentimentos, desejos. Quanto mais a cidade puder absorver esses afetos, mais densamente humana ela vai-se tornando” (Pechman, 2009:352).

A cidade é contaminada pelos afetos, da mesma forma que os afetos são contaminados pela cidade. Uma vez que o sujeito não pode exprimir seu direito à vida urbana e é obrigado a cancelar a convivência, o silêncio e a violência se impõem, e o sujeito “vai extrair seu direito à cidade sem o efeito narcotizante

de qualquer anestesia. E isso, com certeza, vai doer muito na cidade” (Pechman, 2009:352). Na cidade, e, naturalmente, em seus habitantes.

Saramago traz em *Ensaio sobre a Cegueira* a desumanização da cidade habitada por sujeitos que, devido à massificação, perderam seus valores humanos. Para isso, o autor constrói um enredo a partir de uma situação inesperada, a da “cegueira branca”. Os cegos são confinados em um manicômio desativado e lá lutam por uma sobrevivência a qualquer custo, até que o manicômio pega fogo e eles conseguem escapar. Voltam à cidade que, a essa altura, é cenário de fim de mundo.

O escritor recorre à alegoria para retratar uma sociedade autocentrada, incapaz de alteridade. Esse é, aliás, para Costa (1999), um dos pilares do romance *Ensaio sobre a Cegueira*: a inclusão do inverossímil vinculado ao fantástico, que, produzindo um trabalho fictício sem referências, alude a uma gama de referências identificáveis pelo leitor – “O jogo com o estatuto de verossimilhança, como sabemos, é fundamental para o desenvolvimento do fantástico” (Costa, 1999:141). A Academia Sueca reconheceu essa habilidade do escritor, “que, com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia torna constantemente compreensível uma realidade fugidia” (The Nobel Prize, 1998:s/p).

Costa refere-se ainda a outro pilar sobre o qual se fundamenta o romance *Ensaio sobre a Cegueira*: a quebra do lugar-comum, com a inversão do valor simbólico da cegueira. Se no imaginário ocidental, a cegueira atrela-se à sabedoria (como exemplo, Homero), o mal-branco de *Ensaio sobre a Cegueira* empurra a coletividade para a ignorância.

O terceiro pilar, e que aqui mais nos interessa, é o uso dramático e imagético da cidade:

Tornada selva pela falta de visão de seus habitantes (asseveração que pode ser entendida tanto literalmente, dado o contexto do romance, tanto figuradamente, dada a situação urbana, e especialmente metropolitana, da contemporaneidade), estabelece-se ao longo do relato uma correspondência entre o labirinto da cegueira e o da cidade, na qual os habitantes, uma vez começado o seu necessário processo de deambulação para encontrarem as suas novas formas de subsistência, constantemente se perdem. A cidade torna-se o *outro* do mal-branco, seu equivalente ou espelho metafórico, uma vez que ao longo da narração o leitor “vê”, devido à técnica narrativa de Saramago, na qual o espaço da descrição é amplo, o que os cegos deambuladores não veem: a si próprios e à cidade que os vitima e é por eles vitimada (Costa, 1999:144).

A afirmação “A cidade que os vitima e é por eles vitimada” expressa a cidade que é sujeito e objeto, assim como o homem que, vítima do sistema e vítima da cidade, torna-se algoz de outro homem e algoz da própria cidade, “[...] contra todas as regras de humanidade [...]” (EC, 75).

Saramago desconstrói, assim, o cenário urbano, página a página, diálogo a diálogo, cena a cena, expondo-o como o espaço da barbárie.

No entanto, ele projeta uma história que, para o grupo de personagens principais, funciona como uma jornada, na qual o herói, depois de enfrentar provações de todo o tipo em um mundo hostil, recupera-se, trazendo o elixir da sua caminhada: o seu aprendizado para tornar-se um ser melhor. Cerdeira (1999) captou essa jornada:

Esses cegos chegaram ao fundo do poço de onde puderam ver surgir suas fraquezas, sua arrogância, sua intolerância, sua impaciência, sua violência, a monstruosidade dos universos concentracionários. Mas assistiram também à sua própria força, à sua solidariedade, à sua generosidade, ao seu espírito

revolucionário e à revisão de seus próprios preconceitos (Cerdeira, 1999:294).

Assim, embora o autor reconheça, em diversas entrevistas e depoimentos, seu pessimismo e sua melancolia diante do mundo atual, o final que constrói para *Ensaio sobre a Cegueira* é um final de esperança, depois de uma narrativa de amargura. É um final que dá ao cidadão a capacidade de transformar o mundo: a saída está no homem, sugere Saramago.

Nisso, o autor de *Ensaio sobre a Cegueira* difere bastante do autor de *Essa Gente*, já que Buarque não mostra qualquer esperança ao final deste romance; pelo contrário. Acompanhem os três últimos dias narrados ali.

O dia 25 de setembro de 2019 começa com a carta de Maria Clara, a ex-mulher do escritor, considerada pelos editores sua *ghost-writer*. Ela narra seu pesadelo com o ex-marido, que teria, na cintura, o revólver que um dia fora dela. Maria Clara teme que o pesadelo vire realidade, e teme que Duarte use a arma. Ela descreve a vida agradável que leva com o filho em Portugal e insiste com o escritor que ele lhe envie, antes de mandar ao editor, o livro que escreve e que, caso ainda tenha o revólver, jogue-o fora. O dia prossegue com um telefonema da segunda ex-mulher, que – ao contrário de Maria Clara, uma intelectual, tradutora de William Shakespeare – é medíocre, tendo como único objetivo enriquecer, mesmo que às custas de velhos corruptos. Assim fala Rosane:

– Duarte? Sou eu, Rosane. Que voz é essa? Parece um búfalo, sei lá, um búfalo nas catacumbas. Eu estou ótima. A novidade é que vou mudar de ares. Eu vou me casar na igreja, acredita? Que velho? O Napoleão já era, darling, eu vou me casar com o Piccolini. Piccolini, não conhece? É o maior pecuarista do Mato Grosso, se você quer saber. Que queimadas? Ah, nas terras

dele não, graças a Deus. Nada, lá não tem mais o que queimar (EG, 182-183).

Depois de Maria Clara e de Rosane, é a vez de Rebekka, porque “Mulheres, como as desgraças, vêm sempre uma atrás da outra, pode reparar” (EG, 184), avisa o narrador. Rebekka é estrangeira, usa roupa apertada e interessa-se pela ficção do escritor. Casada com o policial Agenor, sua versão de Orfeu, inspira o escritor-protagonista a escrever seu livro. Duarte descreve o que ouviu de Rebekka ao telefone:

[...] de sorte que o Agenor, que sempre dormiu como uma pedra, de repente acordou, arrancou o livro de suas mãos e bateu os olhos exatamente na página em que ela caminha pela minha casa de shortinho apertado. Leu o nome Duarte, leu o nome Rebekka, e as lições libidinosas do idioma inglês lhe permitiram compreender que o escritor estava de olho na bunda de sua mulher. Bronco do jeito que é, incapaz de distinguir ficção de realidade, rasgou o livro e deu uns tapas na cara dela que está ardendo até agora. Os tapas a Rebekka não perdoa tão cedo, mas em compensação pode reimprimir quando quiser o livro, preservado no computador da igreja. É o que pretende fazer ainda hoje, pois faz questão de deixar uma cópia em minhas mãos, não só para que eu avalie seu trabalho, como também a fim de me animar a fechar o romance com um final feliz (EG, 185).

A história de Rebekka (curiosamente o autor dobra as consoantes, como fez em *Budapeste*<sup>60</sup>, para sugerir o duplo e aqui Rebekka serve de inspiração à personagem de seu livro, novamente em recurso de *myse en abîme*) estaria inclusa na história de *Essa Gente* (como em *Budapeste*, em que uma narrativa se encaixa em outra). Escreve Duarte: “O leitor que pagou por este livro tem o direito de me cobrar um relato dos meus encontros com a Rebecca ao longo do tempo em que nada registrei aqui” (EG, 172).

---

<sup>60</sup> O *ghost-writer* José Costa recebe o nome de Zsoze Kósta.

Mas aqui não há o final feliz de *Budapeste*, o que a nosso ver indica que a cidade e a vida se deterioraram tanto que já não é possível nem a ficção de Duarte sobreviver (o escritor morre).

No desfecho de *Essa Gente*, após o telefonema de Rebekka, Manoel Duarte a espera, para buscar “a ilusão da minha própria juventude por alguns minutos recuperada” (EG, 186). Ele dorme, ouve passos, acha que é Rebekka, mas é outra mulher:

Sentada na beira do sofá, ela abre os botões de pérola de sua blusa, me mostra os seios e os acaricia com lágrimas nos olhos. Depois levanta minha cabeça e com lábios gelados me beija a boca. Depois me faz o sinal da cruz (EG, 187).

É a mãe do protagonista que o visita, que podemos também ler como a visita da Morte. Essas são as últimas palavras do protagonista vivo na história.

O dia 28 de setembro de 2019 começa com o espanto de uma moradora do prédio de Manoel Duarte, com o mau cheiro proveniente do apartamento 702. O síndico percebe que o odor é cadavérico. O delegado chega, os moradores espreitam, o repórter vistoria o apartamento, a juíza protesta, o repórter informa que o óbito resultou de arma de fogo, o vizinho diz que ouviu um estampido, mas achou que era um rojão de torcedor – são várias as vozes que dialogam (ou não dialogam) na cena que pode ser considerada o clímax do romance: a morte do escritor. Um acontecimento que movimenta o edifício do Leblon, ainda mais porque revela uma surpresa:

Retirada gentilmente pelo delegado, a dra. Zabala descreve a fisionomia do defunto, os olhos vidrados, a mandíbula torta e uma estranha coloração verde-escura. Não custa a circular no hall a informação de que o escritor do 702 era mulato, apesar dos desmentidos da própria juíza, para quem nunca houve um inquilino afrodescendente no Edifício Saint Eugene. Os

moradores fazem silêncio finalmente, quando o corpo sulfuroso deixa o apartamento dentro de um saco preto, sobre uma maca de aço carregada pelos bombeiros: dá licença, dá licença. Assim que eles descem pela escada, alguém comenta que crioulo, quando não caga na entrada, caga na saída (EG, 189).

Nesse excerto, o autor reitera o racismo da sociedade brasileira de forma dramática, usando tanto o sentimento de indiferença dos vizinhos diante da morte do morador, quanto um ditado chulo que traduz o racismo. Na passagem, a juíza vê que o vizinho que ela tanto repudiava era mulato, mas prefere negar o que disse, pois aceitar o fato seria desvalorizar o local em que reside e, conseqüentemente, a sua própria pessoa: ela não seria vizinha de um negro. Assim, rejeita, e Buarque ainda ironiza ao usar a palavra “afrodescendentes”, termo considerado “politicamente correto”, mas que em nada modifica a discriminação racial. Da mesma forma, esse final denuncia o que Berth (2023:58) denomina de “pacto narcísico”, uma “espécie de codificação racial silenciosa”:

[...] o pacto narcísico é essa perspectiva que favorece, que fortalece, que protege, que assegura privilégios para o branco à medida que reserva os melhores espaços institucionais para ele, independente da intencionalidade. [...] Ele [o pacto] não é uma coisa instintiva, mas fala de uma grande cumplicidade, que faz com que o branco acredite no outro branco, que o outro branco é realmente mais bonito, que aquele cabelo é o que funciona bem dentro das instituições, que aquela pessoa branca vai seguir as regras, vai assegurar que tudo funcione direito. Por isso esta confiabilidade no branco e essa tendência a trazer outros iguais para o seu entorno (Berth, 2023:59).

É esse “pacto narcísico” elitista que está por trás de *Essa Gente* e que Chico Buarque denuncia.

O último dia do romance, 29 de setembro de 2019, traz a notícia da morte do escritor publicada no jornal, com depoimentos que reforçam a hipocrisia da sociedade carioca:

Também ex-mulher do romancista, a arquiteta e designer Rosane Duarte, muito abalada, refuta a hipótese de suicídio. Afirma que mantinha excelentes relações com Duarte, que gozava de boa saúde, amava a vida e fazia projetos grandiosos para o futuro (EG,191).

Todos mentem, aproveitando-se da situação para se exhibir, numa alusão à sociedade do narcisismo. *Essa Gente* termina com o obituário, escandalosamente falso: “Além de incontáveis amigos e admiradores, Manuel Duarte deixa um filho, fruto de seu primeiro casamento. Até o fechamento desta edição não havia informações sobre o velório e o sepultamento do escritor” (EG, 192).

Assim, enquanto José Saramago parece acreditar na capacidade de transformação do ser humano e da cidade<sup>61</sup>, o escritor brasileiro nos faz crer, através do final que constrói para seu protagonista e para seu romance, que não há redenção. Um escritor, sujeito a tanto preconceito, não é capaz de resistir. Dutra (2018) acredita que o suicídio deve ser pensado como a manifestação máxima do desassossego:

---

<sup>61</sup> Vale reparar no que diz Figueiredo (2006) sobre o final do romance *Ensaio sobre a Cegueira*:

É no homem – e insisto, no homem comum – que o romance de José Saramago acredita, daí utilizar como epígrafe o também ficcional Livro dos Conselhos, que, desestabilizando a respeitabilidade do pensamento filosófico tradicional, aqui aparece transformado em produto de ficção e ensina: “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. É, enfim, de pequenos e humanos gestos que parte o ensinamento moral dessa narrativa que, em meio a um tempo caótico, pretende mostrar que é preciso reaprender a olhar e ver o urbano como campo de tensões e conflitos, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, sem duvidar, no entanto, que é de homens bons que nasce o bem, assertiva, aliás, repetida por toda obra do autor (Figueiredo, 2006:184).

Pensar o suicídio e sua relação com o desassossego me faz duvidar se existiria um desassossego maior do que aquele que, ao engolfar a alma, abraça-a de tal modo que faz com que viver não valha a pena. Existiria maior desassossego do que esse mal-estar, que ao se assenhorar da existência, a torna vazia de sentidos? (Dutra, 2018:104-105).

O desfecho do romance *Essa Gente*, portanto, reafirma o retrato social que Buarque já compunha desde seu primeiro romance, *Estorvo*. Para Dutra, o mundo contemporâneo favorece o desassossego existencial:

[...] o sentimento de impotência e desamparo tornou-se comum e parte do viver nos tempos modernos. Não bastasse o desamparo que a condição humana nos inflige, o mundo moderno ainda amplia esse sentimento de impotência e provisoriedade que vivenciamos diuturnamente, pela carga de violência, intolerâncias e desrespeito à vida humana que nos afetam nos dias atuais. Vivemos, continuamente, uma experiência de impotência e inospitalidade (Dutra, 2018:110-111).

O protagonista percebe a doença social, e não vê como reagir a ela: “Há manhãs em que desço as persianas para não ver a cidade, tal como outrora recusava encarar minha mãe doente [...] afirmo que não ponho mais os pés na rua, nem pra procurar mulher” (*EG*, 48-49). O estado da cidade tem implicação até na inspiração do artista: “[...] ficou difícil me dedicar a devaneios literários sem ser afetado pelos acontecimentos recentes no nosso país” (*EG*, 5). O resultado é o isolamento e a morte: “Porque uma alma em desassossego é uma alma sem lugar. [...] A sua experiência é de um não pertencimento a coisa alguma, falta de um lugar e ausência de uma direção que lhe apontasse um caminho onde pudesse habitar” (Dutra, 2018:111).

A morte de Manoel Duarte reverbera o conceito de necropolítica de Mbembe (2020). O corpo de Duarte era considerado um inimigo invisível, que

merecia um fim. Para o sistema capitalista, fundamentado na ideia de que uns valem mais do que outros, quanto valeria um escritor negro, falido e sem ideias? Que direito teria esse “sujeito sem valor” de habitar em um edifício de brancos e burgueses?

Manoel Duarte se mata. Seu corpo fica esquecido no apartamento, até que o odor chama a atenção dos vizinhos.

Em *Essa Gente*, não há esperança. “Se liga, vagabundo/o justiceiro tá na área/Ê chumbo grosso, é chumbo grosso/Ê trezoitão, fuzil, metralha” (EG, 145), canta o Brasil atual, “[...] a andar torto e seguir caminhos indesejados [...]” (EG, 87). “É isso o Brasil. Frescobol, roda de altinha na beira da água, não é proibido? Quem é que vai pôr ordem nessa bagunça?” (EG, 152), ironiza o narrador.

A cidade de *Essa Gente* “[...] sangra e estrebucha sob o flagelo de feridas sociais finalmente supuradas, exibidas por muitos com uma espécie doentia de orgulho” (Rodrigues, 2019:s/p).

Peres (2023), que já desenvolveu inúmeras pesquisas sobre a obra de Chico Buarque, em pesquisa ainda em andamento, chama atenção para o título do romance, *Essa Gente*. Verificando dentre as quinhentas canções compostas por Chico Buarque aquelas que possuem a palavra “gente”, observa que, em sua grande maioria, o termo expressa, na obra do artista, da década de 1960 até 1990, o operário, o sambista, o malandro, o brasileiro comum, a “gente humilde”, título de uma das canções mais conhecidas de Chico Buarque, composta em 1970<sup>62</sup>. No entanto, nos anos 2000, Chico

---

<sup>62</sup> A canção é *Gente Humilde*, cujos primeiros versos são: Tem certos dias em que eu penso em minha gente/ E sinto assim todo o meu peito se apertar/ Porque parece que

Buarque lançou as canções *Subúrbio* e *As Caravanas*, duas músicas que tratam da “gente tão insana”, expressão retirada de *As Caravanas*. O eu-lírico, portanto, transfere-se da gente humilde à elite brasileira, tratada ironicamente como essa “gente ordeira e virtuosa”, outro verso da canção *As Caravanas*<sup>63</sup>. Peres considera que essas duas canções, de certo modo, introduziram, não mais implícita, mas explicitamente, o outro lado da cidade, a outra classe, a classe média reacionária e a elite sem ética, nomeadas de “essa gente” por Chico Buarque, que Souza (2019:8) nomeia de “a elite do atraso”, em contraposição aos que, provocativamente, o sociólogo chama de “ralé brasileira” (Souza, 2019:79): o grupo excluído, pobre, marginalizado, que saiu da escravidão física para a escravidão moral.

Nesse sentido, houve um deslocamento: do “essa gente”, forma com que as elites tratavam os menos favorecidos (“essa gente”, “essa gentinha”, “essa gentinha”), para as elites capazes de chutar um mendigo entre uma conversa e outra sobre os direitos humanos.

Ou o título nomearia as “duas gentes” que habitam a metrópole contemporânea, o Rio de Janeiro, especificamente, sob a tutoria de um presidente, um governador e um prefeito defensores de armas ao invés dos livros? “Foi esse meu último sopro de vida, e logo acordo enrolado no lençol com a televisão ligada: a partir de hoje, por decreto presidencial, posso ter quatro armas de fogo em casa” (EG, 17).

---

acontece de repente/ Como um desejo de eu viver sem me notar/ Igual a como quando eu passo no subúrbio/ Eu muito bem, vindo de trem de algum lugar/E aí me dá uma inveja dessa gente/ Que vai em frente sem nem ter com quem contar”.

<sup>63</sup> Música que, aliás, venceu a categoria “Melhor Canção em Língua Portuguesa”, na 19ª edição do Grammy Latino, em 2018.

A cidade de *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, e a cidade de *Essa Gente*, de Chico Buarque, são metáforas do desassossego, de um tempo de desumanização e de uma metrópole atormentada. Suas narrativas são testemunhos da violência contemporânea. Para Álvarez (2021), narrativas que têm esse compromisso são poderosas, pois revelam o sofrimento alheio e fazem sobreviver uma versão diferente da oficial.

Álvarez (2021) define o testemunho como um ato de sobrevivência:

Significa poner em juego los alcances éticos y políticos de palabras, sonidos e imágenes que afectan para hacerse cargo del tiempo presente. Um tempo marcado por la incertidumbre y el desasosiego invita a exponer nuestra experiencia junto a otras. Relacionarlas. Em definitiva, impulsa a assumir la vocación de rastrear y prestar atención a historias de vida – distintas, ajenas, distantes – que hagan ressonar la fragilidad y el dolor que nos constituye” (Álvarez, 2021:6).

Nesse sentido, as narrativas de Saramago e de Buarque revelam-se testemunhos de um tempo, dando corpo a vítimas da violência – subjetiva, simbólica e estrutural, através de personagens deslocados, desorientados e angustiados, que são sobreviventes em um contexto de violência.

### **2.3. A Fragilidade das Relações Sociais e a Lucidez Feminina**

*Ensaio sobre a Cegueira* pode ser lido como uma “[...] tentativa de reflectir sobre o mal metafórico de que padece o homem actual: uma cegueira generalizada relativamente aos valores humanos” (Jubilado, 2010:37).

Ao amplificar as características que já marcavam o grupo social anteriormente – o egocentrismo, o narcisismo, a crueldade, por exemplo –, o mal da cegueira branca leva os cidadãos à beira do abismo. Na angústia do manicômio onde os cegos se maltratam, se violentam e até se matam, reflète-

se a tormenta do espaço anterior e exterior: a cidade, a cidade de *Ensaio sobre a Cegueira*. O espaço do manicômio imaginado pelo autor traduz, assim, o espaço da cidade, que, por sua vez, reflete – ao menos esse, do romance citado –, o espaço de um hospício, já que, podemos dizer, o espaço da metrópole tal e qual Saramago o via é um espaço de homens sem razão, tal qual, como define Besse (2008:92) “Um espaço apocalíptico, revelador da nossa condição pós-moderna [...]”. Nesse sentido, o romance sugere vários espelhos: manicômio/cidade imaginária; manicômio/metrópole real; metrópole imaginária/metrópole real, entre outros, o que confirma a densidade ficcional de José Saramago.

É no espaço do manicômio, nesse espaço ameaçador, no qual a cegueira manifesta-se não só física, mas mentalmente (“a cegueira da razão”), que um grupo de personagens de *Ensaio sobre a Cegueira* cumpre sua jornada de castigos e penitências, até a redenção, que acontecerá fora do manicômio, em liberdade, na cidade destruída.

Quem conduz o grupo de protagonistas nessa aventura é uma mulher: “a mulher do médico”, a única pessoa não acometida pelo mal da cegueira branca. O fato de essa personagem que não perdeu a visão e que lidera o grupo ser uma mulher é estratégia ficcional da maior importância, que vai ao encontro tanto do pensamento do autor, como do conjunto de sua obra.

Embora Saramago não tenha escrito romances protagonizados por mulheres – e os títulos expressam isso: temos, por exemplo, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *O Homem Duplicado*, mas não temos nenhum título com referência ao sexo feminino –, as mulheres têm para o autor uma função protagonista, a ponto de o mesmo declarar que são elas as responsáveis por

transformarem seus livros no que são: “Portanto, as histórias de amor de meus romances, no fundo, são histórias de mulheres, o homem está ali como um ser necessário, às vezes importante, é uma figura simpática, mas a força é da mulher” (Arias, 2003:57). Aguilera (2010) descreve o sentido das figuras femininas na obra do autor:

Humildes e leais, generosas e autênticas, representando em seu conjunto a humanidade desejada, ao mesmo tempo que, implicitamente, são confrontadas com o modelo do homem, diante do qual se mostram mais fortes tanto na alma como em suas ações. Trata-se de grandes personagens críveis, carnis, que não reúnem virtudes idealmente, mas se perfilam através de seus comportamentos, sem sublinhados nem negritos (Aguilera, 2010: 261).

Assim é “a mulher do médico”: a grande protagonista de *Ensaio sobre a Cegueira*, a única não vitimada pelo mal-branco, mas que se fingirá de cega, para ser como os outros, numa demonstração de empatia que já a distingue dos seres em seu entorno, numa demonstração da coerência narrativa dentro do projeto saramaguiano, que privilegia as mulheres “como fulgurantes encarnações do melhor da condição humana” (Aguilera, 2010:261).

A mulher do médico é um ser humanizado, que acompanha o marido, fingindo-se de cega, para ajudá-lo e para ajudar os outros. Ela será capaz de consolar, de perdoar, de orientar, de entender. Ela cumpre a epígrafe: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (EC, 7). A mulher do médico repara. Ela enxerga o invisível, os sentimentos mais escondidos, a condição humana. Ela tem capacidade de ver o que os outros, mesmo que vissem, não enxergariam. Ela vê o outro, vê a si mesma e, ao final do livro, vê a cidade. Seus olhos são “virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o

próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista” (EC, 173).

Se “o medo cega” (EC, 143), como diz a rapariga dos óculos escuros, cabe à mulher do médico afastar o medo. “Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego [...]” (EC, 148), diz ela ao marido. Mas ela vê e seleciona o que vai narrar aos companheiros, como se reconhecesse o que eles suportam e o que não suportam, tendo por eles compaixão.

Quando diz ao marido “O mundo está todo aqui” (EC, 110), é como se percebesse e quisesse fazer perceber (ao marido e ao leitor) que ali, naquele manicômio, estão os fracos e os fortes, os corajosos e os covardes, os bons e os maus. Ali está o homem, em toda a sua complexidade. Está também o conjunto dos seres humanos, feito de homens de todos os tipos: “É dessa massa que somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (EC, 41). Está também a cidade, a cidade da luz e a cidade das sombras. Está o mundo, na sua imensidão e em sua pequenez. E está também o livro: “O mundo está todo aqui”: nesse romance, nesse ensaio.

Costa (1999) amplia a importância da personagem principal feminina, ao nos chamar atenção para a forma como ela se contrapõe ao espaço físico. Se a cidade, diz ele (e o manicômio, considerando que esse a representa), é lugar de exercício do poder, é um lugar masculino. Por sua vez, a desconstrução da cidade “[...] fornece o contraponto necessário e simbólico para que a fortaleza da clarividência do elemento feminino, e a serviço de um coletivo, possa dar-se” (Costa, 1999:146). Nesse sentido, Costa propõe a contraposição cidade decadente / feminino clarividente e cidade cega / femini-

no vedor; uma “contraposição entre a ordem masculina enceguecedora e a feminina reveladora” (Costa, 1999:147).

Saramago construiu, portanto, uma narrativa (masculina) em que se fez necessária uma figura feminina forte, que, por sua vez, encontra, no ambiente (masculino), sua força feminina. A mulher do médico conduz o caminho, como um profeta, e o marido, dotado de uma compreensão completa daquela que o acompanha, reconhece: “[...] graças aos olhos que tens conseguimos ser um pouco menos cegos [...]” (EC, 325).

A mulher do médico é a heroína do romance, assim percebida até pelo cão, “o cão das lágrimas”<sup>64</sup>, esse personagem de que Saramago tanto gosta, talvez pela sua humanização: “[...] o mal deste cão foi ter-se chegado tanto aos humanos, vai acabar por sofrer como eles” (EC, 327). A forte relação entre a mulher do médico e o cão fica clara no excerto a seguir:

O cão das lágrimas veio para ela, este sabe sempre quando o necessitam, por isso a mulher do médico se agarrou a ele, não é que não continuasse a amar o seu marido, não é que não quisesse bem a todos quantos se encontravam ali, mas naquele momento foi tão intensa a sua impressão de solidão, tão insuportável, que lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas (EC, 341).

Sendo José Saramago um “escritor desprogramado” (Arias, 2003:53), que tece o romance página a página, explica o autor que a personagem “a mulher do médico” lhe pareceu fundamental quando ela mente que está cega para poder acompanhar o marido. É sob o ponto de vista dela que o narrador

---

<sup>64</sup> Esse encontro, mais uma vez, reitera a importância dos cães na obra saramaguiana como elementos que provocariam um olhar mais humano e um mundo mais solidário, de vínculos e afetos. Não gratuitamente Saramago disse que se quisesse ser lembrado por um personagem, este seria “o cão das lágrimas”: “É um dos momentos mais belos que fiz até hoje enquanto escritor” (Schnitzer e Viel, 2022:219).

tece sua narrativa. É com ela, também, que o romance termina, ainda e mais uma vez, o autor humanizando suas personagens: “O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava” (EC, 344). Depois de tudo, a protagonista ainda sente medo, e ainda baixa o olhar, numa atitude de humildade, tanto individualmente, quanto em relação à cidade e ao mundo que ela não poderia controlar.

E Chico Buarque? De que forma o escritor trata a figura feminina em sua obra?

O feminino é destaque na obra de Chico Buarque, destaque reconhecido, como afirma Pereira (2021), pela crítica especializada e por inúmeros trabalhos acadêmicos voltados para a análise dos eu-líricos femininos, “que evocam suas vozes de dor e de sofrimento, mas também de superação, de força, de independência, enfim, de empoderamento, podendo ser vistas, inclusive, como representatividades da mulher na nossa sociedade” (Pereira, 2021:211). São inúmeras as canções de Chico Buarque que tematizam questões eminentemente femininas; algumas expressando o ponto de vista feminino, como *Bárbara*, *Teresinha* e *Ana de Amsterdam*, e muitas outras levando nomes de mulher em seu título (como *Carolina*, *Luiza*, *Nina*, *Rita*, *Renata Maria*, para citar apenas algumas).

Já em sua produção literária, o autor tem se voltado à voz masculina. Em todos os seus romances, temos protagonistas masculinos: o narrador-protagonista de *Estorvo*; o modelo Benjamim Zambraia de *Benjamim*; o *ghost-writer* José Costa de *Budapeste*; o centenário Eulálio Montenegro d’Assumpção em *Leite Derramado*; o professor Francisco de Hollander em *O Irmão Alemão* e o escritor Manoel Duarte de *Essa Gente*. Acrescenta-se ainda

que, além de os protagonistas adultos serem homens, as crianças que aparecem nos romances também são do sexo masculino: José Costa, de *Budapeste*, tem um filho e um enteado; Manoel Duarte, o protagonista de *Essa Gente*, tem um filho que, feito o menino de *Budapeste*, tem problemas.

Para Pereira (2021:211), a presença dos protagonistas masculinos parece estar na base do projeto literário de Chico Buarque, “tendo em vista que todos os seus romances têm como protagonistas homens, maduros e/ou velhos em processo de declínio, seja existencial, econômico ou profissional”. Esses protagonistas são os próprios narradores (com exceção de *Benjamim*). Em duas dessas narrativas (*Budapeste* e *Essa Gente*), o protagonista-narrador é um escritor, às voltas com seu fracasso pessoal e literário. Nesse sentido, Pereira (2021:212) reconhece esses protagonistas como heróis problemáticos ou anti-heróis, dando a eles um significado especial, que se revela, no interior das tramas, “como um lugar de fala que reflete questões sobre masculinidade; uma masculinidade marcada por fragilidades, desencantos, declínios, contrapondo-se, em alguma medida, às vozes femininas da obra musical do artista”.

Acrescentamos a esse ponto de vista um outro: vemos a presença de protagonistas masculinos também como uma estratégia consciente do autor para diferenciar o escritor do músico e, simultaneamente, para confundir autor e narrador, valorizando a ironia e a metaficção, forças da obra buarquiana, forças também da narrativa contemporânea<sup>65</sup> na qual a obra se encaixa.

---

<sup>65</sup> Perrone-Moisés (2016:46), enumerando as características da Literatura contemporânea, quanto aos procedimentos, ressalta: “a intertextualidade tornou-se

A ruptura entre a Literatura e a obra musical do autor é apontada por diversos estudiosos da obra buarquiana, como Silva (2004:116): “A forma literária irá permitir a Chico uma figuração mais aguda e despida de lirismos da experiência da desagregação social – assunto recorrente do autor desde os anos 80”.

Nesse sentido, temos um compositor que canta a alma feminina e um escritor que narra a alma masculina.

Também havemos de considerar que, privilegiando a narração em primeira pessoa, Buarque sugere, ao escolher protagonistas masculinos, o jogo realidade/ficção, presente em toda a sua obra literária, confundindo o leitor a respeito daquilo que narra, se verdade ou ficção. Na apresentação do romance *Essa Gente*, Rodrigues (2019) tira proveito dessa possibilidade:

Há pontos de contato entre Chico Buarque e o protagonista de *Essa Gente*. Além de ser escritor, Manuel Duarte tem esse sobrenome de perfil vocálico idêntico e gosta de bater perna atrás de inspiração nos arredores do Leblon. Mas buscar alusões autobiográficas nestas páginas conduz o leitor a um beco sem saída. Na melhor das hipóteses, lhe dá a posse de uma chave que pode abrir uma ou outra porta, mas não todas (Rodrigues, 2019:s/p).

No entanto, apesar de as mulheres não serem protagonistas dos romances de Chico Buarque, elas têm neles presença marcante.

A lucidez feminina é visível em *Essa Gente* através da personagem Maria Clara, a ex-mulher do protagonista Manoel Duarte, mãe de seu único filho.

---

generalizada, a referência e a citação, mais frequentes, acentuando-se até o anacronismo usado com humor; a metalinguagem passou a ser mais utilizada como recurso irônico; a mescla de referências à alta cultura e à cultura de massa tornou-se habitual”.

Intelectual, tradutora, revisora<sup>66</sup>, sua *ghost-writer*, Maria Clara é a única personagem a perceber o Brasil como o protagonista o enxerga – um país hipócrita e perdido – e, por sua vez, a única personagem a entender o vazio do protagonista, a vê-lo como ele próprio se enxerga: um escritor sem saída, perdido e angustiado diante de um país e uma cidade em decadência. É Maria Clara quem lhe escreve:

Devo ademais te confessar que sinto falta de um amigo com quem partilhar meu inconformismo em relação ao que estão fazendo com nosso país. Será que ainda teremos nossa correspondência violada? Será que ainda incendiarão os nossos livros? (*EG*, 35).

Só Maria Clara, aquela que nunca tomou um banho de mar e que só sabe falar de Literatura, está disposta a entender o escritor-protagonista e a ajudá-lo: “Corrigir teus deslizes é tarefa para qualquer revisor, mas somente esta tua amiga está apta a aparar teus excessos, completar teus pensamentos, ou mesmo acrescentar parágrafos inteiros que porventura terás imaginado” (*EG*, 182). Pode-se observar neste excerto a linguagem formal que Maria Clara usa, a norma culta tão diferente do registro que o narrador constrói seu relato fragmentado.

A sintonia, ou solidariedade, de Maria Clara com Duarte não vem apenas do casamento de treze anos, tampouco do filho em comum. Maria Clara percebe o afundamento do país e de toda uma geração, e deprime-se com isso.

---

<sup>66</sup> Aqui também podemos salientar a importância que os dois autores dão à revisão em seus livros. Saramago faz de um revisor o motor de *História do Cerco de Lisboa*. Raimundo Silva acrescenta um “não” à obra que está a reler, reescrevendo, assim a História. Buarque faz de Maria Clara (nome que ratifica a lucidez da personagem) tradutora e revisora, inclusive de suas obras, a única pessoa capaz de compreender o drama de um escritor mergulhado numa cidade que em nada o inspira.

Maria Clara e Manoel Duarte parecem unir-se no ponto de vista sobre o Brasil, numa espécie de cumplicidade. É Duarte quem recolhe seus remédios e os joga fora. É Duarte quem procura o psicanalista dela. É ele quem apanha a arma que ela guardava em casa e a leva para sua casa, com medo de que ela se matasse. É Maria Clara quem ainda conforta o escritor, é ela que manifesta interesse em sua Literatura, que entende seu vazio existencial e sua agonia<sup>67</sup>.

Mas Maria Clara parte para Portugal, para se recuperar “daquele entorpecimento que me tornava inútil” (*EG*, 181), e Duarte fica ainda mais só: “Qual mulher vai fingir assombro e me cobrir de beijos de madrugada por eu lhe revelar peripécias inéditas da minha narrativa?” (*EG*, 158).

O escritor, abandonado, falido e fracassado, acaba se matando, ironicamente com a arma que ele próprio tirou da casa da ex-mulher, com medo de que ela se matasse.

É importante perceber que tanto Saramago como Chico Buarque atribuem uma importância às mulheres em suas narrativas, desconstruindo “a desumanização e a objetificação da mulher por uma supremacia que coloca homens, em especial homens brancos, como centro das decisões e dos acessos a privilégios e benefícios diversos” (Berth, 2023:167). Assim, “no mundo dos homens”, na Literatura de homens, nos romances de dois escritores-homens,

---

<sup>67</sup> Será Maria Clara, essa personagem de nome composto, um duplo da atriz Marieta Severo (os nomes com o mesmo radical, Maria e Marieta), casada com Chico Buarque por longos anos, mãe de suas três filhas, voz lúcida no cenário cultural brasileiro e mulher a compreender até o desassossego do criador? Revela Marieta à biógrafa do escritor:

Chico precisa do tormento, se alimenta do tormento, o tormento é necessário, é vital. E quando o tormento vira criação, aí é o paraíso. Quem está de fora sente aquela felicidade inacreditável. São, então, os verdadeiros e grandes momentos da felicidade. [...] Mas esses momentos são curtos, efêmeros. O tempo de curtição da criação é rápido. É muito intenso, mas passa logo. Chico jamais estará em sossego (Zappa, 1999:147).

temos duas mulheres que significam lucidez. Ousamos dizer que Maria Clara<sup>68</sup> seria “a mulher do médico”, protagonista de Saramago em *Ensaio sobre a Cegueira*. Ambas são aquelas que conseguem olhar, ver, reparar. Mas, às avessas da protagonista de Saramago, a protagonista de Chico Buarque não atravessa a história heroicamente. Ela vai para o exterior, fugindo da tragédia brasileira. Maria Clara não crê na possibilidade de transformação; ela pressente a tragédia. A partida é a sua salvação; mas, não tanto, pois, ao fim do livro, o editor informa que “a tradutora se encontra acamada sob o efeito de sedativos em sua residência em Lisboa [...]” (EG, 191).

Há em *Essa Gente* outras personagens femininas fortes na vida do protagonista. Rosane, também ex-mulher de Duarte, é o oposto da primeira mulher. Coincidentemente ou não, leva o nome da ex-mulher do ex-presidente do Brasil, Fernando Collor, que representava a mulher jovem, moderninha, alegre, alienada e fútil. A Rosane de *Essa Gente* só pensa no poder. Acompanhada por velhos afortunados, importa-se pouco com a origem do patrimônio deles. Já Rebekka, a holandesa que namora Agenor, um policial do Vidigal e que, com seu short curto, inspira o escritor, é a personagem do livro que vai sendo escrito “dentro do livro”, numa *mise en abyme*<sup>69</sup> – “[...] cada tipo com quem me entretinha podia servir de inspiração; mesmo sujeitos que nunca abriram um livro podiam de repente entrar no meu” (EG, 25).

---

<sup>68</sup> Reparar que Chico Buarque dá o nome de Maria Clara à sua personagem lúcida; em *O Homem Duplicado*, Saramago nomeia de Maria da Paz a namorada do protagonista, também lúcida. São dois personagens femininos, cujos nomes se compõem do nome feminino mais simples e mais comum, Maria, acrescido de um outro nome que significa bons predicados (clareza e paz), numa valorização da figura feminina.

<sup>69</sup> Recurso que o escritor já utilizara exaustivamente em *Budapeste*.

Em *Essa Gente*, ressalta-se ainda a presença da mãe do protagonista, a “mulher incauta que me deu à luz” (EG, 48), que um dia largou o pai e que só volta para casa doente, envelhecida e careca. Essa mulher, Duarte recusava-se a ver. Assim como se recusa a descer as persianas para ver a cidade contaminada.

José Saramago e Chico Buarque demonstram, em *Ensaio sobre a Cegueira* e *Essa Gente*, que, nas metrópoles, as relações sociais estão desestruturadas, e, sob a perspectiva dos dois romances, a esperança que resta é uma certa lucidez feminina. A mulher do médico resiste, a ex-mulher do escritor é a única lúcida. Ela abandona o país e parte para Portugal como saída para sobreviver.

Experimentando de perto “a cidade escassa” (Fonseca, 2021:206), em que todos se defendem de todos, José Saramago e Chico Buarque escrevem dois romances que de forma alguma apaziguam o leitor, pelo contrário, o desconfortam. Na terra da crueldade, é inimaginável a felicidade.

#### **2.4. O Jogo entre Romance e Ensaio**

Nos depoimentos de Saramago recolhidos por Aguilera (2010), que formam *As Palavras de Saramago*, um se repete, com pequenas variações, em diferentes ocasiões: “Provavelmente não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (Aguilera, 2010:206). Saramago procurava desmistificar a figura do narrador. O autor julgava que todos os seus livros eram frutos não de narradores, mas dele próprio, Saramago/autor:

Quando digo que eu talvez não seja um romancista, ou talvez o que eu faça sejam ensaios, refiro-me justamente ao que estamos a falar, porque a substância, a matéria do ensaísta, é ele próprio. Se você consultar os ensaios de Montaigne, que foi quem inaugurou o gênero, verá que é ele que está ali, sempre ele, já desde o prólogo, na própria introdução. Em suma, eu sou a matéria daquilo que escrevo (Arias, 2003:30).

Quando anuncia que o que faz em seus livros é dizer-se quem é, Saramago privilegia aquilo a que chamava sua tendência reflexiva essencial, quase didática<sup>70</sup>, que estaria mais próxima do ensaio que da ficção.

Sobre isso, Jubilado (2010:37) chama atenção para a composição do título de *Ensaio sobre a Cegueira*, que levaria o leitor a esperar não apenas uma reflexão sobre um determinado assunto, mas uma atitude que viria de uma prática ensaística impessoal, na medida em que a narrativa cultiva uma reflexão que vai sendo sucessivamente “ensaiada, testada, alicerçada perante os olhos do leitor (real), que se procura persuadir” (Jubilado, 2010:37)<sup>71</sup>.

Figueiredo (2006:183) salienta que *Ensaio sobre a Cegueira* não é nem um “romance-ensaio”, nem é um “ensaio de romance”, e sim um romance que “ensaia” a condição de cegueira. A estudiosa refere-se à “encenação teatral”:

[...] o universo construído pela ficção não dispensou os recursos da cenografia, da iluminação e da sonoplastia, ao mesmo tempo que construiu personagens que, como atores, se esforçaram pelo aperfeiçoamento e pelo desenvolvimento de seus papéis, representando metonimicamente a anônima condição humana, circunscritos no espaço da cidade que é um “*theatrum mundi*” [...] Assim, o que o ensaio de Saramago busca com a

---

<sup>70</sup> O autor declara em uma entrevista em Havana: “[...] como se, no fundo, eu fosse um professor frustrado, que não chegou a sê-lo por uma quantidade de razões, e que, na hora de escrever uma obra literária, manifesta uma intenção” (Aguilera, 2010:213).

<sup>71</sup> Em entrevista em Madri, Saramago faz uma declaração que sintetiza sua visão de “ensaio”, como um jogo que vai, volta e avança. Diz ele: “Em todos os meus romances há uma tentação ensaística. Apresento dúvidas para avançar” (Aguilera, 2010:210).

alegoria de uma cidade erguida sob uma circunstância limite é a aprendizagem, a melhoria da atuação humana e, tal qual um ensaio teatral, também aqui se estaria “objetivando a unidade, o aprimoramento e a perfeita execução da montagem” de uma forma de vida melhor (Figueiredo, 2006:183).

A nosso ver, na primeira página do romance, o autor já contesta a imagem do título. Rompe também a ideia de que o leitor está diante de um romance fruto de um único ponto de vista, o do narrador, onisciente e onipresente. Não há nem o ensaísta, nem esse narrador. O narrador sugere que diversas vozes se interponham; trazendo à tona o narrador de que fala Fischer (2018:35), com “a consciência explícita da narração”. No romance, a expressão “Há quem sustente” no excerto “Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante [...]” (EC, 9, sublinhados nossos) confirma a presença de uma opinião diferente daquela anteriormente expressa pelo narrador, o que nos aponta um romance polifônico<sup>72</sup>, em que narrador, personagens e leitores estabelecem um diálogo sobre o que é narrado.

Em *Ensaio sobre a Cegueira*, o autor não acompanha um personagem, como o faz em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ou em *O Homem Duplicado*, mas um grupo: um grupo que ficou cego e que expressa metaforicamente a sociedade contemporânea. Nesse sentido, é um romance de múltiplas vozes, que o autor gostaria – podemos pensar – que fosse visto como um ensaio, devido a seu aspecto de produção intelectual e análise crítica, mais reflexivo

---

<sup>72</sup> Recorremos ao conceito de Bakhtin (2005:5), sobre “a multiplicidade de vozes e consciências independentes” de uma narrativa.

que em geral um romance assume para o senso comum, como fruto da inspiração – ideia com a qual definitivamente Saramago não compactuava<sup>73</sup>.

Nesse sentido, temos dois romances na obra de José Saramago chamados de ensaio: esse, *Ensaio sobre a Cegueira*, e o que seria publicado nove anos depois, *Ensaio sobre a Lucidez*<sup>74</sup>.

E Chico Buarque? Declarou o escritor em uma entrevista:

Outro dia, num jornal, um sujeito para falar mal de mim me chamou de sambista, como se fosse um insulto. E eu sou um sambista.. Não estabeleço nenhuma hierarquia (Couto, 1994:s/p).

Um sambista; não um escritor? Quando eu morrer, quero que digam: “morreu um sambista que escrevia livros”

Lembrando Saramago: um ensaísta; não um romancista?

Os dois escritores parecem ter mais uma afinidade: ambos escolhem não se nomear romancistas. Em se tratando de Chico Buarque, nem os prêmios literários conquistados, como os Jabutis, no Brasil, e o Prêmio Camões, parecem lhe dar a confortável posição de um escritor consagrado<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> O romance, para o autor, é lugar para refletir sobre o ser humano em toda a sua complexidade, como afirma:

Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações [...] (Aguilera, 2010:247).

<sup>74</sup> Romance que estudaremos no último capítulo desta Tese.

<sup>75</sup> Uma vez que Saramago (Aguilera, 2010:327) confessa que se descobriu escritor quando verificou que tinha leitores, será que Chico Buarque não se legitima escritor porque não tem os leitores que gostaria de ter – e, nesse sentido, vale o que já abordamos anteriormente, que é a dificuldade de o público brasileiro aceitar a Literatura de Chico Buarque, tão diferente de sua obra musical? Também pode-se alegar humildade, conforme declaração do escritor:

Tento não ocupar um espaço que não é legítimo para um escritor. Eu não quero sobrepor-me ao livro. Porque uma entrevista que se faça comigo aqui no Brasil, ela vai abordar música popular, política nacional e em último lugar literatura. Vou ter um espaço que não é o espaço do meu livro. Vou ganhar páginas do jornal que não se devem ao lançamento do livro. Então prefiro que o livro caminhe sozinho, que fale por mim (Buarque, 2009:s/p).

Essa hesitação parece contaminar o romance *Essa Gente*. O protagonista Manoel Duarte é um escritor endividado, sem inspiração diante da folha em branco e preso à lembrança de seu único sucesso, o romance *Eunuco do Paço Real* – “Eunuco”: homem castrado que vigiava as mulheres do harém; homem impotente; privado de órgãos sexuais reprodutores; castrado (A.A.V.V., 2015:428). O criador transformou-se em reflexo de sua cria: é escritor castrado, “anjo decaído” (EG, 45), sem lugar no meio literário e na cidade, seja com os pobres ou os ricos – “[...] e no cafofo do Agenor me sinto tão deslocado quanto no palácio de Napoleão Mamede” (EG, 140).

*Essa Gente* não se articula sobre um microcosmo, como o romance anterior do autor, *O Irmão Alemão*, que acompanha a busca do protagonista pelo irmão na Alemanha. Não é tampouco a história de Manoel Duarte, o escritor deprimido, nem a de Maria Clara, a ex-mulher tradutora. Não é também a história do policial e de sua namorada holandesa. O autor saiu de uma saga familiar, *O Irmão Alemão* para escrever, cinco anos depois, uma saga coletiva, *Essa Gente*.

Ao narrar *Essa Gente* como um diário, com tempos que se confundem, com diversos narradores, Chico Buarque reforça o contraponto ficção/realidade, assim como a temática do duplo e a questão da autoria, tópicos que marcam a Literatura contemporânea. “Seria fundamental que o romance saísse ainda este ano, turbinado pelo sucesso de *O Eunuco* e a tempo

de pegar o comércio das festas natalinas” (EG, 138), comenta o protagonista Duarte com seu editor<sup>76</sup>.

Com um visível cruzamento de vozes, de pontos de vista e de versões muitas vezes antagônicas (Leblon e favela do Vidigal, brancos e pretos, brasileiros e estrangeiros, entre outras), *Essa Gente* é o exemplo de um texto polifônico, no sentido de “[...] certo tipo de texto em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem” (Barros e Fiorin, 2003:5-6). Do confronto de vozes, o texto torna-se dialógico, o que o faz revelar as contradições dos conflitos sociais através do próprio discurso, ou seja, não falando sobre, mas dizendo, na e através da própria linguagem, o social.

Sobre essa questão, Pereira (2021), no texto que nomeia de “A voz do dono e o dono da voz”, constata que a narrativa de *Essa Gente* representa um *modus vivendi* de um contexto social e político que marca a história recente do Brasil:

A apresentação de temas como homofobia, misoginia, terraplanismo, comércio de armas em oposição ao de livros, protestos pelos país, sentimento monárquico, comunismo, racismo, camisa da seleção brasileira, etc. se dá de forma que o leitor, a par de um certo léxico destacado nesse período representado no romance, reconhece um teor satírico provindo da voz desse narrador-protagonista (Pereira, 2021:213).

Para Pereira (2021), o peso de situações da realidade brasileira constantes na narrativa e também na vida do autor (uma figura pública),

---

<sup>76</sup> A ficção se mistura à realidade, ou a vida imita a arte: o romance *Essa Gente*, à venda em todas as livrarias brasileiras, foi um dos presentes mais oferecidos no Natal de 2019.

sugere que a relação entre autor e narrador possa ser analisada em seu caráter dialético:

[...] observando como especulativa a procura de traços do autor no narrador, que pode até não contribuir para a interpretação da obra, mas que instiga o entendimento do fenômeno do “retorno do autor”, como uma discussão mais ampla no campo das teorias. Discussão essa que envolve questões relativas às categorizações de biografia, autobiografia, “escritas de si”, por exemplo, uma vez que se observa uma relevância da figura do autor, no sentido de corroborar a possibilidade de acessar uma realidade social pela ficção (Pereira, 2021:214).

A pesquisadora segue sua análise, curiosamente, retomando um depoimento de José Saramago sobre a relação autor-narrador. Para Pereira, o que Chico Buarque faz em *Essa Gente* retoma a discussão implementada por José Saramago, quando afirma que o narrador não é figura importante, mas sim o autor. Ao privilegiar a voz masculina em seus romances, Chico Buarque seguiria a linha de pensamento de Saramago, oferecendo uma chave de leitura para a discussão sobre “a categoria do narrador, como reivindicação de uma questão discutida na teoria e na crítica literárias e que se refere ao *retorno do autor*” (Pereira, 2021:213), o que é possível não apenas pelos fatos narrados ou pelo tempo e espaço da narrativa, mas pelo fato de a figura do narrador assumir a primeira pessoa.

Nesse sentido, estabeleceria Chico Buarque um diálogo com José Saramago na questão romance/ensaio? Desejaria ele confundir autor/narrador a ponto de confundir ficção/autoficção, romance/ensaio? A visão dos dois sobre o gênero romance, o interesse comum de ambos por este gênero, parece-nos claro.

Pereira lembra que é preciso, no entanto, não conferir ao narrador a vida do autor e vice-versa:

Noutras palavras, a voz de Duarte é e não é a voz do próprio Chico Buarque. Esse caráter ambivalente exige do leitor um certo traquejo ao transitar pela obra desse artista, pois, em alguma medida, veremos nela o que nos é muito familiar (Pereira, 2021:215).

Familiar e estranho: tanto quanto o autor ironiza a fronteira ficção/realidade, o narrador o faz. Um brinquedo de criança ganha um novo uso: “Depois apanha na cabeceira o presente que ganhou do enteado, um palhacinho de borracha que, ao ser apertado, espirra um jato de cocaína pelo nariz vermelho” (*EG*, 129). Nada é, portanto, o que parece, e o palhacinho de borracha, um ingênuo brinquedinho, espirra droga. E quem oferece o presente é o enteado, ou seja, a infância já está perdida.

O narrador parece ter consciência do labirinto: “Também existe a categoria dos sonhos lúcidos, quando você sabe que o sonho é sonho, mas não consegue ver a saída. Ou vê, mas não quer sair, ou sai e já volta porque aqui fora é o absurdo [...]” (*EG*, 53), declara Duarte, como a deixar claro que não há mais limites entre o mundo interior (o seu apartamento) e o mundo exterior (a rua), e o seu mundo interior (a imaginação do escritor) e o mundo exterior (a realidade), conforme sugere o excerto a seguir, em que a realidade e a escrita se interconectam:

Admito que em manhãs como a de hoje perco horas acompanhando notícias nebulosas do país, mas talvez subconscientemente eu esteja o tempo todo a maturar um novo estilo de escrita [...]. Com certeza minha literatura seria outra se, em vez de gastar sola de sapato por caminhos já trilhados, eu permanecesse imóvel feito o boneco da Rosane, a observar o movimento das ondas, o mar encarneirado, jubartes, golfinhos, a

agitação na praia sob o sol outonal. Seria quase como se, ao invés de impor minha escrita ao papel, eu visse o papel deslizar sob a ponta da minha caneta (EG, 151).

Na calçada estreita, escura e suja, o homem que vê e narra a cidade sente-se um estranho: “sinto-me invisível” (EG, 103). Nada o salva: nem a mãe nem o pai; nem as mulheres nem os editores; nem os amigos nem os vizinhos; nem a polícia nem os favelados.

Se Saramago responde à perplexidade da cegueira com esperança, Chico Buarque responde à sociedade brasileira com ceticismo. Não há saída para o desassossego, a não ser o exílio, a depressão e o suicídio. Escritores não serão reconhecidos; políticos usarão seu poder para corromper; a justiça continuará preconceituosa; os excluídos serão humilhados; a ética pouco valerá e a hipocrisia reinará, como nos mostra o trecho a seguir:

À saída da igreja, os conhecidos da família já não têm a cara compungida da fila de cumprimentos. Falam alto, alguns riem alto, elogiam o plano econômico do governo, combinam um restaurante, se abraçam, se beijam e se dizem fica com Deus a caminho de seus automóveis. Mesmo a viúva menina, cercada de amigas lépidas, parece quase refeita, com o que para mim perdeu parte do encanto que tinha à primeira vista. Se eu pudesse ficaria com a mãe dela, dos seus quarenta e poucos anos, que de passagem ouço se queixar dos frequentes assaltos na redondeza (EG, 36).

Se os outros são hipócritas, o narrador também não se exime.

Ousáramos dizer que Chico Buarque, com *Essa Gente*, escreveu um ensaio sobre a cegueira brasileira, o retrato de um país e de um povo que agonizam de cabeça baixa perante um governo antidemocrático. O cenário é tão conturbado, caótico e desorientado, como o manicômio que recebe os cegos de José Saramago, em *Ensaio sobre a Cegueira*. Mas lá os personagens não se

rendem e há uma esperança no amanhã. Chico Buarque parece não crer mais no resgate: “A vida é representada com um ceticismo existencial que também atinge o escritor-narrador, deixando-o num impasse sem saída” (Fonseca, 2021:208).

Dois romancistas que se nomeiam “ensaísta” e “sambista”: dois autores provocando o leitor a (re)pensar a cidade, a vida e a própria Literatura.

\* \* \*

Nossa proposta neste capítulo foi confrontar *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, e *Essa Gente*, de Chico Buarque, percebendo como os dois romances retratam a metrópole, e, por sua vez, retratam o desassossego do sujeito contemporâneo. Encontramos, neste confronto, algumas estratégias comuns usadas pelos autores, que gostaríamos de salientar.

Os dois romances centram-se na cidade contemporânea pela “via negativa”, no seu horror. O homem que habita essa cidade é expresso como um ser animal, cruel, violento, racista, perverso, “cego” da razão.

Nesse cenário de horror, dominado pelo poder masculino, a esperança está (ainda) numa lucidez feminina. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, temos a mulher do médico; em *Essa Gente*, temos Maria Clara, a tradutora, ex-mulher do protagonista. As duas mulheres são sensíveis e “traduzem” (uma, porque é a única que não perdeu a visão; outra, porque, além de tudo, é tradutora por profissão) a realidade aos homens com quem contracenam.

Ressalta-se que tanto o médico de *Ensaio sobre a Cegueira* quanto o escritor de *Essa Gente* representam uma masculinidade marcada por fragilidades e desencantos, que rompem com o arquétipo de masculinidade

atual, do homem poderoso, insensível, forte e pragmático, sugerindo ambos um certo alter-ego dos autores.

As duas narrativas servem-se da alegoria: *Ensaio sobre a Cegueira*, a partir da alegoria do “mal-branco”, nos fala do tempo dos homens sem razão; *Essa Gente*, a partir da história e do desfecho trágico do protagonista, nos coloca a crise da sociedade brasileira: uma sociedade desigual e preconceituosa.

Os dois romances discutem a questão da autoria, uma forte temática da Literatura Contemporânea. Se José Saramago insiste que não é um romancista, mas um ensaísta; se quer deixar em seus livros a sua marca de autor; Chico Buarque vale-se da confusão entre narrador e autor, inserindo dados de sua vida pessoal na ficção, o que também, já para estudiosos, sugere uma retomada da presença da figura do autor na Literatura, uma vivificação de sua pessoa e de seu pensamento.

Desta forma, verificamos semelhanças entre os dois romances, reconhecendo suas diferenças, como, por exemplo, o desfecho: *Ensaio sobre a Cegueira* traz um final de esperança; já Chico Buarque repete em *Essa Gente* o desfecho trágico de outros romances, o que certamente reflete seu niilismo em relação às classes dominantes, encantadas pelo capital e pelo consumo, decididas a manter seus privilégios.

Os dois romances revelam “O Mal-estar das Cidades” (título deste capítulo) que o sujeito contemporâneo enfrenta, e que gera tanto desconforto, sendo até capaz de encurtar sua vida. Esse desassossego identificamos nos personagens, no enredo, nos narradores e na linguagem de *Ensaio sobre a Cegueira* e *Essa Gente*.

## CAPÍTULO 3

### A Perversão do Poder

Depois de refletir sobre a relação entre o sujeito e a cidade, partimos para o terceiro e último capítulo desse primeiro eixo, no qual confrontaremos os romances *A Caverna*, de José Saramago, publicado no ano 2000, e *Benjamim*, de Chico Buarque, publicado em 1995, verificando de que forma expressam, nas ideias e na forma, a relação entre o sujeito contemporâneo e o poder.

Para Bucci (2021), não se pode mais conceber a sociedade de consumo somente a partir da circulação física de mercadorias. A dimensão imaginária precede:

Consumir na dimensão do fantasma, mais do que usufruir (no gozo) de um bem ou de um serviço pelos quais se paga, é se pôr como sujeito (imaginário ou em completude imaginária) dentro da teia articulada pelos vínculos sociais do consumo, pelos quais fluem as significações. Consumir é estabelecer a comunicação segundo os códigos do telespaço público. Consumir é se deixar socializar: receber, absorver, reciclar, ressignificar e aceitar os discursos entrelaçados que desenham a paisagem. É se ver e se fazer ver como consumidor. É instituir-se como ator no teatro de “eus” mediado pela imagem ofertada ao consumo. Consumir é ser consumido (Bucci, 2021:321).

A marca da sociedade do consumo é a idolatria da imagem, a idolatria do visível. Debord, em *A Sociedade do Espetáculo*, já identificava o fenômeno, antes mesmo da Revolução Digital: “O consumidor real torna-se um consumidor de ilusões. A mercadoria é esta ilusão efectivamente real, e o espetáculo a sua manifestação geral” (Debord, 2012:28).

As ideias de Debord parecem continuar válidas. Prevalece a tirania da imagem, numa sociedade em que existe “a mais-valia do olhar” (Bucci, 2021:385). Se Platão, em sua “Alegoria da Caverna”, afirmava que era preciso que os homens não acreditassem piamente no que vissem, devendo “ver” além dos olhos, com a razão, pois só assim chegariam ao conhecimento; a nossa civilização da imagem prega o oposto, aprisionada que está à visão<sup>77</sup>, às imagens.

O sistema capitalista parece gerar um “ser empírico e uniformizado, sobrevalorizador do corpo e crente confessado do consumismo” (Real, 2013:10), um ser que, como os prisioneiros da “Caverna de Platão”, interpreta as imagens como se fossem realidade e perde o sentido de si e do outro.

O que pensam José Saramago e Chico Buarque sobre isso, através de seus romances? Por que José Saramago terá escrito *A Caverna*? Por que Chico Buarque escreveu *Benjamim*?

O que esses dois romances expressam da subjetividade contemporânea? Eles têm ideias comuns? Seus protagonistas são seres adaptados à sociedade capitalista em que vivemos?

Serão *A Caverna* e *Benjamim* expressões alegóricas do homem contemporâneo?

É o que vamos ver neste capítulo intitulado “A Perversão do Poder”: de que forma a cultura do dinheiro e a cultura da imagem impactariam (ou não) o sujeito contemporâneo, comprometendo seu destino e sua felicidade.

---

<sup>77</sup> É justamente a visão que Saramago vai extrair dos homens para mostrá-los que não estão apenas cegos, mas cegos também da razão. Essa é a ideia de *Ensaio sobre a Cegueira*, visto no capítulo anterior.

### 3.1. O Sujeito e o Capitalismo

A *Caverna* é o primeiro romance de José Saramago publicado após o autor receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1998. Conforme Del Rio (2022:177), depois de um evento literário no Canadá, José Saramago visitou um *shopping center* e ficou assombrado, pois julgou que “o mundo inteiro estava ali”<sup>78</sup>, pronto para garantir a felicidade dos presentes<sup>79</sup>. Depois, a visita ao Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro, com grande acervo de arte popular<sup>80</sup>, e a confirmação do desaparecimento de alguns ofícios de artesãos, como o de oleiro, bem como a notícia de construção de um grande centro comercial em Lisboa terminaram de dar ao escritor a base para escrever *A Caverna*, “um livro a que por nada deste mundo quereria renunciar, apesar das obrigações do Nobel” (Del Rio, 2022:178).

Assim, exatamente no ano 2000, início de um novo milênio, Saramago volta à Antiguidade Clássica e revisita, em seu décimo primeiro romance, a “Alegoria da Caverna” de Platão.

A intertextualidade do romance saramaguiano com o texto platônico fica

---

<sup>78</sup> A frase de Del Rio nos remete à frase da mulher do médico em *Ensaio sobre a Cegueira*: “O mundo está todo aqui” (EC, 110). O mundo “estava todo” no *shopping center*; assim como o mundo “estava todo” no manicômio, em *Ensaio sobre a Cegueira*.

<sup>79</sup> Conta Del Rio:

Mais tarde, em conversa com amigos, José Saramago comentou que as antigas catedrais e as universidades tinham dado lugar ao centro comercial, e que esses templos de consumo são os que convocam, estimulam, e de alguma maneira formam os homens e as mulheres deste tempo. Aquela visita marcou José Saramago, tal como a leitura de uma notícia insólita, de que alguém havia pedido que as suas cinzas fossem espalhadas num centro comercial, “o lugar onde tinha sido mais feliz” (Del Rio, 2022:177).

<sup>80</sup> A coordenadora do projeto educacional do Museu do Pontal, Juliana Prado, ao falar a um grupo de estudantes sobre a surpresa do visitante ao se deparar com a arte popular nordestina, revela a visita de Saramago ao museu, uma visita solitária, num dia em que a casa estava quase fechando: “[...] o encarregado permitiu a visita, sem saber quem era o senhor com sotaque estrangeiro. Foi lá, diante de uma peça de cerâmica, que Saramago teve um *insight* sobre os protagonistas do romance que estava escrevendo [...]” (Prado, 2006:s/p).

evidente na epígrafe do romance – “*Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros. São iguais a nós*” (C, 9) – com a referência expressa à fonte (Platão, Livro VII de *A República*), texto que se repete na contracapa do livro. Jubilado (2010:294-306), no entanto, salienta que a intertextualidade não se restringe aos elementos paratextuais, havendo diversos elementos internos que denunciam o romance de Saramago como uma releitura do texto de Platão.

Considerando a questão da intertextualidade como uma questão bastante estudada pela crítica e por trabalhos acadêmicos que versam sobre o romance *Ensaio sobre a Cegueira*, o que aqui nos mobiliza é: por que Saramago escolhe retomar, em pleno ano 2000, num romance de grande expectativa, a “Alegoria da Caverna”? E por que escolhe como protagonista de sua narrativa um artesão? E, por fim: o que tem *A Caverna* que nos permite relacionar o romance com *Benjamim*, o segundo romance escrito por Chico Buarque?

O protagonista de *A Caverna* é Cipriano Algor, um sexagenário, viúvo, que produz peças de barro em uma olaria montada no jardim de sua casa rural. Tanto a olaria quanto a casa são heranças do avô e do pai, assim como o próprio nome do protagonista.

Provavelmente também como seu pai e seu avô, Cipriano é um homem de mãos grandes e fortes, “[...] e, não obstante, talvez por efeito do quotidiano contacto com as maciezas da argila a que o ofício obriga, prometem sensibilidade” (C, 11). Estamos, portanto, diante de um homem rude, mas sensível; de pouca instrução, mas sábio.

Saramago retoma, assim, a figura do camponês, que já havia protagonizado seu romance *Levantado do Chão*, exatamente aquele que o consolidou no meio literário português e que conta a saga de Domingos Mau-Tempo e sua família.

O protagonismo do homem do campo nos parece significativo: o escritor, após a consagração internacional obtida com o Prêmio Nobel, devolve a voz “aos grandes mudos da História, ou seja, todos aqueles que lutaram pela dignidade do povo e que raramente ganharam voz no discurso da historiografia oficial que sempre se interessou pelos poderosos e vencedores [...]” (Besse, 2013:29). Saramago devolve a voz, portanto, a um artesão, um homem similar ao personagem que marcou o início de sua carreira literária e similar também à função que ele próprio, Saramago, exerceu na juventude: a de serralheiro mecânico<sup>81</sup>.

A escolha do oleiro como protagonista é também um contraponto exemplar à sociedade de produção em massa, conforme vemos no excerto a seguir, em que o narrador-autor não economiza palavras para expressar a complexidade do trabalho do artesão:

O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta

---

<sup>81</sup> A experiência como serralheiro, de acordo com Perrone-Moisés (2022), foi fundamental para o escritor escrever sobre um oleiro, já que:

[...] forneceu-lhe conhecimento direto do trabalho manual que enriquece sua obra literária. Demonstrando profundo conhecimento dos ingredientes e dos processos de cozimento do barro, ele [Saramago] equipara os percalços da arte da olaria à luta do escritor com as palavras (Perrone-Moisés, 2022:114).

depressão, a marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez (C, 84).

Vemos, neste trecho, a reiteração do valor do trabalho do oleiro: valor de toda uma vida, da história que se vai fazendo, da memória que se constrói, da sabedoria que resulta da experiência, de caminhos que se bifurcam e se encontram, em uma prática que envolve todo o corpo: do cérebro às mãos.

Costa e Gagliardi (2022:78) descrevem a atividade do barro que une a família dos oleiros “como um memorial que se constrói ao longo do tempo, lentamente, em oposição à velocidade que engole os pensamentos no mundo contemporâneo”.

O ofício de oleiro contrasta com a sociedade “no estágio fluido da modernidade” (Bauman, 2001:22). Contrasta ainda mais com a sociedade de informação em que vivemos, classificada por Han (2021:12) como “uma transição da era das coisas para a era das não-coisas”. Na era da informação e da comunicação, na infosfera, diz o filósofo, a noção do tempo é outra: corre-se atrás de informações o tempo todo, mesmo sem obter delas nenhum saber. Não há mais tempo a perder com práticas que demandam dedicação, constância e duração. “Como regra, no modo regular das comunicações na velocidade da luz, o sujeito é convocado a reagir impulsivamente. Não lhe é dado tempo para refletir. O tempo de pensar não pode existir” (Bucci, 2021:195).

A atividade do artesão, portanto, sob esse ponto de vista, não se coaduna com a sociedade capitalista, em que tudo é passageiro e descartável, uma vez que “[...] o barro é como as pessoas, precisa de que o tratem bem” (C, 33). Um artesão precisa de um tempo de dedicação que já não existe no mundo

da produção industrial. Mundo da velocidade, da objetividade, da superficialidade. Assim, às mãos do oleiro contrapõem-se as mãos do homem viciado na informação, homem que armazena dados, sem, contudo, armazenar memórias – imprescindíveis ao trabalho de criação.

Han (2021:26) profetiza: “Os seres humanos do futuro são seres sem mãos”. Os homens da infocracia não usam mais o cérebro, muito menos as mãos:

A mão é o órgão de trabalho e de ação. O dedo, por outro lado, é o órgão de escolha. O homem sem mãos do futuro só faz uso de seus dedos. Ele escolhe ao invés de agir. Ele aperta botões para satisfazer suas necessidades. Sua vida não é um drama que lhe impõe ações, mas um jogo. Ele também não quer ser dono de nada, mas deseja experimentar e desfrutar (Han, 2021:27).

O oleiro, portanto, o homem das mãos, está na contramão do “*phono sapiens* que tecla em seu *smartphone*” (Han, 2021:27).

Nesse sentido, o núcleo que protagoniza *A Caverna* abre caminho para o escritor tecer sua crítica à sociedade do capital, sociedade que ganha mais dramaticidade com a chamada “infocracia” e a mudança, conforme Han (2021:11), “Da coisa à não coisa”:

Como caçadores de informação, nos tornamos cegos a coisas silenciosas, discretas, até mesmo coisas ordinárias, trivialidades ou convencionalidades que carecem de estímulos, mas que percebemos em nossa vida diária. Elas carecem de estímulo, mas nos ancoram no ser” (Han, 2021:9-10).

Cipriano Algor está “ancorado” no seu ser, que é composto da atividade de oleiro, da sua casa diante da enorme amoreira, e da sua família: a filha Marta, que o ajuda na fabricação das peças de barro, e o genro Marçal Gacho, um guarda que trabalha no Centro e passa pouco tempo em casa.

O impasse surge quando o oleiro, ao chegar ao Centro para comercializar as suas peças, recebe a notícia de que as suas louças não interessam mais, ou seja, todo o seu saber, cultivado há gerações, não tem mais valor no tempo (e no templo) do consumo, na sociedade marcada pelo efêmero e pelo descartável. Quando tenta entender o motivo da recusa, ouve como resposta: “Meu caro senhor, suponho que não está à espera de que eu lhe vá descobrir aqui o segredo da abelha [...]” (C, 239). Cipriano responde ao funcionário que sabe perfeitamente que não existe segredo entre as abelhas, mas é ironizado: “Tem razão, o segredo da abelha não existe, mas nós conhecemo-lo [...]” (C, 239).

Impotente diante do poder econômico, o protagonista sente um profundo “desassossego interior” (C, 241), que o narrador não hesita em atribuir ao sistema capitalista, como vemos no trecho a seguir, em que é descrita, de forma metafórica, a chamada “economia de mercado”:

Não poderia falar desta sua perturbação a Marta e a Marçal porque eles não entenderiam, e não entenderiam porque não tinham estado ali com ele, do lado de fora do balcão, a ouvir um subchefe de departamento explicar o que é valor de troca e valor de uso, possivelmente o segredo da abelha reside em criar e impulsionar no cliente estímulos e sugestões suficientes para que os valores de uso se elevem progressivamente na sua estimação, passo a que se seguirá em pouco tempo a subida dos valores de troca, imposta pela argúcia do produtor a um comprador a quem foram sendo retiradas pouco a pouco, subtilmente, as defesas interiores resultantes da consciência da sua própria personalidade, aquelas que antes, se alguma vez existiu um antes intacto, lhe proporcionaram, embora precariamente, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio (C, 240).

Cipriano Algor não quer perder a sua capacidade de controle, de resistência e de autodomínio. Há um contraste entre o protagonista, um ser

sozinho, viúvo, que só conta com a filha e o genro, e o mundo do Centro, que configura a cidade moderna, carregado de informações e de imagens, em que tudo conspira para atrair, reprimir e “aprisionar” – se pensarmos na Caverna de Platão – o indivíduo, que se vê sem forças, como o oleiro:

Exposto assim, desarmado, com a cabeça caída para trás, a boca meio aberta, perdido de si mesmo, apresentava a imagem pungente de um abandono sem salvação, como um saco que se tivesse rompido e deixado escoar pelo caminho o que levava dentro (C, 41).

D’Angelo (2011) caracteriza a relação entre o protagonista e o Centro como fundamental para a arquitetura narrativa:

No centro do romance está uma oposição: por um lado, a personagem Cipriano Algor, uma “humanidade mínima”, poderíamos dizer, um oleiro, profissão emblemática, comparada pelo autor ao ato criativo divino; por outro, o Centro, um shopping-cidade que lembra o Big Brother orwelliano e as distopias des-humanizantes descritas com cinismo e sagacidade por autores como Platonov, Bradbury, Huxley (D’Angelo, 2011:41).

Os antagonismos marcam, portanto, a narrativa de *A Caverna*: o campo e a cidade, o artesanato e a indústria, o original e a cópia, a luz e as trevas, a realidade e as sombras, a vida e a morte. Para revelar o desespero do protagonista, sua impotência diante de um regime capitalista disposto a acabar com aqueles que o contestam, o autor elabora uma narrativa fortemente marcada pela dualidade. O protagonista e tudo que o cerca são vistos como positivos, em detrimento da urbanização e da modernização, vistas negativamente.

Para o protagonista de *A Caverna*, o mundo capitalista é o mundo do individualismo, no qual o sujeito experimenta uma profunda solidão e um

agudo desamparo. Quando ele pergunta ao funcionário o que vai fazer com as suas louças já fabricadas, a resposta do representante do Centro expressa a falta de empatia e de uma atitude solidária: “E a quem vou eu vender agora as minhas louças, perguntou o oleiro sucumbido, O problema é seu, não meu [...]” (C, 96).

Cipriano sofre: ele “é o homem antigo jogado brutalmente na modernidade tardia” (Perrone-Moisés, 2022:110), mas impõe-se. Liberta-se da cidade desumana ocupada por “[...] mastodônticas máquinas que roncam, mugem e cospem nuvens sufocantes pelos tubos de escape” (C, 17) e do fim trágico de homens “mortos atados ao banco de pedra” (C, 343). Ao lado da filha, do genro, da vizinha Isaura e do cão Achado<sup>82</sup>, desmonta a olaria, abandona a casa e parte na furgoneta, sem trabalho e sem dinheiro, para uma viagem sem destino, mas que representa a liberdade e legitima seu saber e sua trajetória. Os Alcores dizem não à indústria cultural e à sociedade do consumo<sup>83</sup>.

O fim do livro dá, portanto, ao leitor a esperança da reconstrução de um novo futuro, a partir do indivíduo e de sua capacidade de indignar-se.

O segundo romance de Chico Buarque, *Benjamim*, não traz essa esperança.

---

<sup>82</sup> Mais uma vez, Saramago dá relevância aos cães em sua narrativa. Dessa vez, é Achado, aquele que promove o encontro de Cipriano e a viúva.

<sup>83</sup> Dizer não ao *status quo* parece ter sido uma das prioridades do escritor: “Estou convencido de que é preciso continuar dizendo *não*, mesmo que seja uma voz pregando no deserto” (Aguilera, 2010:379). Saramago reconhecia a força do poder, mas não fraquejava, mantendo sua consciência crítica:

Eu me considero o naufrago de um barco que afunda. A pessoa está a ponto de se afogar, mas há uma tábua a que se agarra. É a tábua dos princípios. Todo o resto pode desmoronar, mas, agarrado a ela, o naufrago chegará a uma praia. E, depois, com essa tábua, poderá construir outro barco, evitando cometer os erros de antes. Com esse barco tentará chegar a outro porto (Aguilera, 2010:51).

Na cidade repleta de mendigos, o ex-modelo Benjamim não consegue esquecer os anos em que viveu com Castana Beatriz, muito menos a morte da ex-namorada, assassinada junto ao namorado professor pela ditadura militar. Responsável involuntário pela morte de Castana Beatriz, Benjamim não se perdoa. O passado o atormenta e ele vê na corretora de imóveis Ariela Masé a sombra da antiga paixão, acreditando que a jovem possa ser filha da ex-namorada. A história parece repetir-se e é Ariela, involuntariamente (tal e qual aconteceu com Benjamim na morte de Castana Beatriz), que conduz o protagonista à morte, no mesmo sobrado em que Castana e o seu professor foram assassinados. A narrativa torna-se, assim, circular, e o protagonista morrerá exatamente como a imagem que o perturbou toda a vida.

A narrativa de *Benjamim* se passa no início dos anos 1990, com *flashbacks* de décadas anteriores. À medida que a leitura avança, o leitor deduz que o protagonista nasceu em 1938 e, aos 25 anos (1963), fez enorme sucesso como modelo fotográfico. O ano presente do protagonista é 1993, portanto, Benjamim é um homem de meia-idade (tem 55 anos) – como são, aliás, todos os protagonistas de Chico Buarque, exceto o protagonista centenário do romance *Leite Derramado*. E como é Cipriano Algor, o protagonista de Saramago em *A Caverna*.

Em seu tempo de celebridade, Benjamim “[...] ostentava saúde, fortuna, simpatia, e não tinha nome” (*Be*, 39). Vivia como um “verdadeiro artista” (*Be*, 46), um homem que fazia sucesso com as mulheres, inclusive com Castana Beatriz, “uma manequim com franja de Cleópatra, pálpebras negras e olhos puxados por delineador” (*Be*, 25). O trecho a seguir mostra todo o poder de Benjamim jovem e a sua perda de prestígio:

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, [...] Depois do jogo Zambraia afastava-se dos parceiros, nadava até as ilhas, voltava com algas no peito e espreguiçava-se na toalha das meninas (*Be*, 89).

“Com olhos trinta anos mais velhos” (*Be*, 26), cabe ao ex-modelo apenas a melancolia de não ser mais aquele que um dia fora. Sem trabalho (nem para propaganda de conhaque é chamado), sem dinheiro, desocupado – “ninguém mais o persegue” (*Be*, 40) –, Benjamim vive o pesadelo do homem contemporâneo: o vazio, a solidão, o desassossego.

Castello (2004:74) afirma que o protagonista “[...] vive de uma imagem que seu corpo físico já não pode sustentar e, no entanto, não parece dispor de outra com que possa substituí-la”.

A primeira aparição de Benjamim Zambraia no tempo da narrativa expressa o desamparo do ex-modelo. Benjamim está diante do Bar-Restaurante Vasconcelos. O bar seria um lugar familiar ao personagem; no entanto, ali, ele se sente um estranho, sem saber o que fazer:

Benjamim, entretanto, não espera nada<sup>84</sup>, 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 inquietas, impacienta-se com a própria hesitação, e é nessas conjunturas que lhe costuma voltar a sensação de estar sendo filmado (*Be*, 10).

---

<sup>84</sup> Impossível não remetermos para a canção de Chico Buarque, seu primeiro sucesso, “Pedro Pedreiro”. Pedro Pedreiro esperava: “Esperando, esperando, esperando/ Esperando o sol/ Esperando o trem /Esperando o aumento / Desde o ano passado / Para o mês que vem” (Buarque:1966). O operário esperava, mesmo sem chances, no Brasil de 1960. Já Benjamim, o ex-modelo, não espera nada no Brasil de 1990.

Nessa passagem, o narrador evidencia a pequenez da vida do protagonista. Seu grande dilema é entrar no restaurante ou voltar para a cama. Suas pernas estão trêmulas, mas não de ansiedade: ele não espera ninguém, assim como ninguém o espera. Se o personagem nasce na narrativa (sua primeira aparição) sem futuro, morrendo; seu presente (que é sua velhice, pois esse é o tempo da narrativa) também não tem sentido: ele não tem desejo, nem sono, nem fome ou sede. Seu mundo é um mundo povoado por imagens do passado, que ele tenta conectar em vão com o presente, buscando resgatar uma identidade que já não havia lá, no passado, menos ainda há cá, na maturidade.

Nesse sentido, Gouveia (2021:80) reflete sobre as duas mortes do personagem: a morte real, narrada no primeiro parágrafo do romance e repetida no último parágrafo do romance, e a segunda morte, com sentido simbólico: “Trata-se da morte midiática de um artista sem talento, sem criatividade, e que figura, paradoxalmente, como herói sem qualquer projeto autêntico”. Exatamente o contrário de Cipriano Algor, que responde ao funcionário do Centro que lhe diz “A vida é assim, faz-se muito de coisas que acabam” (C, 95) com “Também se faz de coisas que principiam” (C, 95), numa demonstração de força e de resistência. Algor reage; Benjamim, não mais. Benjamim tem consciência de que não é nada e, mais ainda, contrariando até as ilusões alheias, de que também nunca foi nada, como mostra o trecho a seguir:

Por isso, no dia em que ele lhe esclareceu que era um mero modelo publicitário, após um segundo de desapontamento, mais um de menosprezo, mais um de resignação, Ariela provou um grande conforto (Be, 107, sublinhados nossos).

Ariela sente conforto ao saber que aquele que ela julgava uma celebridade, portanto, “superior” a ela, uma corretora de imóveis, não correspondia à imagem que ela dele fazia, o que os aproxima: ambos são “seres comuns”, insignificantes para a sociedade, invisíveis, na medida em que não pertencem ao grupo que provoca admiração no mundo do espetáculo. (É sobre esses “homens comuns”, abafados pelo poder, que também Saramago centra suas histórias nos romances da sua produção a que deu o nome de “Fase da Pedra”. Temos o arquivista de *Todos os Nomes*, o oleiro de *A Caverna*, o professor de história de *O Homem Duplicado*, por exemplo: todos se sentem excluídos.)

Benjamim não se vê como celebridade, nem tampouco como ator. Reconhece-se, com o passar do tempo, como um “mero modelo fotográfico” (*Be*, 107). Recorrendo à figura do duplo, já que um modelo fotográfico se representa em múltiplas figuras, dissociadas de qualquer coerência (diferentemente de um ator, que, ao menos, vivencia em cena um personagem com características peculiares), Chico Buarque leva ao extremo a questão da fragmentação do sujeito contemporâneo, de sua dessubjetivação. Benjamim a cada hora é um; nesse sentido, não é nada. Até a voz ele perde, e surpreendentemente, “[...] por uma garganta deteriorada não pela fadiga, mas pelo ócio [...]” (*Be*, 101), o que demonstra a solidão e a falta de interlocutores do protagonista, que já não tem com quem falar (ele só cumprimenta a pedra diante do seu apartamento). No silêncio, perde a possibilidade de ser escutado e ao mesmo tempo de seduzir através das palavras. Aliás, Benjamim não seduz

mais ninguém, assim como não é mais seduzido pelas mulheres, que o tratam com indiferença:

Mas o problema fonético é ninharia, se comparado ao prejuízo de Benjamim com o desuso de palavras e pausas no procedimento amoroso. Já vai longe o tempo em que vivia cercado de mulheres emotivas, mulheres que falavam “eu sempre gostei do teu cheiro”, ou “por você eu furo meus olhos”, ou “sem você eu definho e morro”, enquanto ele se aflagava os ombros com bronzeador. Hoje, ouvir “adorei as orquídeas” é o suficiente para desequilibrá-lo [...] (*Be*, 101).

O protagonista, aos 55 anos, é “uma imagem degradada” (Perez, 2017:133). Um ser passivo, de visão de mundo superficial, que se coaduna com a profissão e a autoimagem que quer perpetuar, conforme caracteriza Gouveia (2021:73), que define o personagem como “a problematidade vazia”<sup>85</sup>:

Incapaz de apreciar criticamente suas relações mais imediatas, Benjamim não tem competência para vincular sua situação ao Brasil da República de 46, muito menos ao Brasil pós-64, nos quais vive sem a menor problematização do que o rodeia. Na atualidade dos anos noventa, dependendo de “bicos” incertos e inconstantes, parece não transcender qualitativamente essa mentalidade de modelo juvenil (Gouveia, 2021:78).

Nesse sentido, o protagonista expõe a crise da sociedade brasileira, que, pontua Perez (2017:11), “tivera seus sonhos de liberdade bloqueados por tanto tempo, tornou-se descrente, revelando certo desprezo ou mesmo alienação das questões sociais e políticas, passando a ter uma atitude individualista”. Sociedade tão trôpega quanto o personagem que a representa. O Brasil dos

---

<sup>85</sup> Nome do ensaio de Gouveia (2021): “Benjamim Zambraia: A Problematidade Vazia”, publicado no livro *Chico Buarque, O Romancista* (Fernandes, 2021:73-89).

anos 1990 é tão irracional quanto o dos anos 1960, em que o país viveu os “anos de chumbo”<sup>86</sup>.

A primeira frase de *Benjamim* ilustra a repressão política e a truculência da época: “O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um único estrondo” (*Be*, 9). Benjamim será morto, mas, no tempo que lhe resta, “[...] assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos” (*Be*, 9).

Há, então, um longo parágrafo sobre esse instante entre a vida e a morte, que assim termina:

E ainda sobraria um fiapo de tempo para Benjamim rever-se aqui e acolá em situações que preferiria esquecer, as imagens ricocheteando no bojo do seu crânio. O prazo se esgotaria e sobreviria um ultimato, um apito, um alarme, mas Benjamim os entenderia como ameaça de criança contando até três – um... dois... dois... dois e meio... – e se deteria mais um pouco em momentos que lhe pertenciam, e que antes não soubera apreciar. Aprenderia também a penetrar em espaços que não conhecera, em tempos que não eram o seu, com o senso de outras pessoas. E súbito se surpreenderia a caminhar simultaneamente em todas as direções, e tudo alcançaria de um só olhar, e tudo o que ele percebesse jamais cessaria, e mesmo a infinitude caberia numa bolha no interior do sonho de um homem como Benjamim Zambraia, que não se lembra de alguma vez ter morrido em sonho (*Be*, 9-10).

Benjamim Zambraia, na iminência da morte, sonha editar a história que viveu: eliminar cenas, reviver ações, refazer o vivido. Ele desejaria caminhar em todas as direções, ser capaz de enxergar tudo, e de ser infinito, fazendo toda a sua infinitude caber em um só corpo. É o sonho do sujeito dilacerado

---

<sup>86</sup> Entende-se por “anos de chumbo” o período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, aquele que vai do fim de 1968, com a edição do AI-5 em 13 de dezembro, até março de 1974, final do governo Médici. *Anos de Chumbo* também é o nome da primeira coletânea de contos de Chico Buarque, lançada em 2021.

por um sistema que não lhe permite viver a sua singularidade, cabendo-lhe, apenas, no instante da morte, tentar resgatar êxtases da vida; mas até isso é em vão. O autor ironiza o personagem, quando, após reflexões existenciais, conclui o parágrafo com “[...] e mesmo a infinitude caberia numa bolha no interior do sonho de um homem como Benjamim Zambraia, que não se lembra de alguma vez ter morrido em sonho” (*Be*, 9-10, sublinhados nossos).

Monteiro (2004), comparando o sentido da morte no romance de Buarque ao romance *Cem Anos de Solidão* (Márquez:1967), que também se inicia com o fuzilamento do protagonista, argumenta que, ao contrário do romance do escritor colombiano, cuja tragédia inicial abre a oportunidade de uma narrativa triunfante, “[...] no caso de *Benjamim*, encerra, no instante de uma narrativa mais curta e nervosa, uma história esvaziada de todo caráter épico, revelando um mundo em que a própria poesia parece impossível, ou inatingível” (Monteiro, 2004:351). Metaforicamente, já não há esperanças. No Brasil dos anos 90, o sonho acabou<sup>87</sup>.

Benjamim torna-se, assim, o contraponto de Cipriano Algor, de *A Caverna*. É o homem alienado, desajustado e desencantado, sombrio e melancólico, fruto da sociedade do capital e do consumo, sociedade que José Saramago e Chico Buarque criticam não só nos romances aqui estudados, mas em toda a sua obra.

---

<sup>87</sup> A frase vem de John Lennon, um dos Beatles, extraída de sua canção *God* (1970). Para o músico Gilberto Gil (2020), a frase significava “o sentimento de um certo esgotamento de toda aquela experiência audaciosa e libertária que vivemos na época [...]. Aquelas canções mais de desistência que de resistência me sugeriam cansaço; fim de uma viagem extenuante; esgotamento de um entusiasmo juvenil que a rebeldia havia alimentado em nós, entusiasmo a que agora era preciso renunciar. *O sonho acabou* era a canção-emblema daquele disco que apontava para a necessidade de uma versão amadurecida do nosso desejo” (Gil, 2020:s/p). Benjamim Zambraia parece ser o retrato dessa extenuação que Gil traduz.

### **3.2. A Cultura de Imagens e o Vazio Existencial**

Silviano Santiago (1982:19) caracteriza o objeto da Literatura Comparada como duplo, “constituído que é por obras literárias geradas em contextos nacionais diferentes que são, no entanto, analisadas contrastivamente com o fim de ampliar tanto o horizonte limitado do conhecimento artístico quanto a visão crítica das Literaturas nacionais”. É isso que procuramos neste estudo: fazer uma análise contrastiva entre *A Caverna* e *Benjamim*, cujas ideias fundantes parecem-nos similares, embora realizadas de formas diferentes.

Cipriano Algor, o protagonista de *A Caverna*, sente-se desolado, preso em um apartamento no trigésimo quarto andar de um edifício gigantesco, “sem ver o sol e as estrelas, a não ser, torcendo o pescoço” (C, 339). O narrador-autor coloca-se no lugar do protagonista, acostumado à natureza e submetido ao desconforto de um espaço sem janelas. O narrador justifica o desassossego do personagem:

Não vai ser fácil, uma pessoa não é como uma coisa que se larga num sítio e ali se deixa ficar, uma pessoa mexe-se, pensa, pergunta, duvida, investiga, quer saber, e se é verdade que, forçada pelo hábito da conformação, acaba, mais tarde ou mais cedo, por parecer que se submeteu aos objectos, não se julgue que tal submissão é, em todos os casos, definitiva [...] a primeira questão, dizíamos, será encontrar uma resposta satisfatória para a pergunta, E agora o que é que vou fazer [...] (C, 305).

Sabendo que está diante de uma situação destruidora, “[...] a de olhar para as mãos e saber que não servem para nada, a de olhar para o relógio e saber que a hora que vem será igual a esta em que está, a de pensar no dia de amanhã e saber que será tão vazio como o de hoje” (C, 306), Cipriano Algor resolve investigar o Centro:

[...] o que restava ao pai de Marta, se não queria passar o resto da vida a bocejar e a dar, figuradamente, com a cabeça nas paredes do seu cárcere interior, era lançar-se à descoberta e à investigação metódica da ilha maravilhosa para onde o tinham trazido depois do naufrágio (C, 309).

O oleiro explora o *shopping center* até chegar ao espaço interdito: a gruta secreta. Lá avista “o que parecia um banco de pedra, e logo, no instante seguinte, alinhados, uns vultos mal definidos apareceram e desapareceram” (C, 331). Saramago, então, recompõe o cenário da “Caverna de Platão”, com os prisioneiros, o muro, a plataforma, o fogo representado pela grande mancha negra, e até “[...] a terra estava requeimada naquele local, como se durante muito tempo tivesse ardido ali uma fogueira” (C, 334). O narrador descreve o que Cipriano vê:

Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra [...] três homens e três mulheres, viu restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços, depois baixou a luz, ataduras iguais prendiam-lhes as pernas [...] (C, 332).

O oleiro compara o que vê a um calvário. E quando Marta lhe pergunta quem são as pessoas que viu, responde:

Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo, Por favor, explique-se, Dá-me atenção, escuta. A história levou meia hora a ser contada. Marta ouviu-a sem interromper uma única vez. No fim, apenas disse, Sim, creio que tem razão, somos nós. Não falaram mais até chegar Marçal. Quando ele entrou, Marta abraçou-se-lhe com força, Que vamos fazer, perguntou, mas Marçal não teve tempo de responder. Em voz firme, Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora (C, 335, sublinhados nossos).

Ao dizer “Essas pessoas somos nós” (C, 335), o protagonista engloba em sua resposta toda a humanidade – “Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo” (C, 335) –, sujeita a uma cultura do consumo que oprime os lugares identitários, sem perceber o que Lourenço (1998:14) define como o “império do econômico – de um econômico que subdetermina todos os conteúdos da existência ou a ele os reconduz”.

É simbólico, assim, que a crise da família Algor se dê num *shopping center*, um ícone representativo das sociedades capitalistas, “um não lugar”<sup>88</sup> por excelência. O autor escolhe o *shopping* como o ambiente que vai se contrapor à origem dos personagens (a área rural, o lugar carregado de ancestralidade), representando o mundo da globalização, que afasta os indivíduos de suas casas e “almas”, impondo a eles espaços de passagens, “não lugares”. Bucci (2021:159) confirma: “Os lugares produzidos pela memória coletiva, como a terra natal e as fortalezas sagradas, servem, agora, quando muito, como cenários”.

Ao recorrer, portanto, à alegoria do mito platônico, José Saramago confirma sua perplexidade em relação à nossa sociedade das imagens, preocupação constante tanto em sua obra literária quanto em seus inúmeros depoimentos. Para Saramago (2010), o mundo de hoje é mais do que nunca “A Caverna de Platão”<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Conforme classificação de Augé (2012:95).

<sup>89</sup> Disse Saramago (2010):

O que eu acho é que nós nunca vivemos tanto na Caverna de Platão como hoje [...] as imagens que nos mostram a realidade de tal maneira substituem a realidade... [...] Foi preciso passarem todos esses séculos para que a Caverna de Platão aparecesse finalmente num momento da história da humanidade, que é hoje. E vai ser, e vai ser cada vez mais (Saramago, 2010:vídeo).

Portanto, para realizar literariamente a “ideia”<sup>90</sup> de uma sociedade que deforma a visão dos cidadãos – “Não apenas não nos incomodamos, como até aplaudimos a exploração dos nossos dias, que é a exploração do olhar e do desejo” (Bucci, 2021:412) –, Saramago cria uma narrativa em que seu protagonista, diante da proposta da sociedade do consumo, diante do “espetáculo do mundo”, recusa o Centro, o consumo, o capital. Recusa trocar a sua amoreira pelo *shopping center*. Recusa trocar os seus valores pelos que não lhe pertencem. Recusa a modernidade e vai à procura de Isaura e do cão Achado. É, então, que o narrador, numa intervenção característica de seu estilo, avisa ao leitor: “[...] suspenda-se agora tudo, por favor, que ninguém fale, que ninguém se mexa, que ninguém se intrometa, esta é a cena comovedora por excelência [...]” (C, 341).

Seixo (2013:61) define o recurso explorado pelo narrador saramaguiano como “[...] a nítida paragem, um momento de suspensão iluminada, e poderemos entender como mágica essa iluminação súbita, e sortílega, portanto, do raciocínio [...]”. Com a “nítida paragem”, o narrador saramaguiano chama atenção para o texto, para as palavras, até porque, como diz Cipriano à filha Marta, “[...] as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa [...]” (C, 77).

Real (2013) também se refere a essa característica do narrador ao comentar o “Estatuto do Narrador” saramaguiano. Para ele, esse é um dos três

---

<sup>90</sup> Lembrando que Saramago fala na “ideia fundacional” de seus romances, ou que só escreve porque tem “ideias” que não pode guardar.

grandes contributos do escritor na área da Literatura<sup>91</sup>: Saramago subverteu a classificação habitual de narrador, dando ao seu narrador versatilidade.

Declara Real sobre o narrador saramaguiano:

De certo modo, o narrador identifica-se com uma espécie de cruzamento teórico e prático entre *vox populi*, *vox Dei* e a consciência moral individual (o “*daimon*” socrático) do autor, o que lhe permite (ao narrador) tanto descrever o acontecimento quanto julgá-lo, quanto, ainda, inscrevê-lo numa ordem histórica em direcção a um futuro prenunciado (Real, 2013:12).

Cipriano Algor vai ao chamado do amor, da liberdade, abandonando o mundo do Centro mergulhado em sombras como se fossem verdades. E o narrador faz “a paragem”, pedindo ao leitor que diminua sua pressa, pois um encontro sublime está para ocorrer.

A família Algor contesta a ilusão do Centro<sup>92</sup> e abre a porta de um novo caminho; caminhada que, para Seixo (2013:63), consiste na obra do autor “numa espécie de tomada da terra por aqueles que a pisam”, desde os

---

<sup>91</sup> Real (2013:11-13), em artigo intitulado “A Herança de Saramago”, discorre sobre seis contributos essenciais de José Saramago. No Plano Extraliterário, julga: (1) A Literatura faz-se com Ideias; (2) Intelectual Empenhado (3) A Internacionalização da Literatura Portuguesa. No Plano Literário, enumera: (1) Concepção geral de Romance (2) O Estatuto do Narrador (3) O Estilo.

<sup>92</sup> O desfecho dos Algor alia-se totalmente ao pensamento do autor: “O ser humano converteu-se em algo facilmente descartável e, se há uma prioridade, é justamente o ser humano” (Silva, 2009:124). Saramago, portanto, opta pela salvação do protagonista, um final de acordo com o título do texto “Ver entre cegos”, com o qual o jornalista e escritor alemão Kunisch (2011) homenageou o autor:

*A Caverna*, um livro publicado no ano de 2000, é um romance típico de Saramago. Por um lado, dedica-se ele aqui, como desde sempre, a descrever os destinos das chamadas gentes simples; por outro lado, mesmo com idade avançada tentou ele manter-se sempre à altura dos tempos, [...]. *A Caverna* é um romance contra a globalização. Saramago era um popular membro do jovem movimento Attac. No órgão central de informação deste movimento, *Le Monde Diplomatique*, Saramago convidou à reflexão sobre coisas tão fundamentais como a democracia, que presunçosamente tomamos como garantida, de tal modo que já quase não exercemos a nossa capacidade de ser um meio para a influenciar (Kunisch, 2011:35).

camponeses de *Levantado do Chão*, passando por outras obras, expressando um inconformismo contra a alienação e a aceitação do mundo passivamente.

*Benjamim*, de Chico Buarque, também é uma narrativa crítica ao mundo contemporâneo, mundo do espetáculo. No entanto, o escritor expressa essa crítica em seu romance de forma contrária à de Saramago. Benjamim é um modelo fotográfico, e a escolha desta profissão é estratégica. Modelos fotográficos são representações, são *flashes*. Eles personificam outros. São duplos por excelência. Além de ser modelo para outros, Benjamim é modelo de si mesmo:

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 estreia 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 (*Be*, 10-11, sublinhados nossos).

A câmera, portanto, na juventude do protagonista, registrava “proezas”, e o modelo olhava para a lente, narcisicamente, até na hora de fazer amor; já

na velhice do protagonista, a câmara regista “episódios medíocres”, mesmo à revelia de Benjamim, que, sem a opção de cobrir o rosto, finge-se de indiferente.

O que a celebração da imagem deu ao personagem?

O que as imagens das revistas em que ele aparecia “ao volante de um Willcox conversível, tendo ao lado Castana Beatriz com a franja repartida pelo vento, e que apara na cabeça um chapéu mole torneado por uma fita com uma rosa de pano [...] (*Be*, 25-26) lhe renderam?

O que tanta celebração da imagem “erguida sobre ilusões, sobre fantasias, sobre faíscas imaginárias” (Castello, 2004:81) provocou?

Chico Buarque sempre demonstrou intolerância com a cultura das celebridades<sup>93</sup>. Da mesma forma, o escritor foi um crítico contumaz do sistema capitalista e dos regimes antidemocráticos. Perseguido pela ditadura militar, autoexilou-se na década de 1960, época em que a narrativa de *Benjamim* se passa (são “os anos dourados” do protagonista). Chico Buarque continua a ser alvo de críticas da direita brasileira. Foge da celebração de sua imagem. Afirma que não dá entrevistas sobre seus livros, para que o artista não ocupe o espaço do escritor. Filho do intelectual Sergio Buarque de Hollanda, chegou a dizer que preferiu assinar só “Chico Buarque” em seus romances, pois o nome inteiro (Francisco Buarque de Hollanda) poderia parecer pedante<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Silva (2011), jornalista e amigo pessoal de Chico Buarque, confidencia essa aversão do artista à celebridade:

Havia lançado *Budapeste*, em 2003, sem nada declarar, e atravessado o ano de 2004 praticamente recluso, “viciado em anonimato”, como o personagem do romance, o *ghost-writer* Zsoze Kósta/José Costa, esquivando-se, em particular, de um intenso assédio da mídia por ocasião dos seus 60 anos, completados em junho (Silva, 2011:2).

<sup>94</sup> Ao invés de usar “pedante”, o autor fala em “afetado”: “Mas eu acho um pouquinho afectado usar o outro nome para o escritor” (Buarque, 2009:s/p). No caso, ele diz o que pensou

O seu personagem “Benjamim Zambraia” revela o resultado da sociedade apática, fixada apenas na imagem, alienada e consumista. Se Cipriano Algor, protagonista de José Saramago de *A Caverna*, abandona o seu ofício e a sua casa, para não ter que habitar a cidade desumana e perder o sentido de sua vida, o protagonista de Chico Buarque, sozinho, não tem (como o de Saramago, que ao menos conta com o apoio da filha, do genro, da viúva e do cão) forças para reagir. Benjamim, o segundo protagonista da obra romanesca de Chico Buarque, é um *loser*, que vaga por uma cidade tão angustiante quanto ele próprio. Ele não consegue afastar-se de uma imagem, que, se antes, no auge do esplendor físico, já não lhe dava identidade (era um modelo, a representar outros); agora, mais o confunde, posto que não é mais aquele que foi, não sendo também nada que o reposicione. Quando perde a juventude e a beleza, e quando perde Ariela, o protagonista sente o vazio existencial: “[...] o valor da vida pregressa de Benjamim deve corresponder ao que os economistas chamam de moeda podre” (*Be*, 105). Com “a clara noção de que seu futuro está amarrado” (*Be*, 57), acaba tendo um final trágico<sup>95</sup>.

Se não há saída para Benjamim, também não parece haver para o Brasil do romance. O país do fim de Benjamim não é aquele que Buarque cantava no seu disco *A Palavra* (Buarque:1995), que continha músicas românticas como *Ela é Dançarina*, *Ela Desatinou*, *Eu Te Amo*. O país da juventude de Benjamim não é tampouco aquele em que o protagonista fazia sucesso, jogando vôlei na praia, conquistando mulheres e ajudando a vender, através

---

quando lhe foi proposto assinar como escritor Francisco Buarque de Hollanda, deixando o “Chico Buarque” restrito ao seu trabalho musical.

<sup>95</sup> Chico Buarque termina quatro dos seus seis romances com a morte: *Estorvo*, *Benjamim*, *Leite Derramado*, *Essa Gente*. Somente em *Budapeste* e *O Irmão Alemão*, o autor salva da morte seus protagonistas.

dos anúncios de que era modelo, um mundo de *glamour*, que não correspondia ao que o país vivia, seus “anos de chumbo”.

Vivendo o protagonista “no rolo compressor das imagens planetárias” (*Be*, 40), acentuando-se o caos identitário pela profissão de modelo que o autor lhe dá e que o multiplica em muitos (e sendo muitos não é nenhum), vivendo da juventude, da beleza e do positivismo que, com o tempo, haverão de passar, sendo um alienado e ciente de que a ex-namorada foi assassinada pela ditadura, notícia que o impacta apenas subjetivamente sem provocar uma reação de cidadania, Benjamim Zambraia estrutura-se como um personagem pronto a ser desestruturado, o que pode parecer à primeira vista um paradoxo, mas que revela a habilidade ficcional do escritor. O Benjamim da fase adulta é o antagonista do Benjamim jovem. É a imagem, em seu avesso: a velhice, a solidão, o desamparo, alguma lucidez logo rompida pelo delírio e o desassossego. Benjamim não tem emprego, não tem dinheiro, não tem amigos, não tem mulheres. Não tem o que fazer, a não ser pensar no passado, e o passado não tem nem como ser reconstruído, pois a mulher que amava está morta.

Se, aos 25, Benjamim era olhado com desejo; na velhice, é olhado – inclusive, por ele mesmo – com repulsa. Domina-o a angústia de estar sendo filmado o tempo todo, como se estivesse sendo acompanhado passo a passo por uma câmera que o vigia e o tolhe, que percebe sua deterioração, seu fracasso físico, profissional e moral: “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” (*Be*, 10).

Representará essa câmera o outro a observar-nos todo o tempo, como um *voyeur*<sup>96</sup>? Ou seremos nós próprios nossos inimigos?

A presença da câmera também revela o conteúdo sinestésico do romance, aproximando a linguagem literária à cinematográfica, uma característica da obra buarquiana, conforme sistematiza Dos Reis (2019):

O romance joga com a imagem como se de um labirinto ou de um jogo de espelhos se tratasse. As imagens repetem-se, duplicam-se e voltam-se a repetir. Na época do lançamento de *Benjamim*, o escritor chegou mesmo a reconhecer uma certa influência da *nouvelle vague* na montagem de planos da narrativa, e a câmera é usada como recurso fantástico e despoletador do processo narrativo (Dos Reis, 2019:4).

Chico Buarque escolhe como protagonista um profissional que vive da sua imagem: um modelo fotográfico, rodeado, naturalmente, por câmeras fotográficas. Como se não bastasse, esse ex-modelo gosta de filmar e de ser filmado, e, depois, quando aparece o primeiro cabelo branco, não quer mais ser filmado – mas aí é em vão, a câmera não se desgruda dele e ele tem permanentemente a sensação de estar sendo filmado. É uma ironia do autor ao mundo da encenação: não é possível viver sem representar. Uma vez fruto da imagem, não se terá mais liberdade. A condenação será definitiva.

E a imagem não está só representada pela fotografia. Perez (2017:115) ressalta que a narrativa se constrói numa “escrita filmica”, em cortes que não respeitam a cronologia, na mistura entre a memória e o delírio, como a refletir a perturbação do protagonista. A narrativa tem um ritmo cinematográfico,

---

<sup>96</sup> Há uma inversão do olhar: se, antes, o corpo de Benjamim era fonte de prazer; agora é autorreprovação: observa-se o corpo não mais atraído pelo que ele representa de belo, mas pelo que repudia.

começa pelo fim e reconstitui-se em *flashbacks*. O protagonista parece um espectador de cinema, passivo e entregue ao filme que vê: “[...] 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” (*Be*, 9, sublinhados nossos). Contudo, contrariamente ao tempo filmico da narrativa, “a vida do protagonista revela-se estática como a pose de um modelo fotográfico [...]” (Perez, 2017:135).

A confusão entre a vida e a arte, ou ainda entre a realidade e a imagem, parece reafirmar que “a vida é breve; longa é a arte”<sup>97</sup>; ou: “Os corpos são descartáveis, mas as imagens perduram onipotentes como deuses. Esse é o jogo fantasioso da vida representado em *Benjamim*” (Perez, 2017:124).

O entrelaçamento entre Cinema e Literatura confirma o caráter intertextual da Literatura buarquiana, que dialoga não só com outras culturas, como a italiana e a francesa, mas com outras artes (como o cinema) e com outros gêneros literários, como a poesia<sup>98</sup>.

Carvalho (2003) atesta que o diálogo entre textos caracteriza a Literatura Comparada:

Se a noção de intertextualidade trouxe para a literatura comparada uma revitalização, também lhe provocou um grande desafio: a sua permanente redefinição como prática de leitura que remete constantemente a outros textos, anteriores ou simultâneos, que estão presentes naquele que temos sob os nossos olhos (Carvalho, 2003:87).

---

<sup>97</sup> “*Vita brevis, ars longa*”, aforismo em latim, originado dos escritos do filósofo grego Hipócrates (460 a.C.); reproduzido um sem número de vezes, como na canção de Tom Jobim, *Querida*, cujo verso diz: “Longa é a arte, tão breve a vida”.

<sup>98</sup> Há vários estudos citando a influência da poesia de Carlos Drummond de Andrade em Chico Buarque, por exemplo. Chico Buarque era amigo de outros poetas, como Vinícius de Moraes, parceiro musical, e Manuel Bandeira, quem lhe informou que tinha um irmão alemão – ver capítulo 2, segunda parte.

Nos romances de Chico Buarque, o diálogo com outros textos é recorrente. Sem falar no próprio diálogo entre as canções do artista, entre suas canções e seus romances, e entre seus próprios romances<sup>99</sup>.

Benjamim Zambraia habita no Largo do Elefante, diante da Pedra do Elefante, uma montanha que parece ter a forma de um elefante (já sem a tromba, pois o governo mutilou-a para abrir um traçado na avenida, conta-nos o narrador). O protagonista escolheu o apartamento que tem as três janelas voltadas para a Pedra, paisagem que “iria encarar diariamente até o fim da vida” (*Be*, 56): a mesma pedra, que nunca mudaria, nunca envelheceria, “[...] dado que as rochas parecem remoçar com o tempo” (*Be*, 57). O objeto da contemplação, portanto, não se modificaria; ao contrário do sujeito que contempla:

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 (*Be*, 57).

E o narrador ironiza: “Benjamim não despreza a hipótese de que a razão esteja com as pedras, e que o tempo real corre ao revés do que nós convencionamos computar” (*Be*, 57).

---

<sup>99</sup> O romance *Leite Derramado* teve como inspiração a canção *Velho Francisco* (Buarque:1987). Há trechos em *Essa Gente* que nos remetem a *Estorvo*, como a cena em que a polícia cerca um prédio atrás de um assaltante, e “os cochichos à minha volta dão a impressão de estarmos num set de filmagem, ou assistindo à gravação externa de uma telenovela” (*EG*, 68); bastante semelhante à cena em que a “a mãe índia” do suspeito, na rua, em *Estorvo*, para de gritar em defesa do filho quando o *cameraman* diz “não valeu, não gravou nada, troca a bateria” (*E*, 44). Nas duas cenas, há a espetacularização da violência e da miséria; nos dois casos, os acusados são homens, a situação se dá na rua, e a cena parece ficção.

A Pedra do Elefante é uma “montanha cheia de cavernas” (*Be*, 61), o que nos leva (mais uma vez) ao mito da “Caverna de Platão”, reforçando a ligação entre *Benjamim* e *A Caverna*.

Benjamim Zambraia só tem, de sua casa, uma visão: a pedra, paisagem que não muda, e que de certa forma o aliena, pois, diante da pedra, uma imagem sempre igual, ele não percebe a vida a passar (como os prisioneiros da “Caverna de Platão”). Benjamim não sabe o que é passado ou presente, exterior ou interior, imagem ou realidade:

Mas quem já fixou a vista ou a memória na escuridão absoluta sabe que, pouco a pouco, sempre se revelam aqui e ali contornos de um negror ainda mais profundo. E se não tivesse as pernas bambas e o peito arfante, Benjamim se arriscaria a nadar até as ilhas que não sabe ao certo se enxerga ou recorda. (*B*, 93, sublinhados nossos).

Quem já fixou o olhar na escuridão – diz Chico Buarque nesse excerto – sabe que a escuridão pode ser ainda maior. A imagem, além de nos levar à “Caverna de Platão”, leva-nos também (mais uma vez) ao conceito de contemporâneo de Agambem: quem vê as trevas, mais as vê, até conseguir se encontrar e interferir na realidade.

Perturbado com imagens do passado que se misturam às do presente (“recordar” versus “enxergar”), o protagonista delira:

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 (*Be*, 113).

Benjamim se vê um maestro entre flocos de neve, paisagem impossível na cidade que habita, o Rio de Janeiro. Vê-se sob uma ovação – mas não de pessoas – e sim de pipocas a estalar na panela. No alto da pedra, enxerga uma caverna, onde garante habitar um velho maluco, figura lendária do bairro, que nunca, no entanto, foi visto por qualquer morador do prédio, nem mesmo pelos bombeiros, em suas buscas. Só Benjamim enxergou o velho, e embora a visão seja exclusivamente sua, ele próprio desconfia que o que vê pode não ser real. Esse processo (realidade/imaginação) caracteriza toda a narrativa: o protagonista delira e se contém, contém-se e delira, num constante jogo entre consciência e alucinação, marcante em toda a ficção buarquiana:

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 (*Be*, 114).

Benjamim não sabe se o que vê é sombra ou realidade, já não sabe se existe um velho maluco que habita uma caverna no alto da Pedra ou se o velho maluco é ele próprio. Benjamim já não sabe quem é.

Entre tantos labirintos, habitando um mundo que se orienta pela aparência, o ex-modelo esconde-se em sua casa-caverna, para não ver e para não ser visto. È para este paredão que ele olha, dia e noite, todos os dias. O paredão que pode significar o paredão da “Caverna de Platão”. A diferença é que, na “Caverna de Platão”, havia prisioneiros acorrentados. E aqui, em *Benjamim*, temos um homem livre de algemas, mas preso a um passado, a um segredo, a um crime, que, “por obra da ficção”, vai lhe fazer

viver, coincidentemente, a cena que procurava esquecer. Ele não denunciou a morte de Castana Beatriz; ele não terá como reagir à sua própria morte. Fuzilado no mesmo espaço onde morreu Castana, o protagonista encerra sua trajetória, e o autor encerra o romance, da mesma forma que o iniciou.

Um final trágico para um personagem que nunca foi um herói, final que Chico Buarque repetirá em outros romances seus.

Benjamim Zambraia poderia ser um dos homens vistos por Cipriano Algor no subterrâneo do *shopping center*.

O homem pós-moderno remete-nos para o homem da caverna.

### **3.3. A Desintegração da Cidadania**

A casa e a olaria de Cipriano Algor ficam em um terreno onde, ao centro, há uma amoreira-preta plantada pelo avô do protagonista. Ali, sob a sombra da amoreira-preta, “três gerações a comer barro” (C, 31). Para Guimarães (2011), a árvore simboliza todo um universo que o oleiro se vê obrigado a deixar para trás:

A imagem da amoreira-preta é recorrente no romance, pode-se dizer que ela materializa a natureza, a proteção e o abrigo que são atributos característicos da olaria. A amoreira representa, na verdade, as raízes familiares de Cipriano, por isso estar perto dela é estar perto de seus antepassados, é sentir-se próximo ao pai, ao avô e, portanto, de si mesmo (Guimarães, 2011:116).

Quando Cipriano é obrigado a partir com a filha e o genro para o Centro, perde as suas referências: a casa, a olaria, a natureza, a amoreira e a memória da família, contida em todos esses elementos. Essa partida tem para o protagonista uma dramaticidade forte. Ela não representa uma partida para

uma vida melhor; pelo contrário, é a expressão de um abismo: a desintegração de sua cidadania.

Não há nenhum desejo de abandonar a terra, de partir para a cidade, como tantos fazem, “em busca de uma vida melhor”. Até porque o ambiente urbano onde o autor aloja a família Algor é um ambiente inóspito, que representa a impossibilidade da troca cultural, fundamental para a cidadania. Como afirma Vlachou (2022) ao explicar a importância da cidade para o sujeito:

Para contrariarmos a nossa natureza individualista, para desafiarmos a nossa prática de isolamento, para enfrentarmos o medo e a raiva, precisamos de voltar à praça, à *ágora*, ao lugar de encontro que é público, comum, partilhado. É através da proximidade, da conversa, do olhar “olhos-nos-olhos”, do ouvir narrativas feitas na primeira pessoa, da identificação de paixões e causas comuns que o mundo se abre; e o coração também. É uma forma, esperemos, de conseguirmos meter-nos no lugar do outro, de vermos o mundo através de outros olhos, de imaginarmos outras possibilidades (Vlachou, 2022:56).

O Centro não oferece essa oportunidade; pelo contrário, é hostil e trata o protagonista “[...] como um inhenho, uma coisa-nenhuma [...]. É isto o que somos para eles, zero” (C, 99).

A oposição, portanto, é radical: os Algor são invisíveis para o Centro, assim como o Centro representa para eles o inferno, um inferno sem limites: “[...] o Centro cresce todos os dias mesmo quando não se dá por isso, se não é para os lados, é para cima, se não é para cima, é para baixo [...]” (C, 281).

Cipriano vê-se em um tribunal à espera de uma sentença, uma sentença de condenação. Permanecendo no Centro, morreria, como os homens na caverna.

Podemos também sugerir que a rejeição que Cipriano sente pela urbanidade seria também uma dificuldade do povo português de sair de si mesmo, de expandir-se para fora da nação, como nos aponta Lourenço:

Todos os povos vivem, mais ou menos, confinados no amor de si próprios. Mas a maneira como os Portugueses se comprazem nessa adoração é verdadeiramente singular. Seria absurdo pretender que um povo entre outros, e ainda por cima um pequeno povo, possa estar fora ou escapar a esse *maelström* a que chamamos História. Contudo, evitar o destino comum, instalar-se, não se sabe por que aberração ou milagre, à margem do mundo, é um pouco aquilo que o povo português tem feito (Lourenço, 1999: 88).

Cipriano não quer deixar a sua terra, ao mesmo tempo em que acredita que, ao deixá-la, morrerá. Embora fique evidente que Saramago tenha necessidade<sup>100</sup> de fazer clara sua visão contra o mundo das imagens e do consumo, poderíamos interpretar também a decisão de Cipriano Algor como um medo de se mesclar a outra cultura, de ser olhado e observado por outros.

Benjamim Zambraia, o protagonista de *Benjamim*, de Chico Buarque, também escolhe não olhar e não ser olhado, ao optar pelo apartamento dos fundos, aquele cujas janelas dão para a pedra. Ele faz até um esforço para reintegrar-se na cidade que um dia dominou, mas a tentativa de inclusão é em vão: “Ele sabe que, se uma lente perspicaz focalizasse sua fisionomia ao longo daquela semana, surpreenderia um maníaco” (*Be*, 38). Benjamim Zambraia vaga pela cidade, “adormecido durante vinte anos” (*Be*, 101). Ele era um alienado e continua a ser. Antes, um modelo bem-sucedido; agora, um ex-modelo, deprimido, em estado de cidadania diminuído, solitário e

---

<sup>100</sup> Aqui salientamos a palavra “necessidade”, já que o autor dizia que não tinha prazer de escrever, mas necessidade de escrever, de dizer ideias, de compartilhar suas opiniões.

desamparado, como os velhos (apesar de ter só 55 anos) nas sociedades ocidentais, excluídos, por um Estado omissivo de suas responsabilidades, conforme testemunha Fernandes (2000):

Reinventar a vida, neste grupo etário cada vez mais heterogêneo, é criar formas de vivência da cidadania. Dada, contudo, a sua natural atomização, tal objectivo não pode ser alcançado sem o empenhamento simultâneo e articulado de associações da sociedade civil e de departamentos governamentais (Fernandes, 2000:177).

Esse vazio do protagonista, sua falta de perspectivas, é exposto pelo narrador, que estende cenas que poderiam parecer sem importância (como aquelas em que o ex-modelo procura os restos do cigarro no banheiro) para mostrar os labirintos do pensamento do personagem. Vazio de atividades e de amigos, Benjamim enreda-se em questões que denunciam seu vazio existencial:

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 [...]. Benjamim permanece com as guimbas na palma da mão, pois planejava 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 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 (*Be*, 12-13).

O personagem, sem ter com que se ocupar, vive perdido na cidade. A ilusão de encontrar a filha de Castana Beatriz e assim prosseguir a história interrompida é a esperança que poderá levá-lo a resgatar, de alguma forma, a sua identidade, que, no entanto, foge, “[...] como uma palavra que temos na ponta da língua e nos escapa” (*Be*, 15). Nem as suas fotografias, Benjamim consegue organizar. Ele não consegue organizar as suas lembranças, o seu passado. Benjamim sabe “[...] que é inútil recorrer à memória” (*Be*, 22).

Benjamim vive a glória nos anos 1960 e a decadência nos anos 1990. Quando o Brasil estava sob a repressão militar, ele era um jovem feliz, que vivia na praia, tinha muitas namoradas, ostentava o sucesso, era tudo e nada ao mesmo tempo: “O próprio Benjamim sentia-se ludibriado por aquela glória crescente, que tornava a cada dia mais profundo o seu anonimato” (*Be*, 39). Aos 55 anos, o Benjamim que abre a porta de sua casa para a jovem Ariela “é um senhor curvo, a camisa para fora da calça, os cabelos brancos em desordem e a barba por fazer há uns sete dias” (*Be*, 161). Poderia ser feliz, mas foi traído pela glória, pelos amigos e pelo destino que atribuiu a si mesmo. Se o nome “Benjamim”, em hebraico, *Benyamin*, significa “filho da felicidade” e, na língua portuguesa, significa “filho caçula ou predileto” (A.A.V.V., 2015:131), aquele que será protegido; o protagonista, no entanto, não tem esse destino: só foi feliz quando jovem, e mesmo assim, durante um curto período de tempo, quando a sua carreira de modelo estava em evidência. Mas nada o salvou. O que temos é um sujeito em crise aguda de identidade,

perambulando pelas ruas de uma cidade que não reconhece, cercado de pessoas que não o reconhecem, afundado na miséria da consciência de sua trajetória de vida.

A desintegração de sua cidadania, a sua dessubjetivação levam-no à sua morte, tão violenta e cruel como aquela que ele não conseguiu elaborar nem contra ela reagir: “[...] e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava (Be,165).

A Literatura de Chico Buarque encena, portanto, pela segunda vez (*Benjamim* é posterior a *Estorvo*, seu primeiro romance), a angústia, a solidão e os tormentos do homem contemporâneo. “Uma literatura que se define, antes de tudo, pela agonia e pela aflição” – escreve Castello (2014:2) lançando a hipótese “Talvez a angústia – estado regido pelo sofrimento e pela falta – seja a alma da ficção de Chico. Inquietude que salta dos romances e se derrama sobre o espírito de seus leitores”. Para Castello (2014:4), na Literatura de Chico Buarque, “não há quem encontre sossego”.

A mesma inquietação com que Saramago nos conta a saga do oleiro.

É o drama do homem contemporâneo: o drama desses dois protagonistas ameaçados por uma sociedade que insiste em não sair da “caverna”.

### **3.4. A Escrita da Alegoria e da Melancolia**

Em 2003, num encontro em Roma, José Saramago apresentou uma intervenção a que deu o nome de “Da Alegoria como Gênero à Alegoria como Necessidade”<sup>101</sup>. Saramago abordava que era chegado o momento de o romance não ter mais só uma função descritiva; a essa, sobrepunha-se uma outra, a função reflexiva, ou seja, o romance abarcaria outras áreas de conhecimento, como a filosofia, para tornar-se a soma das experiências humanas, numa espécie de simbiose entre romance e ensaio. Nesse contexto, haveria uma revitalização da alegoria.

Reis (2020), por sua vez, na conferência “José Saramago e a Personagem como Alegoria”, por ocasião do Congresso Internacional “José Saramago: 20 Anos com o Prêmio Nobel”, analisa que o projeto saramaguiano (e também de outros escritores) de recuperação da alegoria sustenta-se em três postulações principais. A primeira refere-se à ideia de a alegoria extrapolar a lógica do realismo oitocentista. Isso acontece, para o estudioso, nos romances de Saramago da chamada “Fase da Pedra”, por contarem histórias passadas em lugares sem contornos espaciais nem localização definida (em que cidade, por exemplo, ocorre *Ensaio sobre a Cegueira*?). Essa desvinculação do autor à realidade concreta, sem nomeação dos espaços em que a narrativa se passa, Reis (2020:71) nomeia de “desvitalização do concreto narrativo”. Ou seja, a alegoria prescinde de uma realidade que o leitor reconheça, desvinculando-se a narrativa do realismo.

---

<sup>101</sup> A palestra intitulava-se “Da Alegoria como Gênero à Alegoria como Necessidade”, *apud* Reis (2022:10), in *Cincinnati Romance Review* 52. O autor afirma que o original em português foi localizado no mesmo computador em que se encontrava o *Último Caderno de Lanzarote*.

A segunda postulação da volta da alegoria, correlata naturalmente à primeira, para Reis, seria a perda da função primordialmente documental do romance convencional, em troca de uma “indagação, pesquisa e revelação do ser humano naquilo que ele tem de mais profundamente irreduzível [...]” (Reis, 2020:72), o que levaria os romances de Saramago a aproximarem-se do gênero do ensaio. Para o ensaísta, a escrita saramaguiana, cujas afinidades com gêneros de tradição cultural, como a parábola e a fábula, são evidentes, carece da personagem como alegoria, o que levaria à forma romanesca de Saramago a ser “cúmplice do ensaio, um gênero que, na reflexão e na formação do escritor, ocupa um lugar de destaque [...]” (Reis, 2020:81).

A terceira postulação para o resgate da alegoria nos romances de José Saramago deve-se, para o ensaísta, à influência de Kafka, fundador de uma “alegoria de situação” como a que encontramos nos romances *Ensaio sobre a Cegueira* e *A Caverna*, por exemplo, comentados abaixo por Reis (2022):

[...] a narrativa parte de um estado de coisas (uma situação) singular, com profundo significado humano: a inexplicável cegueira coletiva e a “inutilização” do trabalho do oleiro, cruelmente expulso do mercado. O que daqui decorre – as ações, as personagens, o mundo narrativo que as acolhe – assume uma dimensão transhistórica e convoca significados com difusa marcação social, mas muito expressivos do ponto de vista ético. E também, acrescento, provindos de uma visão sombria da condição humana, das suas perversões e dos seus egoísmos (Reis, 2022:11).

*Em A Caverna*, encontramos, então, essa “alegoria de situação” quando vemos que a narrativa parte do drama do oleiro. Não há uma indagação sobre a identidade coletiva portuguesa, é uma indagação humana, “no singular”. Daí, para Carlos Reis, assumir uma dimensão transhistórica, convocando

significados com difusa marcação social, mas expressivos do ponto de vista ético.

A alegoria, assim, em *A Caverna*, realiza-se no mínimo duas vezes: na presença do Centro, representando a grande cidade, e, no próprio uso que o romance faz da “Alegoria da Caverna” de Platão.

O autor termina seu romance com uma informação irônica: um cartaz grande, na fachada do Centro, anuncia “ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (C, 350). Este diálogo explícito com o texto de Platão, que aparece em contexto totalmente diferente do original, exige uma nova interpretação do sentido por parte do leitor, de forma a perceber a ironia do texto. Para isso, o leitor tem de ter competência intertextual, tem de ter a experiência de leitura do texto anterior, bem como a competência para entender a narrativa de *A Caverna* e poder chegar ao sentido paródico proposto.

Faz-se, assim, um deslocamento de sentido do texto original e uma nova escrita: a caverna que era o retrato da degradação do homem, de sua ignorância, das sombras em que habitava, passa a ser espetáculo a ser consumido, mediante, naturalmente, um pagamento (na sociedade capitalista, nada é gratuito, nem mesmo a visão de uma imagem trágica, transformada em *show*.) A caverna, portanto, alegoria do passado, que estaria ali, há séculos, escondida, e que seria prova de uma tragédia torna-se um objeto de consumo, a ser usufruído pelos que lá irão, como se fosse uma *vitrine* de produtos, e esses pagarão por essa imagem a ser consumida, sem nenhuma visão crítica.

Saramago, recorrendo a Platão, finaliza seu romance, deixando claro que, na sociedade atual, tudo vira espetáculo e mercadoria, até a morte e o sofrimento humano. Talvez por essa razão *A Caverna* seja um romance exemplar na vocação alegórica da obra saramaguiana, conforme explica Reis (2020):

[...] o mito platônico que dá título ao relato traz à cena de ficção sentidos ético-ideológicos potenciados pela representação alegórica: os sentidos da violência exercida sobre os fracos, da crueldade de uma nova ordem econômica, da desqualificação da pessoa humana perante forças que a transcendem. Neste caso, as forças ocultas e sem rosto do Centro, lugar simbolicamente aparentado com aqueles outros lugares fora do tempo que são o manicômio onde se acham confinados os cegos ou a Conservatória Geral onde o Sr. José enfrenta a ordem oculta que rege o destino dos vivos e dos mortos (Reis, 2020:77-78).

Contrariando o romance burguês dos séculos XVIII e XIX, que tinha uma figura individualizada, uma concretude, Reis (2020:67) destaca a “conquista saramaguiana da personagem como alegoria”, na “Fase da Pedra”, que se refere aos romances produzidos pelo autor na última fase de sua vida, centrados na questão da condição humana:

[...] a prosa escorreita e quase despida de alusões metalinguísticas do tempo da pedra favorece o aparecimento dos sentidos essenciais e descarnados com que o escritor nos interpela e nos inquieta; é sobretudo então que a alegoria ganha uma dinâmica especial [...]. Os matizes de que se reveste o ser desumanizado da ficção saramaguiana têm nomes próprios e alegóricos: egoísmo, consumismo, dissolução da pessoa, intolerância, crueldade, violência, absurdo, desconhecimento do próximo e até desprezo por ele (Reis, 2020:69).

O que o ensaísta chama nossa atenção é que a alegoria não debilita a componente de responsabilidade social do pensamento de Saramago:

Pelo contrário, em harmonia com aquilo a que chamei sentido transhistórico do alegórico, a responsabilidade social assume uma nova dimensão, mais ampla, mais abrangente, com forte incidência ética e nem por isso abstrata (Reis, 2022:12).

O final do romance expressa, inclusive, a postura de indignação do escritor. Sua Literatura é uma Literatura de indignação.

No entanto, em *A Caverna*, José Saramago, diferentemente do que faz no romance *Ensaio sobre a Cegueira*<sup>102</sup> – que concentra a sua narrativa na degradação dos homens na cidade transformada em caos, usando para isso um discurso cruel, por vezes, até escatológico –, escolhe um microcosmo e, apesar de toda a desumanização do Centro, prioriza a sua atenção nas relações de afeto entre pai/filha, sogro/genro e homem/mulher (Cipriano e Isaura) em detrimento dos efeitos perversos da sociedade consumista. A escrita, sendo assim, é mais poética e também mais melancólica: o afeto familiar sobrepõe-se à cultura do consumo e do poder. O próprio autor reconhece: “Com Ensaio [sobre a Cegueira] me cansei da crueldade, com [Todos os Nomes] esgotei, em termos literários, a solidão, e agora [em A Caverna], me encontro com a ternura” (Aguilera, 2010:309).

*A Caverna* expõe, portanto, a crueldade do mundo globalizado, mas deixa em aberto a possibilidade da ternura. O cão, personagem importante no romance, recebe o nome de “Achado”: aquele que, uma vez perdido, é encontrado. Da mesma forma, há a esperança de que o homem, após perder-se, possa reencontrar-se, possa ser “achado”. É o que acontece no final do livro.

---

<sup>102</sup> Ver o capítulo anterior, capítulo 2.

Já em *Benjamim* o personagem não se achará nunca. Pelo contrário; de tão invisível, de tão apático, de tão sem ação, ele assume as propriedades da pedra que tem à frente da sua casa, até chegar a ficar com o cheiro dela, até ficar “empedernido” (*Be*, 161).

A pedra tem uma simbologia expressiva, como demonstra Perez (2017):

A pedra, como lápide e, portanto, como morte – espécie de último abrigo –, é um dos símbolos da melancolia enquanto elemento mineral, frio e seco. O objeto inanimado serve para caracterizar a inércia ou a acedia que constitui um dos pecados capitais do melancólico [...] (Perez, 2017:132).

Benjamim, portanto, assume a melancolia da pedra, sua inércia. Sua vida é o vazio, o anonimato mais profundo, conforme vemos a seguir:

[...] Abordado pelos mendigos, Benjamim entra no chafariz e cruza-o com água pelas canelas. Mas novos mendigos já o aguardam na outra margem, agitando farrapos do seu paletó, e o cortejo só faz engrossar-se até a entrada do seu edifício. Benjamim desvencilha-se da gravata, da camisa, dos sapatos com as solas meio descoladas, e sobe ao apartamento. Abre as três janelas, grita “boa noite, Pedra!” e engasga, assaltado por um sentimento físico de euforia, não muito diferente de uma angústia na garganta (*Be*, 93).

Benjamim representa o labirinto em que vive o homem contemporâneo: solitário, sem interlocutores.

Será Benjamim como os homens que Cipriano Algor encontra na gruta, “os mesmos três homens e as mesmas três mulheres, as mesmas cordas a atá-los, o mesmo banco de pedra, a mesma parede em frente” (*C*, 333)?

Benjamim expressa uma vida que não caminha, uma existência que não tem sentido. Um homem sem desejo, perdido na cidade, entre personagens estranhos, de nomes estranhos, como Alyandro Sgaratti, “o

companheiro xifópago do cidadão” (*Be*, 77). Benjamim Zambraia não decifra o mundo nem as pessoas à sua volta, é como se levitasse sobre tudo aquilo:

Insone há várias noites, vê nascer o sol pela sombra do edifício na Pedra, e sente um aperto na garganta. Seu futuro enrola-se como corda na cravelha da guitarra, que um guitarrista neurótico torcesse em demasia, estirando, esgarçando e arrebetando a corda no extremo oposto. No extremo oposto está o passado de Benjamim, onde Castana Beatriz é soberana, e o passado de Benjamim com Castana Beatriz chicoteia a esmo (*Be*, 57-58).

O passado de Benjamim é só melancolia. Castana está morta; a juventude já não existe e o Brasil é outro. Gil (2004) comenta as consequências de um luto não vivenciado:

[...] se não há morte trágica, nenhum outro acontecimento conseguirá realmente produzir sentido. Porque a morte, como acontecimento irremediável e necessariamente trágico (ontologicamente trágico, como desinscrição radical de uma existência na vida), deve inscrever-se na vida para que esta se torne possível e faça sentido para os vivos. Todo o cerimonial do luto visa precisamente *reinscrever* nos vivos o morto, sob a condição de ele ser bem inscrito no reino dos mortos (morto e enterrado de maneira a tornar um “antepassado”, que dá força aos vivos). Se nada disto for realizado, se nenhuma inscrição se efectuar e os mortos não forem devidamente sepultados e tratados, eles não mais pararão de assombrar os vivos (Gil, 2004:20-21).

Não será isso que justificam movimentos como o das Mães da Praça de Maio, na Argentina? Ou a luta de Zuzu Angel, no Brasil, na busca de seu filho, Stuart Angel, morto pela ditadura?

Benjamim Zambraia não pôde viver o luto de Castana. Não pôde reinscrevê-la em sua vida. Não reagiu à tortura e à ditadura. Ficou preso ao passado, e, por conseguinte, sem presente e sem futuro.

Chico Buarque constrói, assim, pela ruína de um personagem, a alegoria de um Estado repressor e de uma sociedade perdida, apegada à aparência, também arruinada. Confirma o autor:

Apesar de não ser uma escrita naturalista, o cenário é real. O pano de fundo é real. Por trás da minha história, é a história do Brasil recente dos últimos 20, 30 anos. Não estou a devanear. Não é poesia. É uma prosa que se sobrepõe a fatos reais, episódios reais, cenários reais (Buarque, 1997: vídeo).

Ao criar Benjamim, aquele que nasceu para ser querido, e é largado, abandonado à sua própria sorte (não há menção à história pessoal e familiar do protagonista), numa cidade nada solidária, o romance *Benjamim*, diferentemente de *A Caverna*, de José Saramago, não dá ao leitor ilusões. Não apresenta saída para o protagonista, nem para a cidade, muito menos para o país. Não é tempo de delicadezas<sup>103</sup>. Há uma tristeza e uma melancolia irreversíveis. Se antes Castana Beatriz foi fuzilada pelo Estado; Benjamim Zambraia foi fuzilado pela milícia, com tiros que o atingiram no peito, no pescoço e no rosto. Dozes homens.

Terão Castana Beatriz e seu professor sido assassinados também com doze tiros?

Nos dois períodos em que a narrativa trafega, a década de 1960 dos “anos sombrios” e a década de 1990, vemos a desilusão da democracia, da utopia, de uma cidadania efetiva.

O romance de Chico Buarque não oferece um final apaziguador, como faz José Saramago em *A Caverna*.

---

<sup>103</sup> Referência à canção *Todo o Sentimento* (1987), de Cristóvão Bastos (melodia) e Chico Buarque (letra), cuja última estrofe é: “Depois de te perder/ Te encontro, com certeza/ Talvez num tempo da delicadeza/ Onde não diremos nada/ Nada aconteceu/ Apenas seguirei/ Como encantado ao lado teu”.

Mas, mesmo com desfechos diferentes, os dois romances aproximam-se, pois revelam a perversão do poder, do quanto mal a sociedade capitalista pode fazer ao ser humano – o horror visível e o invisível.

Os dois autores confirmam, assim, “uma literatura de ideias, [...] iluminando os grandes temas do presente à luz de um novo horizonte e de novas interpretações [...]” (Real, 2013:10).

São romances perturbadores, que evidenciam uma Literatura filosófica e crítica. Uma Literatura que não nos deixa confortáveis, mas que é travessia para a lucidez e a construção de um tempo melhor.

\* \* \*

Nossa proposta neste capítulo foi confrontar *A Caverna*, de José Saramago, e *Benjamim*, de Chico Buarque, percebendo como os dois romances revelam a influência da sociedade capitalista sobre o indivíduo.

Encontramos, neste confronto, algumas estratégias comuns, que gostaríamos de salientar.

Os dois protagonistas lutam contra um mundo que os engole, eles, personagens da terceira idade, buscando um reconhecimento de suas histórias e de seu passado para, assim, ressignificarem seu presente. Nos dois romances, ambos são descartados pelos efeitos do capitalismo: num, a sociedade descartável liquida o trabalho do artesão; noutro, o mundo das imagens, no qual a juventude e a beleza são categorias fundamentais, liquida as oportunidades de trabalho e a autoestima do ex-modelo.

O mito da “Caverna de Platão” pode ser reconhecido nos dois romances: no romance de José Saramago, na medida em que o protagonista vê uma cena

que é semelhante à caverna platônica, e compara os homens de hoje aos prisioneiros de Platão, cegos; no romance de Chico Buarque, o protagonista só tem de paisagem a pedra diante do seu apartamento, com quem conversa como se fosse humana, até acabar se vendo como o homem da caverna que estaria ali, numa referência aos prisioneiros da “Caverna de Platão”.

Os dois romances trabalham alegoricamente. *A Caverna* já indica a intertextualidade no título e desenvolve a alegoria de Platão para traduzir o mundo contemporâneo e a cegueira dos homens mergulhados nas ilusões das imagens; *Benjamim* trabalha a alienação de um personagem composto de imagens para traduzir a sociedade brasileira de 1960 a 1990.

Os dois romances denunciam a repercussão do poder econômico sobre o sujeito, ainda mais sobre os homens da chamada “terceira-idade” e marginalizados socialmente, experimentando a “desintegração da cidadania”.

Assim, em contextos diferentes, os dois romances levantam questões sobre o cosmopolitismo e sobre o mundo do consumo e do espetáculo. Um mundo efêmero e de relações instáveis, que provoca um sujeito desorientado, angustiado e melancólico, que, muitas vezes, não consegue reagir em busca de sua identidade. É “A Perversão do Poder”, título deste capítulo, com o qual finalizamos esta primeira parte de nossa Tese intitulada “Vivo Desassossegado”: *Leituras da Subjetividade Contemporânea nos Romances de José Saramago e Chico Buarque*. Sigamos com a repercussão desse mundo do desassossego na escrita dos autores, a segunda parte da Tese: “*Escrevo para desassossegado*”: *Manifestações do Desassossego nos Romances de José Saramago e Chico Buarque*.

## **SEGUNDA PARTE**

***“Escrevo para Desassossegar”***

***Manifestações do Desassossego nos  
Romances de José Saramago e Chico Buarque***

## CAPÍTULO 1

### Traços de uma Escrita Plural e Desassossegada

Na primeira parte desta Tese, tentamos perceber por que o sujeito vive desassossegado nesses tempos contemporâneos; nesta segunda parte, nosso interesse é ver a repercussão desse desassossego na escrita dos nossos dois autores, José Saramago e Chico Buarque. Ambos escrevem esse desassossego? Se sim, quais estratégias usam em suas narrativas? Por outro lado, tanto José Saramago quanto Chico Buarque escrevem para desassossegar?

Vamos investigar a concepção geral do romance a que os dois autores se vinculam. Um romance realista? Um romance não realista? Um romance filosófico? Um romance engajado? Por que José Saramago e Chico Buarque optaram pelo gênero do romance, e tardiamente? Será o romance “o gênero da maturidade”?

Saramago (Reis, 2015:44) afirma que se encontrou “num certo momento da vida e provavelmente encontrei-me no *Levantado do Chão* [...]” e Chico Buarque não hesita em dizer que “a literatura é minha arte madura” (Buarque, 1997:podcast). Portanto, os dois encontraram o romance tardiamente: um com 58 anos; outro, com 44.

Neste capítulo, “Traços de uma Escrita Plural e Desassossegada”, confrontaremos os romances *Todos os Nomes*, de José Saramago, publicado em 1997, e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque, publicado em 2014, que têm uma curiosa coincidência: a ideia da ficção partiu da vida dos autores. *Todos os Nomes* surgiu da pesquisa de José Saramago sobre a morte de seu irmão,

que faleceu aos quatro anos, quando o escritor tinha ainda dois anos. E *O Irmão Alemão*, da mesma forma, transforma em matéria literária a busca do autor por seu irmão alemão, fruto de um relacionamento do pai em Berlim, antes de se casar.

Saramago reconhece que tinha ciência do irmão, mas o fato não ocupava sua memória<sup>104</sup>. No entanto, quando estava a reunir material para “O Livro das Tentações”, que acabou vindo a se chamar *As Pequenas Memórias*, descobriu que no registro civil da aldeia em que nasceu não havia referência à morte de Francisco (justo Francisco, o nome de batismo de Chico Buarque). Partiu, então, para a pesquisa em Lisboa.

Essa busca pelo irmão, embora não faça parte da história do romance, foi fundamental para a criação do livro, confessa o escritor:

Todo o romance precisa de uma “história”, mas um romance que não se tenha proposto mais que contar “essa história” interessa-me pouco [...]. Precisei sempre, para trabalhar, de uma ideia forte, ou de uma abstracção, se se quiser chamar-lhe assim. Mas as ideias, sejam elas fortes ou fracas, só da realidade é que podem nascer, os dados da imaginação são também dados de realidade. “Todos os Nomes” não existiria se eu não tivesse tido que procurar, investigar [...]. Nada dessa busca passou para o romance, mas o livro alimenta-se da minha própria vivência de Sr. José durante os meses que levei a procurar um garotinho que morreu com quatro anos no hospital de Lisboa (Saramago, 1997a):s/p, sublinhados nossos).

---

<sup>104</sup> Explica Saramago:

Fui testemunha direta do que aconteceu, mas testemunha não-consciente do que aconteceu. Do que falo aí é do que sei pelo que meu pai contava, a minha mãe contava. Algumas suposições minhas, quanto ao modo de ser de minha mãe — um pouco seco —, pode ter sido motivado pela morte do primeiro filho, e depois não querer demonstrar grandes sentimentos ao segundo, não fosse dar-se o caso de eu também...[...] (Ribeiro, 2018:21).

*Todos os Nomes*, portanto, inspira-se numa experiência de vida do autor. O romance é posterior ao romance *Ensaio sobre a Cegueira*, sendo o último antes de José Saramago se consagrar com o Prêmio Nobel da Literatura (1998). Depois, viria *A Caverna*, com o qual Saramago declara que fecha uma trilogia, “uma trilogia involuntária [...] Não foi uma trilogia que eu pensasse como tal, desde o princípio. Mas, dentro da diversidade de temas dos três romances, há uma unidade de intenção, que consiste em dizer o que, para o autor, é o mundo, a vida que estamos a viver” (Aguilera, 2010:309).

Já *O Irmão Alemão* é o quinto romance de Chico Buarque, publicado cinco anos depois do aclamado *Leite Derramado*, e cinco anos antes de seu romance mais recente, *Essa Gente*.

Chico Buarque escreve sobre o irmão que não conheceu, filho de seu pai, Sergio Buarque de Hollanda, quando este, ainda solteiro e correspondente de imprensa em Berlim, entre 1929 e 1930, namorou Anne Ernst. Chico Buarque soube do irmão só em 1966, quando já tinha 22 anos. Foi o poeta Manuel Bandeira, amigo de seu pai, quem, distraidamente, lhe contou sobre Sergio<sup>105</sup>.

Ao tornar pública a existência desse irmão, na época do lançamento do livro em entrevistas e numa nota no final do próprio romance (*IA*, 229), em que reconhece o trabalho dos pesquisadores e de sua filha Silvia, Chico

---

<sup>105</sup> Conta Chico Buarque:

Conheci [Manuel] Bandeira, Drummond, e conheço João Cabral. Bandeira eu conheci desde pequeno, porque ele era muito amigo de meu pai e padrinho de meu irmão mais velho, Alvaro Augusto [...]. Já mais velho quando fui morar no Rio de Janeiro, mas garoto ainda, fomos visitá-lo. Fui com o Tom e o Vinicius. Foi um encontro interessante. Ele tocou um pouco de piano e começou a contar umas histórias do meu pai. “Ah! O Sérgio... E no meio de algumas lembranças ele mencionou “aquele filho alemão”. Eu perguntei: “Que filho?” Eu não sabia que meu pai tinha tido um filho na Alemanha. O Vinicius me perguntou: “Você não sabia?” Eu disse: “Não” (Silva, 2015:s/p).

Buarque abriu uma polêmica: seria *O Irmão Alemão* ficção ou biografia? É ou não é a história do autor que está no livro, já que há vários aspectos da sua vida (que os leitores brasileiros, ao menos, identificam, por ser Chico Buarque uma figura pública há mais de cinco décadas) incluídos na trama e nos personagens?

A conexão da ficção com a vida real, nos dois romances (Saramago poderia ter escolhido não falar sobre “o garotinho” que acabou inspirando o livro e Chico Buarque também poderia ter decidido não falar sobre o irmão que não era Buarque de Hollanda) teria sido intencional? Teriam José Saramago e Chico Buarque sido afetados pela “nova ordem literária”, conforme nomeia Marques (2021:87), decorrente da lógica do mercado e da mundialização da cultura, que incorporaram à Literatura novas tecnologias e mídias, recebendo sujeitos antes à margem, passando a encenar diversas vozes e visões de mundo? O comparatista reflete:

[...] a literatura já não se situa mais no centro da cultura, como se fosse a cultura [...]. Combinando linhas e superfícies, escrita e imagem em novas textualizações, ela estranhou-se num não-lugar, não sem produzir desconfortos identitários e disciplinares (Marques, 2021:88).

Viram-se José Saramago e Chico Buarque compelidos a responder a essa “nova ordem”? Ou o fato de ambos os autores, já maduros, escolherem o romance como gênero e também, já na maturidade, saírem em busca de um irmão perdido expressa um desassossego pessoal, que, por sua vez, se converterá num desassossego literário, nesse “não lugar”?

Essas são questões que nos propomos discutir neste capítulo, o que inclui refletir sobre os procedimentos literários, a problemática

autobiografia/autoficção, a questão da intertextualidade e a relação entre a Literatura e a Resistência em dois livros que partem de um dado real: *Todos os Nomes*, de José Saramago, e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque.

### **1.1. O Romance: Lugar Literário, Lugar de Pensamento**

Nas linhas finais do prefácio que fez posteriormente ao seu livro *A Teoria do Romance*, Lukács ironizou:

Se alguém, por consequência, ler hoje a “Teoria do Romance” para aprender a conhecer melhor a pré-história das ideologias que desempenharam um papel importante entre 1920 e 1940, essa leitura, levada a cabo com espírito crítico, poderá ser-lhe proveitosa. Se procurar, neste livro, um meio de encontrar o seu caminho, só conseguirá perder-se ainda mais (Lukács, 1967:20).

Alguns anos mais tarde, Robert (1979) intitulou a primeira parte de seu *Romance das Origens e Origens do Romance* de “O Gênero Indefinido”.

Na França, na última década do século XX, Chartier (1990), em *Introduction aux Grandes Théories du Roman*, abriu seu primeiro capítulo com a pergunta “*Un genre introuvable?*”

Dando um salto no tempo e no espaço, no Brasil, o jovem escritor e teórico de Literatura, Fuks (2021:11), inicia seu livro *Romance: História de uma Ideia* com a pergunta: “O que é o romance?”

Os exemplos confirmam que o romance, até para os teóricos, é um gênero impreciso, pois diverso ao longo de seu percurso. Fuks (2021) reitera essa complexidade:

O romance não se submete a nenhum conceito prévio de viés excludente – com este enredo sim, com este não; com este narrador sim, com este não; com esta extensão sim, com esta não

– e também não responde a nenhum conjunto pronto de regras e procedimentos. Paradoxalmente, o romance só se define pela negação, como muitos se arriscaram a dizer: sua marca é a ausência de marcas, sua regra é a ausência de regras, e só o que lhe é imutável é sua mutabilidade eterna. Talvez valha então a formulação inversa: negativamente, o romance só se define pelo paradoxo (Fuks, 2021:12).

Ao mesmo tempo, Fuks lembra que, mesmo que nada impeça o romance de utilizar, para seus próprios fins, o drama, o ensaio, a epopeia, por exemplo, ele mantém sua singularidade, que não o deixa dissipar-se em outros gêneros. O ensaísta afirma que o romance contém “uma proposta estética específica em que escrita e real não são coisas diversas. Cada romance é uma teoria do romance ainda que assim não se conceba, uma teoria expressa na forma que o romancista engendra” (Fuks, 2021:13).

Sendo assim, que proposta estética os dois autores nos propõem? Que “teoria do romance”, no sentido atribuído por Fuks, seus romances veiculam? É possível percebê-la?

José Saramago inúmeras vezes viu-se diante de perguntas sobre o tipo de romance que escrevia: se realista, se histórico, se filosófico, se ensaístico, se realista-mágico, por exemplo. O autor simplificava a resposta, dizendo-se um romancista realista, mas distante do Realismo do século XIX:

Sou o mais realista dos escritores: o modo como uso esse realismo é que não tem nada a ver com as expressões naturalistas do século passado. Só que isto, que para mim é tão claro, parece não o ser para pessoas que se obstinam em pôr etiquetas em coisas que delas não necessitam [...]. Eu digo: sim, senhor, vamos eliminar o realismo, mas já agora digam-me o que vão pôr no seu lugar e por quanto tempo... (Vasconcelos, 2010:28).

Real (2013) confirma a declaração de Saramago, testemunhando que o autor superou paradigmas do romance clássico, numa visão “pós-moderna da literatura”:

José Saramago impôs à literatura portuguesa uma nova e revolucionária concepção de romance – por um lado, desconstrutivista, tecido de mil episódios narrados fragmentariamente, como se se tratasse de uma visão pós-moderna da literatura; por outro, integra estes episódios numa “grande narrativa”. Dito de outro modo, Saramago usa no mesmo texto tanto as características clássicas do romance quanto as subverte (Real, 2013:11-12).

Para Real (2013:12), Saramago concilia lados opostos, por exemplo, “destrói a cronologia” – fundindo na descrição de uma mesma cena o passado, o presente e, por vezes, o futuro –, ao mesmo tempo em que respeita o tradicionalismo da narrativa clássica de uma história com princípio, meio e fim.

Talvez por isso – porque ora respeite, porque ora subverta o estatuto clássico do romance – Saramago preferiu definir o romance a que se dedica como “lugar literário em vez de gênero” (Reis, 2015:144), capaz de

[...] receber como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio e também da ciência e da filosofia, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma cosmovisão, como foram para o seu tempo os poemas da Antiguidade Clássica (Reis, 2015:144).

Nesse sentido, a escolha pelo romance, ressalta Saramago, fez-se porque o romance, sendo “um grande, convulso e sonoro mar”, lhe permite “nadar” de diferentes formas, é “um tempo poético, feito de ritmos” (Reis, 2015:142).

Vejamos:

Ele [o romance] é linear e labiríntico no mesmo sentido em que eu poderia dizer que algo que avança linearmente, na

aparência é compatível com uma espécie de turbilhão interior que não anula essa aparência de linearidade que o observador recebe, porque talvez ele não tenha uma visão suficientemente aguda para se aperceber de que nessa linearidade há um turbilhão interno. Creio que a escrita do romance permite (pelo menos no meu caso permite) dar essa sensação de linearidade, mas ao mesmo tempo encontrar nela essa espécie de turbilhão interno que é, pela sua própria definição, labiríntico (Reis, 2015:143).

Saramago reconhece, portanto, que encontrou no romance o seu “lugar”, já que o romance lhe permite ser um “lugar de pensamento”, lugar literário paradoxal, porque linear e labiríntico, filosófico e poético, literário e ensaístico: “[...] então não se trata apenas de escrever um romance para contar uma história: trata-se de escrever um romance para tentar dizer tudo” (Reis, 2015:145).

Em *Todos os Nomes*, José Saramago faz uma reflexão (um ensaio?) sobre a vida e sobre a morte, questões universais e atemporais, e sobre questões típicas da sociedade atual, como a desigualdade social e a burocracia. No excerto a seguir, o narrador explica e o leitor deve perceber a ironia: “Isso significa que os auxiliares de escrita são obrigados a trabalhar sem parar de manhã à noite, enquanto os oficiais o fazem de vez em quando, os subchefes só muito de longe em longe, o conservador quase nunca” (*TN*, 12).

A questão da identidade, como em outras obras do autor, que caracteriza todo o romance, já é sugerida no próprio título da obra, que encerra em si uma contradição: intitula-se *Todos os Nomes*, mas o único personagem que é nomeado é o protagonista, Sr. José.

Representa Sr. José (um personagem comum, um escriturário, de vida comum, de nome ainda mais comum) toda a humanidade?

E, por outro lado, ao não nomear os demais personagens, a intenção do

autor é evidenciar o que diz a epígrafe do livro, “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens” (TN,7)? Epígrafe extraída, mais uma vez, de um livro fictício, o “Livro das Evidências” (TN,7)<sup>106</sup>, que nos remete a uma das citações mais famosas de José Saramago, constante de *Ensaio sobre a Cegueira*, quando a rapariga de óculos escuros diz: “Há dentro de nós uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (EC, 291). Comentando esta frase, diz o autor: “Talvez o desejo mais profundo do ser humano seja poder dar-se a si mesmo o nome que lhe falta” (Saramago, 1997a):s/p).

Portanto, a epígrafe de *Todos os Nomes* e a declaração da rapariga de óculos escuros em *Ensaio sobre a Cegueira* reafirmam a preocupação do autor com a questão da identidade, tão perturbadora na sociedade contemporânea, marcante em sua obra.

Voltando-se, mais uma vez, a dar voz aos excluídos, às “vidas desperdiçadas”<sup>107</sup>, José Saramago transforma personagens de profissões singelas em protagonistas. Agora, temos a história de um auxiliar de escrita, da Conservatória Geral do Registro Civil, o Sr. José.

Sr. José é um homem absolutamente só. Mora numa “casa baixinha, quase uma ruína” (TN, 274), colada à parede do edifício da Conservatória, que parece pronta a esmagar sua casa. A forma como Sr. José é chamado já anuncia a sua insignificância para a coletividade, daí o autor usar a Literatura para “reclamar a presença” (Reis, 2015:89). Vejamos o excerto que define o

---

<sup>106</sup> Epígrafe que funciona como um norteamo da escrita, como declara o autor: “é como se a epígrafe já me apresentasse o campo de trabalho onde depois a narrativa se vai desenvolver” (Reis, 2015:126).

<sup>107</sup> Como diz o autor: “É esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar, é a isso que chamo as vidas desperdiçadas” (Reis, 2015:86).

personagem:

Com as duas sílabas de José, e as duas de senhor, quando estas precedem o nome [...] será sempre possível distinguir, ao dirigir-se alguém, na Conservatória e fora dela, ao nomeado, um tom de desdém, ou de ironia, ou de irritação, ou de condescendência. Os restantes tons, os da humildade e da lisonja, embaladores e melódiosos, esses nunca soaram aos ouvidos do auxiliar de escrita Sr. José, esses não têm entrada na escala cromática dos sentimentos que lhe são manifestados habitualmente (*TN*, 18, sublinhados nossos).

Sr. José cultiva o hábito de colecionar recortes sobre pessoas famosas. Mas, como as informações são por vezes imprecisas, e dotado de uma “angústia metafísica”<sup>108</sup> (*TN*, 21), Sr. José invade à noite a Conservatória para buscar mais informações: “Alumiando o caminho com a lanterna na mão trémula, penetrou na caverna imensa da Conservatória e aproximou-se do ficheiro” (*TN*, 35, sublinhados nossos). Vemos que a Conservatória assume a simbologia da “Caverna de Platão”: os funcionários públicos são tão cegos quanto os prisioneiros da Caverna, que, acorrentados, tinham uma visão equivocada da realidade<sup>109</sup>. Invadindo a Conservatória, quebrando regras, o protagonista “sai da caverna” e vê-se diante de uma nova imagem de si mesmo:

[...] seria ele o verdadeiro senhor dos arquivos, só ele podia, se quisesse, tendo de passar os dias por obrigação, viver por vontade sua também as noites, o sol e a lua a girarem sem descanso à volta da Conservatória Geral do Registo Civil, mundo e centro do mundo [...] (*TN*, 26).

---

<sup>108</sup> Não podemos esquecer que Saramago diz que há “uma metafísica” (Reis, 2015:48) nos seus romances, quando ele pondera sobre os personagens, o que buscam, o que os preocupa, em que medida são alter ego do autor; quando relaciona os personagens aos da sua história pessoal, que ele teria a missão de fazer com que não fossem esquecidos. Sr. José, que o autor nega, apesar da coincidência do nome, funcionar como um alter ego seu, também tem “uma angústia metafísica”.

<sup>109</sup> O autor volta explicitamente ao mito da “Caverna de Platão” no romance publicado em seguida, *A Caverna*, que foi tratado nesta Tese no capítulo 3 da primeira parte.

É ali, na “escuridão” da Conservatória, que Sr. José se ilumina. E é ali, por acaso, que ele encontra o verbete de uma mulher desconhecida, de 36 anos, tão comum quanto ele e quanto tantos outros, do qual constam apenas dois averbamentos: um de casamento, outro de divórcio. E, por “pensamentos metafísicos” (TN, 39), ele se atém ao verbete.

Ao fazer o verbete da mulher desconhecida ser o impulso para a jornada de Sr. José, e, portanto, da narrativa, Saramago atribui importância, mais uma vez, aos seres comuns que fazem a História, mas “que não aparecem nos jornais”, não são descritos na História oficial, diferentemente daqueles que estampam os recortes que o Sr. José colecionava. Aqui são valorizados não só o homem comum, na figura de Sr. José, como as mulheres comuns, pois é esta mulher, que só possui duas anotações no registro (casamento e divórcio), que mudará a vida do protagonista<sup>110</sup>, pois dá a ele a possibilidade de sair de sua vida comum – “[...] já era tempo de fazer algo absurdo na vida [...] (TN, 83) –, e tornar-se herói da sua jornada, herói da ficção. A busca da mulher desconhecida é a sua redenção<sup>111</sup>.

Será o encontro com o outro uma redenção?

Começa, assim, a jornada de Sr. José, que sai de sua casinha para o desconhecido, rompendo convenções que nem se imaginaria capaz, como invadir a escola onde a mulher trabalhava, o que lhe faz sentir-se “o rapazinho das primeiras classes que cometeu uma travessura e foi chamado

---

<sup>110</sup> Assim como acontece em *O Homem Duplicado*, quando o protagonista, ao ver um sócia em um filme de TV, transforma sua vida na busca desse duplo. Ver o capítulo 1 da primeira parte, no qual discutimos o romance.

<sup>111</sup> Sobre essa busca, o autor comenta: “A grande e decisiva diferença está no facto de que a pessoa procurada não sabe que a procuram e a pessoa que procura não tem a certeza de querer encontrar o objecto da sua busca” (Saramago, 1997a):s/p.).

ao diretor para receber o merecido castigo” (TN, 98-99). Neste percurso de busca, “de uma invisibilidade à procura doutra” (TN, 145), de “muitos desconcertos e aflições” (TN, 235), o protagonista tem contato com o seu passado e com a sua existência, até então nunca percebida: “neste momento o Sr. José não parecia ser o Sr. José, ou eram dois os Srs. Josés [...]” (TN, 117).

Ao final do romance, Sr. José chega ao cemitério, e o leitor é surpreendido ao perceber que o título do romance, *Todos os Nomes*, refere-se não à Conservatória, mas ao Cemitério, embora o narrador alegue que:

[...] deva reconhecer-se que, na realidade, à Conservatória é que estas três palavras assentam como uma luva, porquanto é nela que todos os nomes efetivamente se encontram, tanto os dos mortos como os dos vivos, ao passo que o Cemitério, pela sua própria natureza de último destino e último depósito, terá de contentar-se sempre com os nomes dos finados [...] (TN, 215-216).

E, não bastando essa surpresa, o autor rompe as expectativas do leitor (que acreditava que, enfim, diante do túmulo da mulher desconhecida, a missão de Sr. José se cumpriria), ao fazer surgir um velho com um cajado na mão que informa ao escriturário que não há certezas de que ele encontrará quem procurava encontrar, já que os números das sepulturas podem estar trocados e é ele mesmo que o faz. Repreendido pelo Sr. José, para quem “A morte é sagrada” (TN, 238); o pastor retruca: “A vida é que é sagrada” (TN, 238).

Chegamos ao que nos parece a ideia fundacional do romance de José Saramago. O que é mais sagrado: a vida ou a morte? E ainda: o eu ou o outro?

O final do livro é surpreendente: o chefe da Conservatória, habitual antagonista do protagonista, invade a casa do subordinado e lhe informa que

ele o fez perceber “a absurdidade que é separar os mortos dos vivos” (TN, 278), sugerindo que a história da mulher desconhecida não está morta, bastando apenas que se rasgue a certidão de óbito dela. “Então, o Sr. José entrou na Conservatória, foi à secretária do chefe, abriu a gaveta onde o esperavam a lanterna e o fio de Ariadne. Atou uma ponta do fio ao tornozelo e avançou para a escuridão” (TN, 277) – e assim termina o romance, reunindo os vivos e os mortos, numa alusão à reunião de todos, vivos e mortos, pobres e ricos, célebres e anônimos, homens e mulheres: “Juntar os papéis dos vivos e dos mortos significa juntar toda a humanidade. Nada mais. Ou tudo isso” (Saramago, 1997a):s/p.).

O romance de Saramago expressa-se, assim, no campo das ideias, através de seu enredo, de seus personagens, de seus diálogos, como um romance que é “um lugar literário”, reunindo pensamentos da filosofia, da religião, da ética, em torno das questões da atualidade, da identidade e da alteridade, conforme explica o próprio autor:

Que este romance possa ser entendido como um ensaio sobre a existência – talvez. Julgo que todos os livros o são, que escrevemos para saber o que significa “viver”, e não já para tentar encontrar resposta às famosas perguntas: quem somos? Onde vivemos? Para onde vamos? Que o livro possa ser visto como uma indagação sobre a identidade, sim, mas não sobre a identidade própria. O que aqui se procura é o “outro” (Saramago, 1997a):s/p).

*Todos os Nomes*: um romance que procura “o outro”: “o garotinho”, o irmão do autor, ficcionaliza-se na mulher desconhecida. E o autor, que buscou o irmão morto, transfere sua vivência para a sua criação, o seu personagem protagonista, o Sr. José (nome também do autor), que procura uma mulher comum. Uma mulher que é “invisível”, sobre a qual pouco se escreve,

diferentemente das celebridades cujos recortes o personagem colecionava. Dessa mulher, quase nada se sabia. E é esta mulher que dá sentido à vida de Sr. José.

É a busca de outro, e a busca de si mesmo, que também mobiliza o protagonista de Chico Buarque em *O Irmão Alemão*: Ciccio, nome que sonoramente também se assemelha ao do autor, ambos curtos, iniciados com a letra C, movimenta-se não em busca de uma mulher, mas sim em busca do irmão alemão que não conheceu – tal e qual Saramago, tal e qual o autor, Chico Buarque, que, após começar a escrever o livro, foi em busca do paradeiro de seu irmão alemão.

Monteiro, em seu ensaio “O pai, lá em cima” (2021:177-179) aponta a influência do pai do escritor, Sergio Buarque de Hollanda, um dos mais importantes intelectuais brasileiros do século XX, dono de uma vasta biblioteca particular, sobre Chico Buarque. Monteiro afirma que em *O Irmão Alemão* “tudo se junta na busca pelo que o pai deixou inexplicado”, por seu legado, o que serviria tanto para o protagonista que buscaria o pai através da busca do irmão, quanto para o próprio escritor, que sempre afirmou que foi a Literatura que o aproximou do pai, um dos “explicadores do Brasil” (Zappa, 2011:27), cuja atenção ele dividia com tantos outros irmãos: “ganhar o respeito do pai era fundamental para Chico” (Zappa, 2011:27).

Sugere-se, assim, um “livro dentro do livro”, mais um (pois o personagem Ciccio também está escrevendo um livro); mas o livro da ficção (*O Irmão Alemão*) intermediaria o livro que Ciccio escreve e o que Chico Buarque escreveria ao pai?

Para Monteiro (2021:177), *O Irmão Alemão* “é apenas a saída que o autor arrumou para aprumar-se diante da pilha de histórias que ele não compreende”; ou ainda, “Sergio [Buarque de Hollanda] deixou o filho [Sergio Ernst] como um rastro, que Chico recupera, ao passear, como uma personagem de ficção, pelas memórias impenetráveis do pai” (Monteiro, 2021:178).

Ciccio precisa resgatar a memória do pai, escrevendo o livro que o pai não escreveu, porque, desculpava-se a mãe (IA, 18-19), o pai precisava, antes de escrever um livro, ler todos os livros que possuía em sua biblioteca. E Ciccio ainda comete o pecado de, ao levar um artigo do pai ao jornal, ter parado para jogar “um futebol de rua” (IA, 21) e, a chuva repentina transformou o artigo do pai em “uma estranha massa cinzenta, uma maçaroca de papel molhado. Mortificado, perdi a vontade de voltar para casa” (IA, 21-22). Há, assim, uma dívida a ser paga.

A história do irmão alemão de Chico Buarque foi amplamente divulgada na campanha de lançamento do romance. A discussão ficção/realidade transformou-se em ponto-chave das resenhas críticas, das matérias sobre o livro e das discussões entre leitores, acirrando a polêmica autobiografia/autoficção, tão forte na Literatura contemporânea. Buarque, no entanto, relata, à época do lançamento do livro, que esta não era a sua intenção:

O interesse pelo meu irmão alemão, eu tenho desde jovem, quando descobri que tinha um irmão alemão [...]. Há dois anos, comecei a escrever um livro sobre o meu irmão alemão, sobre a busca desse irmão alemão, que seria uma busca infrutífera, de quem perdeu um irmão durante a guerra, ou depois da guerra... um irmão fora de contato [...]. Eu comecei a escrever um livro que

seria absolutamente ficção. E continua a ser um livro de ficção (Buarque, 2015:podcast, sublinhados nossos).

O autor, portanto, insiste que o romance é um livro de ficção, o qual ele já escrevia quando seu irmão, coincidentemente também Sergio, encontrou por acaso no quarto da mãe, já falecida, cartas trocadas entre o pai e as autoridades alemães sobre o pequeno Sergio Ernst. As cartas despertaram a atenção de Chico Buarque e o romance tomou outro rumo. Foram contratados dois pesquisadores – um historiador e um museólogo – para descobrirem o paradeiro de Sergio Ernst. O processo levou o escritor três vezes a Berlim durante o desenvolvimento do livro. “Essa não era uma história que eu perseguisse tanto. Mas virou, ficou sendo. Fiquei muito próximo da minha família alemã” (Silva, 2015:s/p), declarou Chico Buarque, que confessou: “[...] eu acho que na minha cabeça eu não soube separar ficção e realidade [...] eu não consegui me libertar”<sup>112</sup> (Buarque, 2015:podcast).

Para Lima (2015:1), ao incluir dados da vida real, “explorando intencionalmente a sua imagem de artista célebre como recurso literário em uma sociedade marcada pela espetacularização do sujeito”, Chico Buarque adentra o caminho da autoficção.

Shollhammer (2010) caracteriza que, na autoficção, a ficção serve para uma espécie de encenação de si com a finalidade de semear dúvida a respeito

---

<sup>112</sup> Inclusive, no vídeo que fez para o lançamento do romance, narrado em primeira pessoa, o escritor selecionou um trecho do romance que descreve a relação do protagonista (também Francisco, apelido Ciccio) com o pai (também Sergio, só que de Hollander; também um homem de livros), o que acentua a confusão ficção/realidade, permitindo ao leitor especular se o que Chico Buarque narra diz respeito à relação do protagonista (Ciccio) com o pai (o pai fictício, Sergio de Hollander) ou à relação do escritor (Chico Buarque) com seu pai (o historiador, crítico literário e jornalista Sergio Buarque de Holanda).

da sinceridade enunciativa do *eu narrativo* e não “tirando proveito dos interesses de *voyeur* do leitor, por meio dessa encenação da intimidade mais flagrante” (Shollhammer, 2011:109), mas “desconstruindo as identidades discursivas e sugerindo que toda sinceridade é suspeita e que o sujeito só se expressa de verdade quando mente” (Shollhammer, 2010:108). A introdução do material autobiográfico seria, portanto, um jogo da própria ficção:

[...] vemos alguns escritores trazendo, para dentro de suas ficções, as condições factuais de criação, ou o material nitidamente autobiográfico que a envolve, tirando proveito da tensão entre o plano referencial e o plano ficcional, ora para confundir os limites entre essas instâncias, ora, como parece ser a tendência que prevalece, para inserir índices de um real ordinário na experiência íntima que ancore a ficção de maneira mais comprometida (Shollhammer, 2011:114).

Buarque confirma essa intenção. O escritor assume que nunca desejou escrever uma autobiografia, embora não negue que tenha utilizado fatos da vida real (real, conforme asseguram ele e os pesquisadores contratados, em entrevistas e nos documentos anexados ao texto) para escrever o romance, o que não desqualifica a obra enquanto trabalho ficcional, pois, como afirmam Reis e Lopes (1990), a atitude do autor que vincula sua obra (mundo possível<sup>113</sup>) ao mundo real é de sua responsabilidade e,

[...] se entre ambos é permitido (e até necessário) que se estabeleçam as conexões mediatas que só uma concepção rigidamente formalista da literatura impediria, também é certo que isso não pode levar a desvanecer por inteiro as margens da **ficcionalidade**. Em certa medida, é o próprio autor quem as

---

<sup>113</sup> Retificando o sentido do “mundo possível”: “Fala-se de **mundo possível** usado para referir o próprio mundo narrativo, construção semiótica cuja existência é meramente textual. Cada texto narrativo cria um determinado universo de referência, onde se inscrevem as personagens, os seus atributos e as suas esferas de acção. Ao nível da **história**, cada texto narrativo apresenta-nos um mundo com indivíduos e propriedades, um **mundo possível** cuja lógica pode não coincidir com a do mundo real [...]” (Reis e Lopes, 1990:237, negritos dos autores).

**institui**, a partir de atitudes contratuais assentes tanto na vigência sociocultural de certos gêneros (romance, conto, etc.) como, mais amplamente, em mecanismos institucionais de validação e preservação do fenômeno literário como prática estética (Reis e Lopes, 1990:38-39, negritos dos autores).

Caso as informações sobre o irmão alemão de Chico Buarque não fossem divulgadas no lançamento do livro, e garantida a diferença entre o autor e as “entidades ficcionais ao **mundo possível** construído pela narrativa literária” (Reis e Lopes, 1990:38, negritos dos autores), as questões ficção/realidade, biografia/romance autobiográfico, verdade/mentira passariam despercebidas e o romance provavelmente ganharia outra leitura. Mas o uso pelo autor tanto de dados na narrativa que coincidem com dados da sua biografia (como, por exemplo, o pai do protagonista chamar-se Sergio e ser um homem de livros, semelhante ao pai do autor), quanto de recursos extratextuais, como é inclusão no livro de digitalizações da correspondência entre Sergio Buarque de Hollanda e instituições alemãs e da carta do escritor Guimarães Rosa ao pai do autor) reforçam a ambiguidade verdade/mentira do texto literário, o que, a nosso ver, vem a torná-lo mais interessante, pois mais questionador e mais ambíguo. Nesse sentido, concordamos com Castello (2014):

Até que ponto é verdadeira, até que ponto é falsa a história de Sérgio Ernst, depois Horst Günther, o meio-irmão alemão de Chico? [...] Essa é a grande armadilha da literatura — que Chico (mas será ele mesmo?) manobra com destreza. Como uma dobradiça, o romance se desdobra em duas chapas de tamanho e forma semelhantes — ora encaixado em fatos, nomes e documentos que prometem o real, ora erguido sobre as sombras não menos verdadeiras da imaginação [...]. Fantasmas — visões — se espalham pelas páginas. O que confere à literatura o caráter vital, ainda que assombrado, de máquina propagadora da realidade (Castello, 2014:s/p).

Para Tardivo (2021:181), se em “*Leite Derramado* Chico Buarque flertou com a autoficção, *O Irmão Alemão* insere-se definitivamente no gênero”, trabalhando com a ambiguidade entre realidade e ficção.

Chico Buarque parece tirar proveito dessa ambiguidade, transferindo ao leitor a polêmica:

Eu não gosto de falar da minha ficção porque não tenho muito a acrescentar ao que está escrito. Nesse caso, estou falando do que é real. Não pretendo destrinchar o que é ficção e não ficção... onde a ficção se mistura com a realidade... não é meu papel. O último capítulo, acham que é um retrato realista e não é. Sou péssimo repórter (Buarque, 2015:podcast, sublinhados nossos).

Para Cyntrão (2021:191), não importa saber o que é verdade e o que é mentira no romance; o que importa é que o autor dá ao leitor “[...] o gosto da especulação. E é esse gosto que torna o livro muito mais intrigante quanto mais se conhecem os dados biográficos do cidadão carioca que ajudou a construir a história da música popular brasileira e a história de seu país”. Concordamos com Cyntrão, pois esta “confusão” enriquece não apenas a narrativa em si, suas perspectivas de leitura, como o próprio gênero.

É curioso que a questão da autobiografia esteja também presente em *Todos os Nomes*, quando José Saramago dá ao protagonista o seu primeiro nome. Embora José seja um nome bastante comum (adequado a um personagem de vida simples), haveria outros “nomes comuns” à disposição do autor, que afastariam a polêmica que a semelhança poderia provocar. Saramago argumenta que a escolha do nome José se deu apenas para

reafirmar o momento literário que experimentava, a “Fase da Pedra”, concentrada na reflexão sobre a essência do ser humano<sup>114</sup>.

A discussão “autobiografia *versus* autoficção” parece-nos mais um sinal da polêmica que o gênero romance sempre suscitou ao longo da história e que, para muitos, é o que sustenta a sua vitalidade.

Tardivo (2021), no entanto, parece fundamentar o interesse pela autoficção como uma resposta à “nova ordem literária”, de que fala Marques (2021:87). Diz o estudioso:

Não apenas na literatura, parece haver uma tendência entre as diversas linguagens artísticas a enveredar por esse caminho. Ora, se o mundo está estandardizado, é plausível que uma das alternativas à reiteração ideológica seja assumir a dimensão ficcional contida nas histórias individuais e, por conseguinte, na História. Dessa perspectiva, sempre haverá algo novo a contar (Tardivo, 2021:181).

Não nos parece ser o caso de José Saramago e Chico Buarque. Buarque teve histórias novas para contar em suas mais de quinhentas canções, e também em seus romances – para só falar da música e da Literatura. Vemos *O Irmão Alemão* como mais um exercício de “lugar de pensamento do autor”, como disse Saramago (Reis, 2015:101), ou como “morada direta do paradoxo” (Fuks, 2021:13), ou como “ficção de desassossego” (Helena, 2010:12). Romance como lugar de tensão, de conflito, de busca, de crise.

---

<sup>114</sup> Sobre isso, aliás, justifica Saramago:

Não sou o Sr. José, embora lhe tenha dado o meu nome. E não me reconheço em nenhum dos seus comportamentos e características [...]. É como se, neste momento, os temas que eu trato, sobretudo depois do "Ensaio sobre a Cegueira", fossem de caráter tão amplo e geral que os nomes deixam de ter sentido. Chamar o personagem António, ou Manuel, o que significa? (Saramago, 1997b):s/p).

O que os dois autores nos dão, com *Todos os Nomes* e *O Irmão Alemão*, é a certeza de que a Literatura, especificamente o romance, é o lugar para pensar o que vivemos: nosso mundo, nossa identidade, a alteridade.

Saramago cria um desfecho que reúne vivos e mortos – *Todos os Nomes* – num mesmo lugar; Buarque finaliza seu livro com o encontro (metafórico) do irmão brasileiro com o irmão alemão e com o pai comum, com o reconhecimento daquele (o irmão) que seria um agregado como parte integrante (e fundamental) da sua identidade, tanto a família de Ciccio quanto a família Buarque de Hollanda, apesar das identidades diferentes (não tantas, já que o irmão, na vida real e na ficção, também era cantor<sup>115</sup>).

Os dois romances reproduzem a trajetória de seus protagonistas: partem de uma situação antagônica (os vivos separados dos mortos; o irmão brasileiro sem conhecer o irmão alemão) para chegarem a um final que integra: os mortos estão com os vivos; o irmão brasileiro atesta a existência do irmão alemão, reconhecendo sua imagem. Na vida real, Saramago descobre a existência do “garotinho de 4 anos” de que tinha só ideia e traça sua biografia; Chico Buarque chega ao irmão alemão que ele não imaginava encontrar quando se aprofunda na escrita do romance.

Dois finais improváveis, que apenas reforçam o que diz Cyntrão (2021: 195) sobre o romance de Buarque: “O valor do literário em *O irmão alemão* é justamente o “fazer parecer” a nós, leitores, e propiciar as pistas para a compreensão do valor dessa metáfora narrativa que se multiplica, estetiza a

---

<sup>115</sup> A família de Sergio Ernst, inclusive, contou a Chico Buarque (2015:podcast) que ele conhecia a música *A Banda*, de Chico Buarque, que era sucesso na Alemanha. Já o Sergio da ficção é responsável por terminar o romance, cantando (como o irmão alemão, na ficção, e o irmão brasileiro, na vida real).

memória afetiva e oferece um modo de ser: o modo do sujeito que escolhe ser, compreendendo”.

E não seria buscar (a mulher desconhecida, o irmão alemão, o outro) o que pode nos ajudar a compreender o objetivo da Literatura de José Saramago e Chico Buarque, contemporâneos (no sentido de Agamben)<sup>116</sup> capazes de mergulhar no escuro para nos iluminar? Ou, como conclui Cortez (2019:6), ao falar sobre o Prêmio Camões dado a Chico Buarque: “À poesia, à literatura, pede-se, nestes tempos de carestia da sensibilidade, isso mesmo: que nos dê vida. Que tenha espessura. A palavra de Chico dá-nos vida densa e intensa, em palavras que se dizem para vermos melhor o mundo”.

Temos certeza de que as palavras de ambos, de José Saramago e de Chico Buarque, dão-nos vida densa e intensa, em palavras que se dizem para vermos melhor o mundo.

## **1.2. Vozes Narradoras do Questionamento**

Em *A Arte do Romance*, Milan Kundera critica “o turbilhão da redução” (Kundera, 2016:25) a que estamos submetidos no mundo da globalização e alerta que o espírito do romance é o espírito da complexidade, o que significa que o romance não pode estar em sintonia com a mídia:

[...] essa, sendo agente de unificação da história mundial, amplifica e canaliza o processo de redução; distribui no mundo inteiro as mesmas simplificações e clichês suscetíveis de serem aceitos pelo maior número, por todos, pela humanidade inteira. [...] Esse espírito comum da mídia, dissimulado sob a diversidade política, é o espírito do nosso tempo. Este espírito me parece contrário ao espírito do romance (Kundera, 2016:25-26).

---

<sup>116</sup> Agamben (2009:62) lembra-nos que contemporâneo “[...] é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.

O romance, nesse sentido, vai de encontro a uma visão reducionista ou totalitária, pois está sempre a perguntar, a insistir na relatividade, a querer descobrir o que não está descoberto – esta é mesmo a sua razão de ser: “manter *o mundo da vida* sob uma iluminação perpétua e nos proteger contra *o esquecimento do ser*” (Kundera, 2016:25). Para o escritor tcheco, “Cada romance diz ao leitor: As coisas são mais complicadas do que você pensa. Essa é a eterna verdade do romance, que, entretanto, é ouvida cada vez menos no alarido das respostas simples e rápidas que precedem a questão e a excluem” (Kundera, 2016:26).

“As coisas são mais complicadas do que você pensa”: os romances *Todos os Nomes* e *O Irmão Alemão* reverberam a sentença de Kundera. Seus autores não estão dispostos a repetir o que acontece no panorama da Literatura, seja em Portugal, no Brasil ou no mundo. Não são escritores dispostos a repetir fórmulas, a escrever “mais um livro”. José Saramago se entregou com disciplina à escrita e produziu uma vasta obra. Chico Buarque comentou diversas vezes que quando escreve, não compõe – e vice-versa. Quando escreveu seu primeiro romance, *Estorvo*, chegou a dizer: “Durante o tempo que eu levei a escrever esse livro, eu não só não fiz música como não ouvi música [...]. Para escrever este livro saí para dentro de um quarto escuro” (Buarque, 2019:6). Os dois romancistas desenvolvem um projeto literário, rompendo com paradigmas da narrativa tradicional e introduzindo procedimentos narrativos originais, que se repetem de romance a romance, não como paráfrase, mas como fios comuns. Os dois se preocupam com “a

história contada”, em parte, fruto da memória<sup>117</sup>, e com a arquitetura narrativa, a estrutura do romance.

Em *Todos os Nomes* e *O Irmão Alemão*, José Saramago e Chico Buarque adotam uma estratégia, que Saramago alega ter descoberto em *Levantado do Chão* e Chico Buarque talvez tenha descoberto em Saramago<sup>118</sup>, e que Fischer (2018:28) descreve como: “imiscuir seu narrador no miolo da linguagem, de forma a acompanhar o enredo com uma consciência viva, em contraponto e em diálogo com a trama narrada”.

Saramago muito insistiu que a figura do narrador era para ele inexpressiva diante da figura do autor. O que importava, para ele, é que o leitor percebesse o autor José Saramago através da leitura de sua obra. Expressa o autor:

Continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e a quer passar ao papel. E como isto para mim é quase uma regra de ouro, eu estou presente, admito que às vezes até de mais, no que escrevo. Não para falar de mim, mas para dar as minhas opiniões, as minhas “sentenças” (Vasconcelos, 2010:58).

Nesse sentido, há uma semelhança nas estratégias dos narradores saramaguianos, cuja função inclui dar as “sentenças” do autor, o que foge de um narrador canônico, um intermediário entre quem escreve e o que escreve: “Não há intermediário”, reitera Saramago (Vasconcelos, 2010:59).

---

<sup>117</sup> Saramago confessa que “há sempre uma participação da minha própria memória pessoal, que não aparece como tal, mas que muitas vezes ajuda a dar sentido àquilo que estou a narrar” (Reis, 2015:136); Chico Buarque, já em *Estorvo*, seu primeiro romance, declara sobre a relação da trama e a sua trajetória pessoal, sua memória: “Eu não pretendo dizer que vivi essa angústia toda, toda com certeza não, mas vivi uma boa parte dela [...]” (Buarque, 2019:6).

<sup>118</sup> Lembremos aqui que Buarque (2023) disse em seu discurso no Prêmio Camões que Saramago foi um dos “padrinhos” de sua Literatura, ao lado dos escritores brasileiros Rubem Fonseca e Raduan Nassar.

O narrador de *Todos os Nomes* faz-se presente através de vários recursos. Ele é “contemporâneo de seus leitores” (Fischer, 2018:28), ou seja, o leitor se torna contemporâneo das cenas que o autor ficcionaliza: o narrador apresenta ao leitor, ao lado do passado em que transcorrem os acontecimentos, os sentimentos do tempo presente, tanto no que se refere ao narrado quanto ao que se refere à forma narrativa. Há “um chão de contemporaneidade comum a seu leitor e a si” (Fischer, 2018:29). Para isso, Saramago se utiliza de diversos procedimentos narrativos.

O narrador dá visibilidade à enunciação, convocando o leitor para aproximar-se do que é narrado e do ponto de vista de quem narra. Isso significa que o narrador, através de uma linguagem coloquial (a importância da linguagem oral para Saramago, de narrar para o leitor ouvir, e não apenas ler<sup>119</sup>), torna claro o fluxo da narrativa, como se desejasse se antecipar aos pensamentos do leitor. Observemos dois exemplos:

Mas, indo ao que nos interessa, aquilo de que a morte nunca poderá ser acusada é de ter deixado ficar indefinidamente no mundo algum esquecido velho, [...] (TN, 15, sublinhados nossos).

Chegou agora o momento de explicar que, não obstante ter de fazer aquele rodeio todo para entrar na Conservatória Geral e regressar a casa, ao Sr. José só lhe trouxe satisfação e alívio a condenação da porta (TN, 20-21, sublinhados nossos).

Vemos que Saramago sutilmente avizinha-se do leitor, com quem estabelece um pacto: eis aqui uma narrativa que está sendo construída neste momento, quando um certo autor (se mantivermos a terminologia preferida

---

<sup>119</sup> Não só o leitor deve “ouvir” o que o escritor diz, como o próprio escritor deve ouvir o que diz, como confessa Saramago na declaração: “Se eu não posso escutar dentro da minha cabeça o que estou escrevendo, mais vale que não avance” (Aguilera, 2010:212).

pelo escritor) a escreve (ou ainda, em que um certo autor a conta) e que o leitor a lê (ou melhor, que o leitor a escuta). Leiamos (ouçamos) o que diz o narrador:

É por estas razões que o Sr. José, mesmo que o submetessem ao mais apertado dos interrogatórios, não saberia dizer como e porquê o tomou a decisão, ouçamos a explicação que daria [...]. Sofro de tonturas, vertigens, atração do abismo, ou como quer que lhe queiram chamar, Nunca se queixou, Não gosto de me queixar, É bonito da sua parte, continue, [...] (TN, 42, sublinhados nossos).

Neste caso, o narrador rompe com a perspectiva da onisciência e da terceira pessoa, ao usar o verbo na primeira pessoa (“ouçamos”), firmando um pacto com o leitor, uma cumplicidade, como se ambos tivessem o mesmo conhecimento do personagem, no caso, do Sr. José. Na intervenção do narrador “Ouçamos a explicação que daria” (TN, 42), com a escolha do verbo “ouvir” e da primeira pessoa do plural, explicita-se a marca da narrativa saramaguiana: é uma narrativa para ser contada, e uma narrativa para ser ouvida. Salienta-se também que, ao escolher o verbo ouvir, na primeira pessoa do plural, o narrador propõe ao leitor uma ação em que os dois podem compartilhar na mesma hora (ouvir). A oralidade do narrador saramaguiano acentua-se ainda na frase sem pontuação convencional, encurtando a distância entre os interlocutores (narrador e leitor).

Gusmão (1998) reforça a importância desse gesto:

Estamos perante uma frase plurivocal: é como se fossem vários a dizer uma frase, e essa frase, que é um acontecimento de diálogo, pode então comportar o confronto de pontos de vista. Este modo de frasear produz efeitos rítmicos e prosódicos, percebidos por uma espécie de ouvido mental, e coopera com a construção de uma imagem ou de um efeito de narrador oral, participante activo naquilo que conta. Entretanto, pela sua dimensão plurivocal, e sobretudo quando a ligamos a outros traços do universo romanescos que ela ajuda a construir, esta

forma de frase produz um outro efeito particularmente importante: ela mostra a radical socialidade da linguagem, de qualquer língua, e de qualquer acto de fala. Mostra aquilo que em alguma teoria da linguagem se tematiza, quando se diz que nunca ninguém diz sozinho uma frase – há sempre o outro que a ouve, o outro da compreensão, da resposta, ou da dissensão [...]. Por outro lado, falamos sempre com “as palavras dos outros”, deformando-as um pouco, é certo; e por aí passa a possibilidade da individuação e da singularidade. É nesse sentido, também, que o diálogo é a forma básica da fala, e que numa só frase se podem ouvir várias vozes. A plurivocalidade é também polifonia (Gusmão, 1998:23, *apud* Jubilado 2010:212-213)<sup>120</sup>.

O narrador aproxima-se do leitor também ao colocar as atitudes do protagonista em dúvida, pedindo a cumplicidade do leitor, como se ele, narrador, não soubesse mais que o leitor, e estivessem ambos na mesma posição diante do mistério dos personagens, como podemos ver no excerto a seguir:

Ainda assim, avaliando o que sucedeu até agora pelos seus efeitos, é pouco provável que das intenções e obras futuras do Sr. José possam advir sérios prejuízos ao mundo, portanto deixemos provisoriamente em suspenso o nosso juízo enquanto outras ações, mais esclarecedoras, tanto no bom sentido como no mau, não desenharem o seu definitivo retrato (TN, 58, sublinhados nossos).

O narrador chega até a ironizar o protagonista, o que poderia ser uma contradição, mas humaniza ainda mais o personagem, conforme o trecho em que zomba da imaginação do seu personagem e, ao mesmo tempo, clama o leitor a ter compreensão com o personagem e a fazer uma leitura mais atenta, capaz de perdoar Sr. José, um fantasioso:

---

<sup>120</sup> Gusmão retoma conceitos de Bakhtin: “O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterevocal [...]”. “O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual [...] (Bakhtin, 2015:28,30).

Tendo-se livrado com felicidade do inquérito administrativo aos impressos desaparecidos, o Sr. José, para não perder os ganhos dialéticos que havia conquistado, inventou na sua cabeça a fantasia deste novo diálogo, do qual, apesar do tom irónico e cominatório do argente, saiu facilmente vencedor, como uma nova leitura, mais atenta, poderá comprovar (TN, 44, sublinhados nossos).

A experiência narrativa de José Saramago em *Todos os Nomes* rompe ainda ao incluir várias vozes a dialogar com o protagonista, como por exemplo o próprio narrador (TN, 42-43), a voz da razão (TN, 47-48), a voz da consciência (TN, 7) e até o teto (TN, 155), que materializa a voz do bom senso e incute no protagonista a voz da emoção que lhe falta, estabelecendo um “imaginário e metafísico diálogo” (TN, 157):

Agora, deitado de costas, com as mãos cruzadas atrás da cabeça, o Sr. José olha o teto e pergunta-lhe, Que poderei eu fazer a partir daqui, e o teto respondeu-lhe, Nada, teres conhecido a última morada dela, quer dizer, a última morada do tempo em que frequentou o colégio, não te deu nenhuma pista para continuar a busca, claro que poderá ainda recorrer às moradas anteriores, mas seria uma perda de tempo [...]. Não poderias estar na minha pele, não passas de um teto de estuque, Sim, mas o que estás a ver de mim também é uma pele, aliás, a pele é tudo quanto queremos que os outros vejam de nós, por baixo dela nem nós próprios conseguiremos saber quem somos, [...] (TN, 155).

Para Saramago, as diferentes vozes presentes no romance “São como projecções da consciência, ecos de um dizer ou de um pensar que se tornaram dialéticos ao expressar-se, neste caso ainda mais justificados pelo facto de o Sr. José ser um homem só” (Saramago, 1997b):s/p).

O narrador de *Todos os Nomes* rejeita, assim, o lugar clássico de narrador, fomentando uma “assunção da socialidade da linguagem, inscrita como um dispositivo de narração” (Gusmão, 1998:23). Isso significa que o

narrador conduz o leitor pela narrativa, como se ele também desconhecesse o caminho que ela vai tomar – e, de fato, talvez desconheça, se lembrarmos que Saramago se autodenominava o “escritor desprogramado” (Arias, 2003:53), que criava página a página seus romances.

O narrador critica o mundo real, o mundo da burocracia e da falta de lógica “[...] não existindo, memória nem registo, em tantos anos de Conservatória, de um único despacho, escrito ou verbal, dotado da respectiva fundamentação” (TN, 51); critica o mundo do desprezo à educação “[...] olhou para dentro de salas a que a difusa luz exterior dava um ar fantasmagórico, onde as carteiras dos alunos pareciam túmulos alinhados, onde a mesa do professor era como um sombrio espaço de sacrifício [...]” (TN, 96); critica o mundo da superficialidade e do culto das celebridades “[...] A felicidade e a infelicidade são como as pessoas famosas, tanto vêm como vão, o pior que tem a Conservatória Geral é não querer saber quem somos, para ela não passamos de um papel com uns quantos nomes e umas quantas datas [...]” (TN, 195); critica o mundo da hierarquização e da falta de sentido “[...] no fim de contas os mortos são iguais, o que é possível fazer com uns pode ser feito com todos, confundi-los, misturá-los, tanto faz, o mundo não tem sentido” (TN, 272).

No fim do romance, nem os mortos estarão separados no cemitério pelo tipo de morte que sofreram, nem os nomes dos vivos e dos mortos estarão separados na Conservatória, propondo-se, assim, para Coelho (1988), uma utopia delirante:

[...] o tema central é precisamente esse: manipulando “os papéis da vida e da morte”, os alucinados deuses burocratas da Conservatória Geral da Vida vão abrindo as frestas por onde a fronteira afrouxa ou mesmo apaga. Não há antes nem depois:

vivos e mortos confundem-se na mesma apoteose de ser, ter sido e vir a ser. Não conheço, na ordem das utopias, utopia mais alta (Coelho, 1988:11).

E o que propõe Chico Buarque ao criar o narrador Francisco de Hollander, de nome quase idêntico ao seu, aliás, Francisco Buarque de Hollanda? Por que essa semelhança irônica?

Ciccio (abreviatura de Francesco, o nome do autor em italiano) é, no início da narrativa, um jovem que vive a tormenta de sentir-se menosprezado pelo pai, o qual prefere o primogênito Domingos, o Mimmo, um leitor de revistas em quadrinhos. Para tentar ser amado, Ciccio tenta espelhar-se no pai, lendo o que ele lê.

Ciccio reconhece no irmão Mimmo um antagonista, “duas cabeças tão dessemelhantes que ninguém nos imagina irmãos” (IA, 36). O irmão tem os traços do pai; Ciccio, “detalhes da mãe em desarmonia” (IA, 36). O irmão “ganhou fama de desbravador” (IA, 37); Ciccio apresenta-se como “o irmão do meu irmão” (IA, 37). Mimmo é um conquistador; Ciccio, “o irmão desfavorecido” (IA, 39). O irmão não cuida dos livros; Ciccio tem por eles até uma “ligação sensorial” (IA, 16): “Mesmo dos livros escolares eu tinha ciúme, era uma lástima que me chegassem engordurados e rabiscados pelo meu irmão” (IA, 16).

A baixa autoestima do protagonista estende-se também para fora do ambiente familiar: “sinto que estou sobrando na mesa” (IA, 25); “Não sei o que deu no Thelonious, que desde criança foi meu melhor amigo e hoje é um

estranho que só me olha em diagonal” (IA, 30); “gabola, gabarola, cabotino<sup>121</sup>, meus colegas não me perdoavam por ostentar os livros autografados do meu pai nos corredores da faculdade de letras” (IA, 47)<sup>122</sup>.

O protagonista é mais um *loser*, como José Costa, de *Budapeste*, que não se reconhece nem no grupo de *ghost-writers*; como Benjamin, do livro homônimo, que já não se reconhece na cidade em que se sentia Narciso; como o escritor narrador de *Essa Gente*, publicado posteriormente a *O Irmão Alemão*, que é largado pelas mulheres, discriminado pelos vizinhos e não se sente bem nem nos ambientes mais ricos nem nos mais pobres: todos os protagonistas de Chico Buarque, incluindo-se aí o centenário Eulálio, de *Leite Derramado*, o rico agora miserável, se sentem fora do lugar, *outsiders*.

É nesse cenário de baixa autoestima, de incompatibilidade com o meio exterior, que o protagonista descobre, por acaso, a carta que anuncia a existência de seu irmão alemão. E Chico Buarque pontua: a carta está exatamente dentro de um livro<sup>123</sup>, sendo o livro o instrumento que aproxima o escritor do pai, e o personagem da história do pai. Ciccio é, então, levado a imaginar este irmão como seu duplo: ele teria “uma espontânea paixão pelos livros” (IA, 27); “ele passaria os dias na Biblioteca Nacional ignorando que em seus corredores imitava as passadas largas do pai” (IA, 27-28). Na esperança de encontrar o irmão que preencheria seu vazio (feito “a mulher

---

<sup>121</sup> “Gabola, gabarola, cabotino”: a enumeração musical, característica de Chico Buarque, lembra excerto de outro romance, *Budapeste*: “Guanabara, murmurei, goiabada, Pão de Açúcar” (B, 147).

<sup>122</sup> Chico Buarque também fala sobre a sua diferença dos colegas, imposta pelos livros que lia: “Eu me lembro de lá, pelos 18 anos, ir para a Faculdade de Arquitetura com esses livros em francês, o que era uma atitude um pouquinho esnobe” (Zappa, 2011:32).

<sup>123</sup> O livro em que a carta estava era *O Ramo de Ouro* (James George Frazer:1890), que Ciccio “penava para compreender” (IA, 13).

desconhecida”, para Sr. José, do livro de José Saramago), Ciccio parte em busca de quem possa saber algo sobre o paradeiro do irmão.

Enquanto os amigos engajam-se no movimento estudantil, ele está à margem, imerso nas leituras e na fantasia do irmão que não conhece – “Mas os colegas me censuravam sobretudo o que lhe parecia um ar meio blasé, numa época de grande efervescência política” (IA, 47) –, vivendo seu drama existencial e familiar, como se fosse personagem dos romances que lê, e não um jovem da classe média de São Paulo em tempos de movimentos estudantis, como mostra o excerto a seguir:

E era nos livros que eu me escorava, desde muito pequeno, nos momentos de perigo real ou imaginário, como ainda hoje nas alturas grudo as costas na parede ao sentir vertigem. E quando não havia ninguém por perto, eu passava horas a andar de lado rente às estantes, sentia certo prazer em roçar a espinha de livro em livro (IA, 16).

O jovem Ciccio não desejaria ser o que é, mas não faz nada para mudar<sup>124</sup>. Ele gostaria de ser amado como o irmão; aceito no grupo universitário – “A fim de marcar presença eu geralmente levava de casa um volume de *Das Kapital*, e encostado na parede fingia ler Karl Marx em alemão” (IA, 47) –, reconhecido pelo pai intelectual<sup>125</sup>. Mas os livros não o ancoram; talvez mais o confundam. Ciccio não sabe se o que vê é realidade ou alucinação, se o que diz é verdade ou blefe – “[...] e já agora acho que fui eu quem andou blefando sem querer” (IA, 32).

---

<sup>124</sup> Feito Benjamim, que, de tão passivo, assume as propriedades da pedra que tem à frente da sua casa, até chegar a ficar com o cheiro dela, “empedernido” (B, 161). Ou feito o narrador de *Estorvo*, que vai de um lugar a outro, como um fantasma.

<sup>125</sup> Para Monteiro (2021), o romance *O Irmão Alemão* “junta tudo” – nazismo, cultura de massas, guerra fria, ditadura, intelectuais, música, afeto e política – na busca do que o pai deixou inexplicado. Monteiro relaciona o pai de Ciccio ao pai do autor, e justifica: “O que o pai deixou não é pouca coisa” (Monteiro, 2021:177).

Contrariamente ao Sr. José, que em sua busca da mulher desconhecida, encontra mentores e aliados (a mulher do rés do chão, o pastor, o Chefe da Conservatória); Ciccio perde, ao longo de sua caminhada – da juventude aos 70 anos, idade com que termina a narrativa –, todas as suas referências: o pai morre; o irmão brasileiro desaparece nos porões da ditadura, a mãe enlouquece e o irmão alemão com quem sempre sonhou já está morto.

Na Alemanha, delira, vendo o irmão em pessoas pelas ruas. Na minitela de cinema, onde é levado a ver a imagem do irmão, tal e qual Sr. José diante da sepultura onde espera reconhecer o nome da mulher desconhecida, não visualiza o irmão, Sergio Günther, mas acredita que a imagem que vê é do irmão brasileiro, Mimmo. Ou seja, até neste momento, diante da resposta que tanto procurou, da imagem do irmão alemão, depois do “percurso de um labirinto” (IA, 225)<sup>126</sup>, o protagonista delira: “Passaria mesmo pela minha cabeça que Sergio Günther fosse o próprio Mimmo, aos trinta anos de idade, exilado em Berlim Oriental com passado nebuloso e nome falso” (IA, 225). O irmão alemão não seria a metade idealizada, mas a réplica daquele outro, visto como antagonista.

A explicação para tantos delírios talvez esteja numa frase do narrador, “E como o ciúme é um túnel, que dá num túnel dentro de um túnel [...]” (IA, 91), expressão de que não há saída para o labirinto: o labirinto não tem fim. O desassossego não tem fim. O romance, então, sinalizaria a angústia da existência, tanto pessoal quanto coletiva, “a forma como a contemporaneidade

---

<sup>126</sup> Esse “percurso do labirinto” lembra o percurso “de uma invisibilidade a outra” (TN, 145), de Saramago.

pode dissolver a experiência identitária do corpo precisamente pela fragilização do desejo como da linguagem” (Buescu, 2005:193).

Então, Ciccio reconhece-se no jeito de andar do irmão alemão, e vê, na garota com quem o irmão contracenava, a Maria Helena da sua adolescência. “Por fim eu reconheceria não sei de onde os versos que ele cantaria para ela à beira do rio Spree: Dizem! Que em algum lugar! Parece que no Brasil! Existe um homem feliz” (IA, 226) – e assim termina o romance, com versos de Vladimir Maiakovski, o poeta russo símbolo da Revolução, que morre quando o irmão alemão tanto de Chico Buarque quanto de Ciccio nasce: 1930. Ambos em 21 de dezembro.

Neste sentido, enquanto em *Todos os Nomes*, o Sr. José age, alterando o arquivo da Conservatória, o que seria uma infração; Ciccio delira vendo a imagem de seu irmão alemão cantando à beira do rio Spree, “um irmão alemão quase inventado” (IA, 225).

O protagonista de Chico Buarque repete, portanto, o que caracteriza a narrativa buarquiana, desde o primeiro romance do autor, *O Estorvo*, “a interpenetração de realidade e imaginação” (Schwarz,1991:96), como fica claro quando Ciccio diz que talvez nem o irmão alemão seja verdade – “Na falta de outro assunto e no embalo dos meus pensamentos, me pego a dizer que tenho um irmão alemão, isso mesmo, um irmão alemão” (IA, 29) – desnortando o leitor, confundindo de vez verdade e mentira, autobiografia e ficção.

O excerto a seguir, em que o narrador imagina a vida do pai, da madrasta e do irmão é uma demonstração dessa mistura. O leitor fica sem saber se este é o livro ou “um livro dentro do livro”<sup>127</sup>:

De volta para casa confiro a data, 21 de dezembro de 1931, em que Anne escreveu a carta ao meu pai, pelo visto sem noção do que estava por vir. Em pouco mais de um ano seu prometido esposo estaria no olho da rua, impedido de dar concertos ou de exercer o magistério, e buscaria asilo na França com uma mão na frente e outra atrás. E o meu irmão aos três anos de idade seria enfiado às pressas num trem noturno, ou num micro-ônibus, ou na boleia de um caminhão por estradas tortuosas, sem compreender por quê, logo agora que aprendia a flexionar e justapor as palavras da sua exigente língua, teria de recomeçar o tatibitate na língua dos outros. Mas em pouco tempo cantaria o Frère Jacques sem sotaque, ganharia um cachorro e uma bicicleta, faria amigos, seria querido por uns e xingado por outros de ladrão, sovina, herege e fedorento. Xingado de apátrida, mais que qualquer parisiense amaria sua cidade, com a estrela amarela no peito percorreria um a um seus bulevares, [...] (IA, 67, sublinhados nossos).

Neste excerto, vemos outra questão recorrente na ficção buarquiana: a questão da língua. O narrador cita a dificuldade que o irmão alemão, ainda um menino, deve ter tido para aprender o alemão, “a exigente língua”<sup>128</sup>, agora – delira o narrador – ia ter de aprender outra língua, a francesa, mas ao menos aprenderia a cantar o *Frère Jacques* sem sotaque, o que lhe garantiria pertencer à sociedade francesa, aquela a que sucessivamente o autor faz

---

<sup>127</sup> O jogo de encaixes, o “*myse en abîme*” Chico Buarque já explorara em *Budapeste*, que contém três narrativas: O Ginógrafo, Budapest e *Budapeste* – ver capítulo 1 da primeira parte.

<sup>128</sup> Tal e qual o húngaro que o personagem José Costa, de *Budapeste*, esforçava-se para dominar, “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (B, 6).

referências em seus textos, como informa Peres (2016:56); “as várias versões da França atravessam a obra e a vida de Chico Buarque”<sup>129</sup>.

Ciccio é um personagem desassossegado, em busca de um outro que completaria o seu ser, que ele, no entanto, nunca encontra – “[...] pois minha aparição tornava mais sensível, se não intolerável, a ausência do meu irmão. Eu era um negativo dele [...]” (IA, 158). O que sobra ao protagonista é escrever o livro que o pai não escreveu porque antes teria que ler todos os livros, dizia a mãe Assunta (IA, 19). Livro que Ciccio imagina que o irmão alemão, seu desejado duplo, poderia estar escrevendo, “colhendo aqui e ali matéria para um romance autobiográfico onde inventará um pai brasileiro, não muito distante da imagem que faz de seu pai incógnito” (IA, 29). O irmão alemão faria o que ele próprio estaria fazendo: recolhendo informações para um livro autobiográfico, buscando um irmão talvez não muito diferente do irmão brasileiro, ou ainda, buscando um pai que ele nunca encontrou<sup>130</sup>. Pistas de uma *myse en abîme*, já usada por Chico Buarque em outros romances, com Ciccio (Chico?) discorrendo sobre a diferença entre realidade e imaginação:

Prefiro continuar a ver meu irmão em sonhos, com sua cara ainda sem acabamento. Penso que vê-lo assim à queima-roupa, com excessiva nitidez, será como ver escancarada na tela de cinema a personagem de um romance que eu vinha adivinhando fio a fio, no tempo da leitura. Será como um jato de farol na personagem de um romance que eu lia à luz de vela, porque suas feições se afeiçoavam ao passo que se indefiniam (IA, 108).

---

<sup>129</sup> Peres (2016), em *Chico Buarque: Recortes e Passagens*, mostra que a obra buarquiana é marcada pela cultura francesa (o que estenderia o sentido de “Chico Buarque, um artista brasileiro”), representando a França “[...] um furo em sua *brasilidade* ou no *autenticamente* nacional em que tantos procuram aprisionar o compositor. Em última instância, um furo em imagens totalizantes e redutoras do papel de Chico Buarque na cena contemporânea” (Peres, 2016:56).

<sup>130</sup> Seria o movimento que fez Chico Buarque, quando viaja para a Alemanha e quando contrata pesquisadores para descobrir a história de seu irmão, uma réplica do movimento de seus personagens? Ou o inverso?

O protagonista afirma que escreve um romance, “*um roman à clef*”, expressão que designa um “romance com chave”, romance no qual o autor usa personagens fictícios para falar de pessoas reais. Nesse sentido, aumenta-se a confusão ficção/realidade, não só do romance que Ciccio escreve, como do romance que Chico Buarque escreve. A escrita do romance justificaria para Ciccio até o abandono do magistério:

Então resolvo lhe contar que desisti de lecionar na Aliança, agora que a editora aprovou meus originais, me fez uma oferta com adiantamento e tudo. Um romance, pois é, um roman à clef, é incrível que eu nunca lhe tenha falado do meu romance (IA, 147).

Assim, mais uma vez, Buarque trabalha com o protagonista escritor, presente também em *Budapeste* (o *ghost-writer* José Costa) e em *Essa Gente* (o escritor falido Manuel Duarte). Em outro excerto, Ciccio, de *O Irmão Alemão*, reproduz um trecho do livro que escreve, cuja narradora seria a mãe de seu irmão alemão, Anne Ernst. O trecho é apresentado em itálico, marcando “o livro dentro do livro”, e antes de apresentá-lo, o protagonista-narrador anuncia que a sua escrita talvez seja inconsciente e deva ser revista. Eis o excerto:

Mas o que hoje me escapa à inteligência talvez se esclareça ao término do livro, quando eu revisar o que escreveu a minha mão inconsciente: *A neve, a neve, a neve, a neve... A vizinha veio tomar um café e de novo me perguntou se o amante brasileiro era filho de índios selvagens. Quando passou a borrasca, vesti o neném para sair e aos olhos de Ingeborg ele parecia um esquimó... Passei em mais duas livrarias da Kunfurstendamm. Eu aceitaria trabalhar na caixa, mas preferia voltar a ser auxiliar de vendas... No primeiro dia da primavera levei meu filho no carrinho para passear no Tiergarten [...]* (IA, 148-149, itálicos do autor).

Mais uma afinidade com o romance de José Saramago: o Sr. José também escreve os passos de sua jornada, em seu caderno de apontamentos.

Os dois romancistas ousam com a “explicitação de certos usos narrativos que habitualmente operam nos bastidores da sintaxe efetivamente enunciada, à sua sombra” (Fischer, 2018:33); com a insinuação da relação Literatura/vida; com o aproveitamento da metanarrativa no fluxo do romance, deixando claro, no entanto, que tudo é ficção<sup>131</sup>.

São estratégias de dois romancistas interessados numa Literatura que reflete toda a complexidade do mundo atual e todo o interesse pelo trabalho com a língua: são dois escritores zeladores apaixonados da língua portuguesa<sup>132</sup>.

### 1.3. Intertextualidade e Dialogismo

O conceito do dialogismo do discurso foi introduzido pelo teórico russo Bakhtin ao analisar a ficção dostoievskiana: “A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é da formação, mas a da *coexistência e interação*” (Bakhtin, 2005:28, itálicos do autor). Tal traço, que “procura captar as etapas propriamente ditas em sua *simultaneidade, confrontá-las e contrapô-las* dramaticamente e não estendê-las numa série em formação (Bakhtin, 2005:28, itálicos do autor), dá-se devido à ideia da natureza relacional ou dialógica do discurso.

---

<sup>131</sup> “Eu só sei fazer ficção” (Silva, 2015:21), teria dito Chico Buarque a seu editor quando esse lhe pede que use mais dados da vida real para compor *O Irmão Alemão*.

<sup>132</sup> Aqui nos remetemos ao que disse Chico Buarque na morte de Saramago: “Perco um grande amigo. Perdemos todos um ser humano admirável, um escritor imenso, zelador apaixonado da língua portuguesa” (Buarque, 2019:s/p).

O teórico russo examinou o dialogismo sob dois aspectos: o da intertextualidade no interior do discurso e o da interação verbal entre o enunciado e o enunciatário. Em todo discurso, são percebidas vozes que polemizam, que se entrecruzam no tempo e no espaço, que se completam e que respondem umas às outras, ecoando de diversas formas.

Inspirada no conceito de polifonia de Bakhtin, Kristeva introduziu o termo “intertextualidade”, reforçando que o texto se constrói como “[...] um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974:64).

Jenny (1979) confirmou Kristeva, acentuando que, fora da intertextualidade, a obra literária é impensável e incompreensível, tal e qual a palavra de uma língua ainda desconhecida:

De facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante [...]. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define (Jenny, 1979:5).

A intertextualidade, portanto, condiciona o uso do código (um texto remete sempre a outros textos), como também está presente ao nível do conteúdo formal da obra, no caso de obras que deixam transparecer a sua relação com outras obras, seja através da imitação, da paródia, da citação ou do plágio, por exemplo.

A determinação intertextual, é, assim, dupla: a obra relaciona-se em simultâneo com a obra, por exemplo, que parodia, e, ao mesmo tempo, com todas as obras constitutivas do género.

Genette (2010:5) amplia o sentido de intertextualidade desenvolvido no início do século XX por Bakhtin e resgatado em fins dos anos 60 por Kristeva. Para ele, a intertextualidade (conforme definida por Kristeva), caracteriza-se pela presença efetiva de um texto noutro, sob a forma de citação (com aspas, com ou sem referência precisa), de plágio ou de alusão (um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, para o qual necessariamente uma de suas inflexões remete).

Genette (2010:5) caracteriza a intertextualidade como um dos tipos de “transtextualidade”. Ele amplia a relação entre textos, propondo o conceito de “palimpsestos”, ou “hipertextos”, o que significa que todas as obras são derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação: “Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (Genette, 2010:5). O autor fala em “literatura de segunda mão”, a qual se escreve através da leitura.

Um “palimpsesto”, portanto, é “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência” (Genette, 2010:5). Isso significa que um texto pode esconder outro, mas não pode ocultá-lo totalmente, havendo sempre uma rede, que coloca o texto em relação (manifesta ou secreta), com outros textos.

A hipertextualidade é, portanto, toda relação que une um texto literário (um *hipertexto*) a um texto anterior (*hipotexto*), do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. O hipertexto pode não falar nada do texto anterior, no entanto, ele não poderia existir sem esse, pois é uma evocação deste.

A competência do leitor está no fato de conseguir, de entre outros aspectos inerentes ao ato da leitura, perceber as relações entre os textos. A percepção ou não dessa ligação transtextual não impede a leitura, mas proporciona uma leitura diferente. Atentos a essas relações, prosseguimos nossa análise dos romances selecionados neste capítulo.

Na obra *Todos os Nomes*, deparamo-nos, de imediato, com uma epígrafe – “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens (TN, 7) – que é uma citação retirada do “Livro das Evidências”, que o leitor acreditará ser um livro publicado e que, no entanto, é estratégia ficcional do autor. O autor declarou que a ideia veio do escritor Jorge Luis Borges: “Trata-se da minha costela – enfim, eu não lhe chamaria costela, mas só costeleta, porque é muito pequena, claro está – mais borgeana” (Viegas, 1998:37). Nesse sentido, Saramago admite o diálogo com a obra do escritor argentino<sup>133</sup>. Ressalte-se também que Saramago dialoga com a sua própria obra, ao colocar na epígrafe o “Livro das Evidências”, que faz uma referência clara ao “Livro dos Conselhos”, de *Ensaio sobre a Cegueira*.

Para Saramago, a intertextualidade é inevitável: “Tudo aquilo que fazemos é feito com aquilo que os outros fizeram. Não é feito exclusivamente

---

<sup>133</sup> Saramago faz a reparação de sua apropriação da ideia borgiana e de seus livros inventados nas epígrafes:

Mas também não foi exclusiva do Jorge Luis Borges, claro, a ideia de inventar livros que não existem, mas que podem conduzir, como no caso do Livro dos Conselhos ao equívoco divertido de um crítico que dizia, muito eruditamente, referindo-se a um dos meus romances que levava uma epígrafe retirada desse livro imaginário, que a epígrafe era muito importante, e dizia-o como se soubesse perfeitamente o que era. *O Livro dos Conselhos* não existe. Às vezes penso que talvez não fosse má ideia escrevê-lo. Não como uma espécie de guia moral, mas, sobretudo, para pô-lo em paralelo com o outro livro, mais recentemente inventado, que é o *Livro das Evidências* e que seria uma espécie de livro do óbvio... Como o óbvio é aquilo em que menos se repara, talvez entre os conselhos e as coisas óbvias eu pudesse, pessoalmente, encontrar o caminho mais certo (Viegas, 1998:37).

com aquilo que os outros fizeram, mas se os outros não o tivessem feito, aquilo que nós estamos a fazer sê-lo-ia de outra maneira” (Reis, 2015:167). Nesse sentido, reconhece a influência de outros escritores<sup>134</sup> em sua Literatura. Insiste, no entanto, que, apesar dessa influência, na leitura de seus livros, o leitor perceberá, em poucas linhas, o seu estilo, a sua voz, quem é o autor “como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça” (Reis, 2015:101). Isso não impede que os romances saramaguianos estabeleçam diálogos com outros textos e outros saberes. Em *Todos os Nomes*, o fio que existe na Conservatória para não deixar o pesquisador perder-se, ao entrar no Arquivo dos Mortos, é chamado, no próprio texto, por “Fio de Ariadne” (TN, 14), uma referência à mitologia<sup>135</sup>, que indica a pista para não se perder no labirinto, que seria a própria Conservatória Geral do Registo Civil, cuja edificação merece o destaque de Perrone-Moisés (1997):

Tão notável quanto a criação psicológica da personagem é a edificação verbal, por Saramago, do prédio da Conservatória: monumental. Totalitário, labiríntico, assustador, como todos os arquivos que se fixam e reduzem as vidas humanas, sejam eles repartições públicas ou bibliotecas de Babel. Atraído, como tantos grandes romancistas desde o século XIX, pela tarefa de fazer o inventário do mundo, mas cético quanto a essa possibilidade, Saramago opta pela subversão individual contra a opressão das autoridades catalogadoras, pela desordem da vida contra a ordem

---

<sup>134</sup> O escritor (2016:179) cita como referências Luís de Camões, Padre António Vieira, Cervantes, Montaigne, Voltaire, Raul Brandão, Fernando Pessoa, Kafka, Eça de Queiroz, Jorge Luis Borges e Gogol.

<sup>135</sup> Na mitologia grega, Ariadne é a filha de Minos, rei de Creta. Conta a lenda que o herói Teseu foi incumbido de matar o Minotauro, monstro que habitava um labirinto indecifrável na ilha de Creta. O maior problema era o próprio labirinto, criação do arquiteto Dédalo, construção com uma infinidade de corredores complicados, saídas falsas e vários andares que se confundiam; todos que adentravam o labirinto ficavam perdidos e nunca conseguiam sair. Ao chegar a Creta, Teseu despertou a paixão de Ariadne, filha do rei Minos, e dela recebeu um novelo de linha que deveria desenrolar à medida que entrasse no labirinto. Morto o Minotauro, bastou Teseu enrolar novamente a linha e achar o caminho da saída.

da morte (Perrone-Moisés, 1997:s/p).

Para vencer o labirinto do peso do Estado, o escritor recorre à mitologia, ao Fio de Ariadne, que além de dar o caminho da saída, representa o caminho do autoconhecimento.

Podemos lembrar também do diálogo do texto com a religião<sup>136</sup>: a figura do Pastor de Ovelhas é decisiva. Depois de passar a noite sob uma oliveira, que “[...] Com a muita idade, o tronco foi-se-lhe abrindo todo de um lado, de alto a baixo, como um berço que tivesse sido posto de pé para ocupar menos espaço [...] (TN, 234), Sr. José ouve do pastor “Que neste lugar nem tudo é o que parece” (TN, 237), o que leva o protagonista a refletir sobre o sentido da vida e da morte:

Aproximou-se duma sepultura e tomou a atitude de alguém que estivesse a meditar profundamente na irremissível precariedade da existência, na vacuidade de todos os sonhos e de todas as esperanças, na fragilidade absoluta das glórias mundanas e divinas (TN, 240).

É neste cemitério, comparado pelo pastor a um grande labirinto (tanto quanto a Conservatória, ou seja, a morte e a vida), que o protagonista entende que a verdade nem sempre é a verdade e que a mentira, de tanto repetir-se, pode tornar-se verdade. “As obras do acaso são infinitas. O Sr. José foi para casa. Pelo caminho, entrou numa pastelaria. Tomou um café com leite e uma torrada. Já não aguentava mais a fome” (TN, 241). Interessante pensarmos neste excerto, pois ele nos mostra o quanto o escritor subverte os paradigmas

---

<sup>136</sup> Diálogo mais evidente em outros romances, como *O Evangelho segundo José Cristo* (Saramago:1991), responsável, aliás, pela mudança de residência do autor, em 1993, para as ilhas de Lanzarote. Quando soube que o romance tinha sido vetado pelo governo português para apresentação no Prémio Literário Europeu, sob pretexto de que era ofensivo para os católicos, Saramago decidiu mudar-se com Pilar del Río para Espanha.

do realismo, e o quanto adere a eles. Depois de uma experiência quase sobrenatural no cemitério, o personagem entra numa pastelaria e come. O leitor aproxima-se desse protagonista, em sua humanização; e a ficção saramaguiana se afasta do gênero Realismo-mágico.

Resolvido o problema existencial e físico, Sr. José seguirá sua jornada, certo de que “[...] O que tiver de acontecer, acontecerá, o medo não resolve nada” (TN, 252), até ser capaz, no final do romance, de invadir a Conservatória para destruir a certidão de óbito da mulher desconhecida, atitude bastante diferente da que marcava a “insignificância da personagem” (TN, 17) no início da narrativa. Para Reis (2020:79), essa passagem se dá com a perda dos “contornos de personagem tipo (facilmente percebêramos nele os traços do funcionário cinzento e rotineiro) em favor de uma expressividade alegórica que descuida as marcações sociais”. Essa alegoria justificaria a tese do romance, conforme o estudioso:

Enquanto agente simbólico de um processo de conhecimento e das revelações que ele permite, a personagem alerta-nos para as consequências desse conhecimento arduamente adquirido para a nossa condição de seres eticamente responsáveis: não podemos fiar-nos pela superfície da realidade tangível nem ignorar o que ela esconde, porque na tensão entre aparência e essência a primeira não pode prevalecer sobre a segunda. E assim, no final do romance, ganha pleno sentido a epígrafe inscrita na sua abertura: “Conheces o nome que te deram. Não conheces o nome que tens.” Como quem diz: conhece-te a ti mesmo (Reis, 2020:79).

Talvez seja a transformação de Sr. José ao longo da narrativa que faça Saramago diferenciar seu romance dos romances de Kafka, um dos três maiores escritores do século XX para o autor (Aguilera, 2010:184). Os outros dois são Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges. A Conservatória Geral pode ser

vista como um espaço labiríntico kafkiano, no qual o Sr. José é “a alegoria da persistente busca da dimensão humana de todos os que somos algo mais do que um nome” (Reis, 2020:78). No entanto, Saramago aponta diferenças entre o seu romance e o romance kafkiano:

Há várias diferenças, a começar pela diferença de gênio. Mas há também esta: nos romances de Kafka os indivíduos não têm salvação, porque o poder não deixa que eles saiam de um limite cada vez mais estreito, e vai reduzindo mais e mais esse espaço, até a paralisação total do personagem. No meu livro, não. São indivíduos que querem quebrar a muralha, ir mais além (Saramago, 1997b):s/p).

O Sr. José “quebra a muralha” ao invadir a Conservatória e toma uma atitude que seria impensável para um funcionário submisso. Ele consegue escapar do labirinto.

Curiosamente, é Kafka o autor que o pai do protagonista de *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque, insiste, impacientemente, para o filho ler. O pai, que só tem olhos para o filho Mimmo, que tinha acesso à sua biblioteca, embora não tivesse interesse por ela, não autoriza Ciccio a apanhar livros em sua estante. Mas Ciccio o faz, às escondidas. O primeiro e único diálogo entre pai e filho ocorre em torno de Kafka. Conta Ciccio:

Um rangido de tábua no assoalho chama a atenção de meu pai. Quem está aí? Deve ter pensado que era meu irmão, porque silencia assim que dou meu nome. Mas quando passo pela sua porta, me manda entrar. Não vou mentir que nunca entrei naquele escritório, na sua ausência, eu entrava mesmo. Era uma sensação semelhante à de invadir o carro alheio, mas desta vez é como se eu o fizesse com o dono sentado à minha espera. Penetro pé ante pé na fumaceira e encontro meu pai de pijama como sempre o recordarei, recostado na espreguiçadeira com os óculos no alto da testa, um livro nas mãos e um toco de Gauloises prestes a queimar seus dedos. Agora ele ajeita os óculos para me enxergar e tosse duas vezes, sempre duas vezes, depois pergunta

se andei mexendo nos seus Kafkas. Nunca, respondo de bate-pronto, aliviado porque pelo menos desse crime sou inocente. Aí ele me desconcerta: e o que é que está esperando? Eu? Acho que ainda não posso ler Kafka no original. Mas nem com três anos de escola você aprendeu alemão? Leva os óculos de volta à testa e retoma a leitura de um livro chamado *Strahlungen*, que salvo engano significa irradiações, resplendores ou coisa que o valha. Vou para a cama ainda atordoado com aquele curto colóquio, pois na minha cabeça papai nem sabia que eu estava na universidade [...]. Ao cabo de tantos dissabores, acho que até estou ficando mais bonito, como quem sofre um processo sem saber por quê, como diz o Kafka, como diz meu professor de alemão (IA, 57-58).

Em *O Irmão Alemão*, Chico Buarque cria para o pai de Ciccio uma biblioteca semelhante à “Biblioteca de Babel”, do conto de Borges (outra referência comum aos dois autores), tão labiríntica quanto aquela. E tão labiríntica quanto o cemitério de *Todos os Nomes*, imaginado pelo autor também como uma espécie de biblioteca onde o lugar dos livros se encontrasse ocupado por pessoas enterradas. Assim, os dois romances têm a força do livro e da biblioteca em sua “cenografia”.

Se em *Todos os Nomes*, só o pastor decifraria “a biblioteca” dos mortos, em *O Irmão Alemão*, só a mãe Assunta tem esse poder:

Mas ao pé da estante vejo a minha mãe de cócoras, buscando algum título a mando do meu pai. Não há de demorar, pois é ela mesma quem organiza a biblioteca conforme um sistema indecifrável, sabedora de que se ela morrer ele estará perdido. E nem bem ela entra no escritório com seus passinhos ligeiros, carregando quatro volumes grossos aparados no queixo, me apresso a guardar o meu. Sei que ele estava naquela prateleira acima da linha dos meus olhos, atrás dos poetas portugueses, um palmo à direita da *Comédia Humana*, porém não será assim tão fácil reencontrar sua vaga. A esta altura os livros já se acomodaram no fundo da estante, já se empurraram uns contra os outros, parece que engordam quando confinados. Na ponta dos pés desloco um Bocage da fileira da frente, depois

tateio as lombadas dos dois ingleses que ladeavam o meu. Há algo de erótico em separar dois livros apertados, com o anular e o indicador, para forçar a entrada de O Ramo de Ouro na fresta que lhe cabe (IA, 10).

Otte (2016) afirma que, à semelhança de Chico Buarque, que precisou fugir da sombra do pai intelectual, que no final da vida identificava-se como “O pai de Chico”, Ciccio também precisa libertar-se da imagem do pai:

Se, na vida real, a sombra do pai era inevitável devido ao prestígio que possuía como intelectual de renome, no livro, essa sombra se torna ainda mais escura devido às proibições impostas ao filho, sendo a primeira delas a de pôr o pé na biblioteca, à qual o irmão mais velho tinha acesso – e a mãe, em seu papel de “bibliotecária” indispensável quando o pai se punha a escrever um texto e precisava “assuntar” determinada questão em determinado livro desse acervo de 15.000 volumes [...]. Até o dia em que invade o santuário do pai – a biblioteca – e encontra a referida carta na tentativa desesperada de se aproximar dele através da leitura, em língua inglesa, do Ramo de ouro, esse clássico da antropologia de James George Frazer. O título do livro de Frazer remonta à Eneida, de Virgílio, em que um ramo de ouro abre ao herói o acesso ao Hades. Para Ciccio, o Ramo de ouro abre o acesso não exatamente ao mundo inferior do pai, mas a um mundo escondido – ou pelo menos silenciado – na vida dele. Entre asas de inseto, bulas de diversos remédios e as cinzas de cigarro, entre os “restos” do pai, ele encontra a carta que não apenas permite a Ciccio reconstituir, “benjaminianamente”, parte da vida do pai, mas ainda fantasiar um irmão distante que, pela distância, lhe permite todo tipo de devaneio, ao contrário do “irmão brasileiro” mais que real, que parece ser o guardião do santuário (Otte, 2016:198-199).

A carta fictícia mistura-se no romance a documentos listados em “Créditos das Imagens” (IA, 237), como a sugerir uma autobiografia, negada pelo autor. Fazem parte desse jogo a carta de Guimarães Rosa (IA, 46) destinada a Sergio Buarque de Hollanda, cuja grafia do nome Hollanda confunde-se com Hollander; as cartas de arquivo da família Buarque de

Hollanda (IA, 114, 166, 200, 235), a foto de Sergio Günther (IA, 231), a publicidade do cigarro (IA, 233). Também confere veracidade ao relato a “Nota” assinada por Chico Buarque (IA, 229), na qual relata como tomou conhecimento do irmão alemão, dando a conhecer, mesmo que suscintamente, o fato, a pesquisa e a viagem a Berlim.

Esta relação com fotografia, cartas, documentos e mensagens publicitárias é também uma forma de diálogo intertextual, recurso que tem adquirido uma projeção significativa na Literatura Comparada e que a Professora Helena Carvalhão Buescu denomina de “estudos interartes” (Buescu, 2001:12).

Assim, vemos que Buarque constrói em *O Irmão Alemão* um diálogo página a página com a Literatura, seja através da escolha de um protagonista apaixonado por livros, seja pela citação dos romances presentes na biblioteca da casa, seja pela citação de autores, e até pela referência indireta a outros textos, incluindo versos musicais, como uma canção do sambista Paulinho da Viola:

Através da veneziana, é uma luz azulada que agora tremula, e em vez de Schubert me chega a voz dolente de um jovem a cantar: olá, como vai?, eu vou indo, e você, tudo bem?<sup>137</sup> (IA, 89, sublinhados nossos).

Se há elementos da vida real inseridos no romance *O Irmão Alemão*, parece também haver, de alguma forma, em *Todos os Nomes*. Para chegar a realizar a ideia fundacional do romance, Saramago constrói uma narrativa realista, como insiste em classificar, com elementos fantásticos. Realismo,

---

<sup>137</sup> O texto sublinhado são os dois primeiros versos da canção “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, de 1970, quando o Brasil vivia a pior fase do regime militar.

assim, que não se configura como o Realismo do século XIX, que tinha como princípio a busca da verdade, “[...] da verdade desprovida de artifício – tão desprovida de artifício quanto o autor for capaz de fazer” (Fuks, 2021:72). Os elementos do insólito, como o próprio final do romance, com a chegada do pastor, não caracterizam também a narrativa como “Realismo Mágico” ou “Realismo Fantástico”, porque o romance não deixa de estar ancorado no real. Há uma “metafísica” (Reis, 2015:48), que talvez se justifique com uma das declarações mais conhecidas de Saramago: “Provavelmente não sou um romancista, provavelmente sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (Reis, 2015:48). Mas o escritor reconhece que escreve para “reclamar a presença” dos que não tiveram importância na História, como o seu irmão. Será isso um paradoxo? O ensaio não objetiva contar a história de pessoas que não aparecem na história, e, o romance, para Saramago, sim:

[...] fala-se muito de alguém que morreu, de um miúdo que morreu com 4 anos e que não tem importância nenhuma na História. Teve-a, no entanto, para que esta busca toda me levasse a imaginar dentro da minha cabeça uma ficção romanesca, que não é a história dele, evidentemente; o que me levou a falar também do meu próprio avô, que 27 anos depois foi sepultado no mesmo cemitério. E chego a esta conclusão: que para contar a história desta gente é que eu também vivo (TN, 86).

Em *O Irmão Alemão*, Chico Buarque também escreve um romance para contar a história de um irmão perdido, que ele deseja recuperar, na memória e na ficção.

Dessa forma, os dois romances dialogam entre si, porque buscam resgatar e recontar a história daqueles que, direta ou indiretamente, participaram da trajetória dos autores, de seu tempo e lugar. Nesse sentido,

Nitrini (2010) confirma Kristeva ao dizer que:

[...] O texto literário se insere no conjunto de textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto [...]. Um texto estranho entra na rede da escritura que o absorve, segundo leis específicas, ainda a serem descobertas. Assim, no paradigma de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor (Nitrini, 2010:162).

O conceito de intertexto sugere, portanto, inúmeras possibilidades para o estudo da relação entre *Todos os Nomes* e *O Irmão Alemão*. Aqui, enunciamos apenas algumas.

#### **1.4. Sobre Literatura e Resistência**

José Saramago e Chico Buarque: intelectuais de esquerda, sempre fizeram questão de militar em favor das minorias, dos oprimidos, em defesa da liberdade e da democracia. Nunca se esquivaram de um engajamento político. Em diversos momentos de repressão em seus países, eles protestaram.

No fim de 2018, em comício político no Rio de Janeiro, Chico Buarque posou com a placa que homenageava a vereadora Marielle Franco, carioca, moradora da Favela da Maré, defensora das minorias, brutalmente assassinada em março de 2018. Nas eleições presidenciais de 2022, Buarque voltou à rua, na campanha política de Luis Inácio Lula da Silva, um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores.

Também em 2022, a ênfase nas celebrações do Centenário de José Saramago, esteve na “[...] atividade literária e cívica marcante [...] a

acentuação do pensamento social, político e ético de José Saramago e da sua atualidade” (Reis, 2022:s/p).

Saramago sempre reclamou uma ética individual e coletiva que contemplasse o ser humano, e fazia do seu trabalho de escritor uma extensão da sua postura como cidadão. Resistir era preciso para o escritor, que clamava por uma revolução de consciências: “Estou convencido de que é preciso continuar dizendo *não*, mesmo que seja uma voz pregando no deserto” (Aguilera, 2010:379).

Aguilera (2010) argumenta que o pessimismo do escritor não deve ser confundido com niilismo, e sim tratado como resistência:

Se, por um lado, ele [o pessimismo] se organizava na percepção e no juízo negativos do escritor sobre o mundo e o ser humano, fruto da sua análise racional, não é menos certo, por outro, ele lhe serviu de impulso para ativar sua resistência crítica e elaborar propostas com as quais contribuía para superar a paisagem deteriorada que sua percepção e elaboração intelectual desenhavam. Desde a militância política à sua contínua intervenção civil como pessoa sensibilizada pelas questões contemporâneas ou à comprovante de rebeldia que ele inclui em sua literatura, tudo isso o deixava distante de qualquer posição passiva ou de capitulação melancólica (Aguilera, 2010:137).

A questão político-ideológica é tratada por Saramago com naturalidade. Ele nega uma Literatura partidária<sup>138</sup>, mas afirma uma Literatura que é

---

<sup>138</sup> Sobre isso, o escritor português afirma:

Não se pode imaginar que a literatura, como expressão de um pensamento e de uma sensibilidade, vivesse num mundo de tal forma asséptico que pareceria que se bastaria a si própria, embora fosse depois lícito perguntar que tipo de conflitos que ela iria abordar [...]. No que me toca a mim, não estou consciente de alguma vez ter decidido colocar os meus talentos, os meus dotes ou o meu jeito, como alguma coisa que vou usar porque sou comunista [...]. O que eu não refuto é isto: se eu estou ideologicamente determinado ou caracterizado de uma certa maneira, se sou uma pessoa cujo mundo está organizado também em função de um determinado entendimento da História ou da sociedade ou do funcionamento das forças sociais, então eu creio que, ao mesmo que eu não esteja a dizer naquilo que eu escrevo “Viva o Partido!”, é

resistência, resistência a um mundo capitalista e antidemocrático. Sua atuação cidadã e seus romances revelam suas ideias, e suas ideias sempre foram a favor de um mundo que não é este em que vivemos.

Cerdeira (2013:47) nomeia a ficção de Saramago de “um instrumento de ação contra-ideologia”, no sentido da Literatura como

[...] a grande inimiga da doxa, do senso comum, do espírito majoritário. Ela recusa, portanto, toda ideologia [...]. É em linguagem e na linguagem [...], que José Saramago manifestará seu desconforto e subverterá as formas explícitas e as formas caladas do poder (Cerdeira, 2013:47-49).

Essa ruptura com o lugar-comum, com o *status quo*, podemos perceber em *Todos os Nomes*. No romance, o Sr. José reage e resiste à passividade e à submissão de sua função de cumpridor de ordens. Sua investigação da mulher desconhecida provoca uma revolução na Conservatória Geral, assim como em sua personalidade: o Sr. José não será mais o mesmo, assim como a Conservatória também não o será, nem o mundo: o que Saramago leva o leitor a tentar compreender é que é preciso resistir, resistir ao papel que nos querem dar, e acreditar que “A vida é que é sagrada” (TN, 240). *Todos os Nomes* é, portanto, um romance que contraria a alienação do homem pós-moderno.

Por sua vez, *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque, a par de ter provocado todas as discussões sobre o seu enquadramento como ficção ou não ficção, o que levaria o romance a um lugar mais psicológico-comportamental que político-ideológico, também pode ser visto como um exemplo de Resistência através da Literatura. O romance traz como pano de fundo a década de 1960

---

facilimo ao leitor atento entender que o autor que ele está a ler pensa de uma maneira determinada (Reis, 2015:76-78).

no Brasil, com o golpe militar de 31 de março de 1964. Ciccio, o protagonista, tinha “um ar meio blasé, numa época de grande efervescência política” (IA, 47). Era um estranho no grupo dos universitários militantes: “[...] e quando dou por mim estou metido no centro de um grande bochicho. Começa um empurra-empurra, e um sujeito de boina vermelha que não conheço se vira e me diz: o que é que você está fazendo aqui?” (IA, 49-50), pergunta que se repete em outras passagens do livro (IA, 87,173). Enquanto a juventude brasileira se arrisca pela democracia, ele se esconde em páginas de livros e fantasia a história de um irmão alemão.

Ciccio acompanha a mudança de identidade do amigo, que deixa de ser Thelonious para assumir o codinome Ariosto, torturado pela repressão; acompanha de longe as manifestações da rua, com a violência policial – “[...] Apesar do calor, visto o pulôver e ainda assim me estremeço inteiro, olhando o vermelhão do sangue apenas diluído nas poças d’água” (IA, 99) – e está mais preocupado com o sumiço do seu livro de Fernando Pessoa que com o desaparecimento do irmão e do amigo. Quando ouve o pai esbravejar palavrões contra a imprensa que não publica notícias da ditadura, acha que o pai “deveria ter mais cuidado com o que fala no telefone” (IA,128). A tortura só o assombra em pesadelos, mesmo assim logo interrompidos por uma mãe que o aconselha a parar de “pensar estupidezes” (IA, 143). Ciccio sente a dor dos pais com o desaparecimento do irmão, mas aos poucos, confessa, “era natural que a campanha me fosse quase indiferente, como deve ficar surdo aos sinos quem mora atrás da catedral” (IA, 160).

É pela voz desse alienado que é narrada a ditadura militar, o silêncio que impunha, a violência e truculência com que tratava os dissidentes. Assim,

o livro inclui a morte de Eleonora Fortunato, mãe de Ariosto, anunciada na mídia como mero acidente, a exemplo do que aconteceu com a estilista Zuzu Angel, cujo filho Stuart foi morto pela repressão. Nesse sentido, a narrativa de Chico Buarque é um testemunho de um tempo traumático da história brasileira e de suas consequências para a sociedade brasileira, conforme concluem Toso e Trefzger (2020):

O romance *O Irmão Alemão*, portanto, insere-se neste tempo como um documento cultural que traz uma relevante contribuição para um debate mais que urgente e cada vez menos incentivado pelos dirigentes de nosso país. Estes, por outro lado, ainda podem a qualquer momento voltar a arrogar-se o direito de assinar decretos a partir da mescla de terror estatal, fascismo e monarquia medieval. Assim, a literatura quando intervém nos arquivos, como os livros infinitamente sobrepostos nas estantes de Sérgio de Hollander, pode ser uma força de resistência, porque o trabalho de memória exige um esforço de consciência e imaginação que a literatura alcança. Neste aspecto, ela é uma instituição e enquanto tal possui seu lugar na manutenção da democracia. Não à toa que é um dos principais alvos de ataque de governos autoritários, na forma da censura ou de *Bücherverbrennung*, a grande queima de livros na Alemanha nazista (Toso e Trefzger, 2020:103).

Ao reelaborar um período silenciado pelo regime militar, Buarque assume a sua voz política (e pública) contra os regimes antidemocráticos, possibilitando ao leitor uma releitura crítica do passado e de suas repercussões sobre o presente.

Não nos parece, assim, gratuito que Cerdeira (2013) evoque Chico Buarque na conclusão de seu artigo “José Saramago: o Romance contra a Ideologia”, num prenúncio da aproximação entre a obra dos dois escritores, feita nesta Tese. Conclui Cerdeira (2013) sobre a ficção saramaguiana e a ideologia:

A literatura ocupa então, em meio ao discurso tortuoso e autoritário da ideologia, o saudável lugar de uma instituição fora do poder, quer no campo formal, quer no campo dos sentidos. Fora do poder da língua, porque a desconcerta em registros inesperados, esquivando-se à formalidade e às leis, operando esta corrosão não de fora, mas por dentro do sistema da linguagem; e fora do poder político, porque, escapando à previsibilidade do panfletário, a literatura subverte no desvio, trapaceando o sentido com os vários sentidos, revolucionando em metáforas, contradizendo em oxímoros, escamoteando em elipses grávidas de sentido. Em outras palavras, já agora bem brasileiras, poderíamos intuir que, quando o poder obriga a *caminhar entre as trevas*<sup>139</sup>, a murmurar entre as pregas, a tirar leite das trevas, a literatura é, barthesianamente, aquela “trapaça salutar”, aquele “logro magnífico” em que a linguagem pode ainda soltar o seu grito, fazer seu espetáculo e *inundar de água doce a amargura do mar*<sup>140</sup> (Cerdeira, 2013:55, itálicos da autora).

José Saramago e Chico Buarque, em *Todos os Nomes* e *O Irmão Alemão*, constroem narrativas movidas pela busca de um indivíduo por outro que o ressignifique, mas, nessa trajetória, discutem questões da contemporaneidade e da Literatura e mostram, através da linguagem e da arquitetura narrativa de seus romances, que o que fazem é ficção, como se confirma nas palavras de Cyntrão (2021):

Já o que o autor de *O irmão alemão* nos oferece é o inverso: a afirmação, contra qualquer aparência de real, de que o que

---

<sup>139</sup> Cerdeira evoca a canção “Rosa dos Ventos” lançada em 1970 por Chico Buarque:

“E do amor gritou-se o escândalo/ Do medo criou-se o trágico/ No rosto pintou-se o pálido/ E não rolou uma lágrima/ Nem uma lástima/ Pra socorrer/ E na gente deu o hábito/ De caminhar pelas trevas/ De murmurar entre as pregas/ De tirar leite das pedras/ De ver o tempo correr/ Mas, sob o sono dos séculos/ Amanheceu o espetáculo/ Como uma chuva de pétalas/ Como se o céu vendo as penas/ Morresse de pena/ E chovesse o perdão/ E a prudência dos sábios/ Nem ousou conter nos lábios/ O sorriso e a paixão/ Pois transbordando de flores/ A calma dos lagos zangou-se/ A rosa-dos-ventos danou-se/ O leito dos rios fartou-se/ E inundou de água doce/ A amargura do mar/ Numa enchente amazônica/ Numa explosão atlântica/ E a multidão vendo em pânico/ E a multidão vendo atônita/ Ainda que tarde/ O seu despertar”.

<sup>140</sup> Cerdeira evoca novamente a canção “Rosa dos Ventos” de Chico Buarque.

narra é ficção. Consegue constituir, assim, uma genial “farsa” ao modelo de Pirandello, mas de teor biográfico. Um exercício ficcionalizado tão intenso que lhe permite projetar detalhes de uma específica memória familiar que não tem, e que o acaba levando, por sua persistência em buscar saber, a descobrir o paradeiro do irmão real (Cyntrão, 2021:190).

Arriscamo-nos dizer que é como se os autores precisassem da ficção para suportar o real. Na busca pelo irmão, precisavam preencher a sua identidade particular. Lembra-nos Monteiro (2021): “o real só é suportável quando se narra, embora então ele já tenha escapado para o reino da história, que por sua vez só existe, para nós, quando é contada de novo, como numa canção (Monteiro, 2021:179).

Resistir à realidade, ao mesmo tempo escrever como sinal de resistência. Uma resistência que não pode ruir. Não acaba: em *Todos os Nomes*, tem-se a certeza, no final do livro, que a história de Sr. José não termina quando ele avança pela Conservatória. Da mesma forma, em *O Irmão Alemão*, Ciccio, já então com 70 anos, vai ao encontro do irmão, e o romance termina, mas não a história. Os dois escritores atendem à estrutura tradicional do gênero, fazendo as pontas dispersas de suas histórias se encontrarem. O Fio de Ariadne leva seus protagonistas às respostas.

Os apontamentos do Sr. José e o livro que Ciccio escreve (*O Irmão Alemão?*) ganham um sentido. Talvez porque seja a Literatura, a leitura (de verbetes e de livros) e a escrita que empurram os protagonistas para a frente, assim como os escritores: José Saramago conta que Pillar não o deixou morrer porque havia *A Viagem do Elefante* para terminar (Ribeiro, 2018:58). E Chico Buarque aponta, através de Ciccio, a importância dos livros e da Literatura em sua vida. A mesma importância que Buarque dá ao pai, cuja evocação

toma quase um terço das palavras do discurso do escritor ao receber o Prêmio Camões<sup>141</sup>. Depois de atribuir ao pai sua formação intelectual e política, o escritor ainda associa sua carreira como romancista a Sergio Buarque de Hollanda: “Escrevi um primeiro romance, *Estorvo* em 1990, e publicá-lo foi para mim como me arriscar novamente no escritório do meu pai em busca de sua aprovação” (Buarque, 2023:s/p).

José Saramago e Chico Buarque sabem a força da Literatura como resistência. “*O irmão alemão* apareceu para recordar o silêncio e cobri-lo enfim de história” (Monteiro, 2021:179, itálico do autor). *Todos os Nomes* também cobre o silêncio da existência das pessoas comuns, de sua vida e de sua morte.

José Saramago e Chico Buarque expressam, por nós, o nosso tormento, em busca de um outro que nos dê um sentido para a vida, que nos dê um nome, que nos dê a difícil (senão impossível) sensação de sossego.

---

<sup>141</sup> Eis parte do discurso de Buarque no Prêmio Camões:

Ao receber este prêmio penso no meu pai, o historiador e sociólogo Sergio Buarque de Holanda, de quem herdei alguns livros e o amor pela língua portuguesa. Relembro quantas vezes interrompi meus estudos para lhe submeter meus escritos juvenis, que ele julgava sem complacência nem excessiva severidade, para em seguida me indicar leituras que poderiam me valer numa eventual carreira literária. Mais tarde, quando me bandeiei para a música popular, não se aborreceu, longe disso, pois gostava de samba, tocava um pouco de piano e era amigo próximo de Vinicius de Moraes, para quem a palavra cantada talvez fosse simplesmente um jeito mais sensual de falar a nossa língua. Posso imaginar meu pai coruja ao me ver hoje aqui, se bem que, caso fosse possível nos encontrarmos neste salão, eu estaria na assistência e ele cá no meu posto, a receber o Prêmio Camões com muito mais propriedade. Meu pai também contribuiu para a minha formação política, ele que durante a ditadura do Estado Novo militou na Esquerda Democrática, futuro Partido Socialista Brasileiro. No fim dos anos 1960, retirou-se da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em solidariedade a colegas cassados pela ditadura militar. Mais para o fim da vida, participou da fundação do Partido dos Trabalhadores, sem chegar a ver a restauração democrática no nosso país, nem muito menos pressupor que um dia cairíamos num fosso sob muitos aspectos mais profundo (Buarque, 2023:s/p).

\* \* \*

Nossa proposta neste capítulo foi confrontar *Todos os Nomes*, de José Saramago, e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque, percebendo como os dois autores manifestam na escrita o desassossego do sujeito contemporâneo. Encontramos afinidades, a primeira delas refere-se a uma coincidência quase insólita: os dois romances se inspiraram na busca dos autores por um irmão, o que sugeriria que o desassossego pessoal dos autores acabou produzindo Literatura. Os dois romances tratam fundamentalmente da questão da identidade e da alteridade, já proposta, inclusive, nos títulos.

Através de procedimentos narrativos que ora se sujeitam aos do romance clássico, ora os subvertem, os dois romancistas mostram-se dispostos a fazer do romance um lugar de pensamento, que acolhe diversas artes, num dialogismo permanente. Polos aparentemente inconciliáveis (mortos/vivos, realidade/ficção, ficção/autoficção, passado/presente) são de certa forma conciliados, numa demonstração de que o romance (e só o romance) é capaz de unir: os vivos e os mortos; o irmão alemão e o irmão brasileiro, o filho e o pai (da ficção e da vida real, ousamos dizer).

Os dois escritores entregam-se ao romance tardiamente, e escolhem dedicar-se ao gênero, vendo nele a arte da maturidade e fazendo, através dele, um gesto de resistência.

## **CAPÍTULO 2**

### **Releituras de Inquietação**

Este capítulo faz um estudo comparativo dos romances *As Intermittências da Morte*, de José Saramago, publicado em 2005, e *Leite Derramado*, de Chico Buarque, publicado em 2009. Esses romances trazem questões comuns: qual o sentido da morte? Que lugar ocupa a velhice na sociedade contemporânea? A discussão da ética faz-se presente na Literatura contemporânea? É possível escrever a morte não apenas através da melancolia, mas também através da ironia e da paródia, linguagens de ruptura? E ainda: Que estratégias os dois romancistas selecionam, nesses dois romances, para compor seus romances sobre um tema tão caro à literatura universal, a morte?

Schmidt (2022) chama atenção sobre o comprometimento ético que a Literatura Comparada assume. Ao fazer um paralelo entre a Literatura Comparada e a Teoria da Literatura, a comparatista ressalta os diálogos críticos e interpretativos entre obras e autores que a Literatura Comparada promove:

A literatura comparada, com foco na comparação e suas operações por via de analogias e diferenças, sempre colocou em relevo o seu impulso primeiro e a sua razão de ser, ou seja, seu comprometimento ético em direção ao outro – o outro texto, a outra literatura, a outra história, a outra cultura, a outra linguagem, o outro imaginário [...]. Enquanto a teoria da literatura verticaliza a textualidade em sua discursividade interna para desvelar os processos de sua constituição com vistas à atividade interpretativa, a literatura comparada se orienta pelo diálogo intertextual, lançando o texto para fora de si, para um espaço interdiscursivo e intercultural que marca a natureza heterogênea da textualidade, própria do jogo das migrações, absorções,

apropriações, mediações e transformações de códigos e modelo (Schmidt, 2021:125).

Pensando nessa natureza da Literatura Comparada, como um campo de produção de conhecimento, que é próprio de “um fazer irrequeto e insubordinado, de natureza especulativa e teórico-crítico” (Schmidt, 2021:123), e que é também acolhedor para o cultivo das culturas, ainda mais em época de tantas intolerâncias, é que confrontaremos os dois romances, verificando-os também à luz de suas relações com outras áreas, como a música, por exemplo, que exerce uma influência decisiva na vida dos autores e nas duas obras aqui estudadas.

José Saramago estava em Barcelona, em exames para uma cirurgia dos olhos, quando soube que sofria de leucemia. A informação teria originado o romance *As Intermittências da Morte*:

“Não se preocupe, não morrerá disso”, acrescentou o cirurgião chefe da equipe médica. José Saramago acreditou nele, não sofreu de ansiedades nem depressões, simplesmente começou a escrever *As Intermittências da Morte*. Essa foi a origem do livro, a que logo se juntaram as perguntas habituais: E se nunca se morresse? E se a morte não existisse? Poderíamos resistir a um futuro sem morte? Então escreveu “No dia seguinte ninguém morreu” e foi procurando as respostas de que precisava ao longo de mais de trezentas páginas, também para confrontar a sua situação pessoal. Ter recebido essa notícia não lhe mudaria a vida, mas a notícia, o ditame, estava ali, não podia deixar de estar (Del Río, 2022:237-238).

Outra versão da origem do livro é relatada pelo próprio escritor:

Estava a ler, já não pela primeira vez, *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* de Rainer Marie Rilke, que tem páginas extraordinárias em que descreve a morte do pai. A certa altura interrompi a leitura, virei o livro, li a contracapa. E foi uma referência mínima à morte, no texto do editor, que fez saltar a ideia: a morte passa a anunciar às pessoas que elas vão morrer.

Assim nasceu este livro. No dia 1 de Novembro véspera do Dia dos Finados, de 2004 (Vasconcelos, 2010:107).

Não sabemos qual a origem certa, mesmo porque elas não são excludentes, mas o certo é que o romance *As Intermittências da Morte* nasceu num momento em que o escritor, aos 82 anos, sentia a ameaça do fim da vida, com problemas de saúde se agravando.

E Chico Buarque?

Chico Buarque também escreve um romance sobre a morte, sobre a velhice e sobre a crise da ética em *Leite Derramado*. Mas o faz de forma bem diferente da de Saramago. *Leite Derramado* é o quarto romance do escritor, posterior a *Budapeste*, que trazia como narrador um *ghost-writer*, José Costa, que se deslocava entre o Rio de Janeiro e a cidade húngara, à procura de sua identidade. O protagonista de *Budapeste* era um homem de meia-idade, que acreditava que o futuro lhe reservaria algo melhor: ele seria um escritor de sucesso, uma celebridade; amado pelas mulheres, tudo estaria por vir. O mundo poderia ser percorrido em horas, e, Budapeste era tão perto quanto uma cidade serrana próxima ao Rio de Janeiro.

O narrador de *Leite Derramado* vive um drama completamente diferente. A vida já passou, Eulálio Montenegro d'Assumpção tem 100 anos e agora o que o espera é a morte. Não há futuro. Do leito de um hospital fétido, com baratas subindo pelas paredes, Eulálio expõe a saga de sua família, a sua própria, e a do Brasil. O que temos é um relato de preconceitos, racismo e falta de ética.

Chico Buarque afirma que a ideia do romance surgiu em conversas com sua mãe Maria Amélia, àquela altura já centenária, em que ela descrevia a

passagem, no início do século XX, de navios por Copacabana que magnetizavam quem os via. Entre esses navios, havia o Lutétia, no qual viajaram o aviador Santos Dumont, o arquiteto Le Corbusier, a cantora Josephine Baker, entre outras celebridades. O navio inspirou o escritor, que, inclusive, cita esses personagens no romance (*LD*, 58). O autor tomou como ponto de referência o ano de 1929 para criar Eulálio, cujo nome remete à “fala fácil”, sendo também o nome do tetravô e de um tio do escritor, que, no entanto, insiste que a coincidência não passa de acaso<sup>142</sup>. Também inspirou o escritor uma canção de sua autoria, *O Velho Francisco*, composta em 1987, cujo eu lírico é um velho doente, que, enquanto espera a morte em um hospital, lamenta a diferença entre o passado glorioso e o presente miserável<sup>143</sup>. No entanto, enquanto o Velho Francisco da canção é um velho “absolutamente delirante” (Buarque, 2009:s/p), Eulálio, o protagonista de *Leite Derramado*, alterna momentos de lucidez e delírio, conforme intenção do próprio autor:

Supostamente aquela história aconteceu com ele. Ele não está a inventar nada. Talvez esteja a tergiversar, não quer contar exatamente como foi. E há também essa confusão própria de um homem de 100 anos. Obsessões, recordações que voltam sempre modificadas, aqui e ali há lapsos de memória, há esquecimentos voluntários. Tudo isso (Buarque, 2009:s/p).

“Tudo isso”: duas narrativas diferentes, *As Intermittências da Morte* e *Leite Derramado*, mas que permitem um estudo comparado, pois sugerem

---

<sup>142</sup> Buarque declarou à jornalista Isabel Coutinho, na primeira entrevista que deu sobre o romance: “O curioso é que o nome não foi pensado no início, mas há essas coincidências que são instigantes. Quando começo a encontrar coincidências, tenho a impressão de que estou no caminho correto. Já com o livro encaminhado fui descobrir o significado da palavra Eulália” (Buarque, 2009:s/p).

<sup>143</sup> Assim é a primeira estrofe de *O Velho Francisco*: “Já gozei de boa vida/ Tinha até meu bangalô/ Cobertor, comida/ Roupa lavada/ Vida veio e me levou [...]” (Buarque, 2022:s/p).

afinidades: os temas da morte, da velhice e da ética; a crítica social; o uso de linguagens de ruptura como a ironia e a paródia; o caráter intermediático – questões tão caras à Literatura Comparada; sem esquecer o grande protagonista: o texto, que entoa nos dois romances uma musicalidade, um ritmo, que por si só aproxima as narrativas e os autores. Essas questões estarão neste capítulo, “Releituras da Inquietação”.

### **2.1. A Crise da Ética**

Nomeado inicialmente de *O Sorriso da Morte* (Aguilera, 2010:314), *As Intermittências da Morte* trabalha com uma inversão do senso comum: se vivemos para depois morrer; o romance sugere que temos de morrer para viver<sup>144</sup>. A morte, no entanto, não é tratada no romance de José Saramago com melancolia ou tristeza. Não podemos esquecer que o autor já tinha mais de 80 anos quando começou o livro; e estava doente, o que seria motivo suficiente para construir uma narrativa no mínimo nostálgica. Mas a morte é tratada com humor e ironia<sup>145</sup>, e talvez estejamos diante do romance mais divertido de José Saramago<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Argumenta Saramago: “a morte é fundamental para o equilíbrio da natureza [...]. Se não, a vida seria insuportável” (Aguilera, 2010:314-315).

<sup>145</sup> Saramago confirma que essa era mesmo sua intenção:

Quando se aborda esse tema [a morte], há tendência a ficar-se sério e tenebroso. Eu fiz o contrário. Disse-me: vamos falar da vida de hoje através da morte: do funcionamento dos políticos, dos anciãos amontoados nas casas de repouso, do egoísmo, da sensualidade... Se algum talento tenho, é o de transformar o impossível em algo que pode parecer provável (Aguilera, 2010:315).

<sup>146</sup> O próprio autor reconhece:

[...] foi um livro escrito com alegria. Falar da morte e dizer que o fiz com alegria... É uma alegria que vem não só pelo tom irônico, sarcástico às vezes, divertido, mas também porque é como se me sentisse dizendo-lhe “Estou a brincar contigo” (Aguilera, 2010:315).

*As Intermittências da Morte* inicia-se com a frase “No dia seguinte ninguém morreu” (*IM*, 11). Desse fato insólito – a interrupção da morte –, Saramago cria a sua narrativa. Ninguém mais morrerá, nem mesmo a “idosíssima e venerada rainha-mãe”:

A rainha-mãe nem melhorou nem piorou, ficou ali como suspensa, baloiçando o frágil corpo à borda da vida, ameaçando a cada instante cair para o outro lado, mas atada a este por um ténue fio que a morte, só podia ser ela, não se sabe porque estranho capricho, continuava a segurar. Já tínhamos passado ao dia seguinte, e nele, como se informou logo no princípio deste relato, ninguém iria morrer (*IM*, 12).

Sem ninguém morrer, o Estado, a Igreja e a sociedade entram em colapso: “[...] sem morte, não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja [...]” (*IM*, 19); sem morte, as empresas do negócio funerário entram em declínio, exigindo, em troca, que “[...] o governo decida tornar obrigatórios o enterramento ou a incineração de todos os animais domésticos [...]” (*IM*, 27); sem morte, os hospitais desesperam-se com o paciente “permanentemente à beira de um falecimento que permanentemente lhe vai sendo negado” (*IM*, 29), e os asilos mais atormentados ficam, pois terão de conviver com os mesmos moribundos, por toda a vida. As seguradoras, também atônitas, passam a exigir um “pacto de consenso, um acordo de cavalheiros” (*IM*, 34) que fixasse a idade máxima de oitenta anos para o cidadão morrer. Até a filosofia vê-se prejudicada: “Porque a filosofia precisa tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morreremos [...]” (*IM*, 40).

Na primeira parte do livro<sup>147</sup>, Saramago ocupa-se em revelar e ironizar as instituições sociais, políticas e sociais que, diante de um fato inesperado (o

---

<sup>147</sup> É José Saramago quem divide o romance em três partes, conforme explica:

fim da morte) mostram seus valores (ou a falta deles). Até “a máfia” (*IM*, 57) entra no jogo narrativo, disposta a transportar “aqueles infelizes a quem a morte, no lado de cá, havia mantido em situação de pena suspensa” (*IM*, 52) para fora das fronteiras, onde ainda era possível morrer, “com toda a normalidade” (*IM*, 21). A eutanásia é, assim, mais um tema do livro, e a máfia se dispõe a fazê-la na contravenção: “O importante é que não pareça, que mantenhamos a fachada, o que acontecer por trás dela já não será da nossa responsabilidade [...] Não haverá fatura nem recibo, a máfia não paga impostos” (*IM*, 57).

Corrupção, cinismo, intimidação, desonestidade caracterizam o comportamento no país sem nome e sem ética de Saramago, à beira do caos, diante da “morte adiada” (*IM*, 21):

O país encontra-se agitado como nunca, o poder confuso, a autoridade diluída, os valores em acelerado processo de inversão, a perda do sentido de respeito cívico alastra a todos os setores da sociedade, provavelmente nem deus saberá aonde nos leva (*IM*, 76).

Seria esse o mesmo país onde explode a cegueira branca (*Ensaio sobre a Cegueira*), ou onde os eleitores decidem todos votar em branco (*Ensaio sobre a Lucidez*)?<sup>148</sup>

Saramago trata em *As Intermittências da Morte* da ética, um tema que domina a obra de Paul Ricoeur. Ricoeur (2020) defende um homem concreto,

---

Na primeira parte, a morte desaparece, vamos ver o que acontece, no plano social e pessoal. A segunda parte, em que a morte regressa e passa a ser anunciada, prepara a terceira, que no fundo é a que eu sempre quis tratar neste livro: a relação pessoal entre a morte e uma pessoa determinada. Não são três histórias, é como se a visão panorâmica se fosse afunilando, mas conduz a três ritmos narrativos, que o leitor percebe no ritmo da frase e na velocidade com que pode ler (Aguilera, 2010:314).

<sup>148</sup> Há ao menos duas semelhanças: o autor não identifica o país (e a cidade) onde se passa a história, nem mesmo sua localização, e também não dá nome aos personagens.

frágil e capaz, um ser agente e sofredor, marcado “por tristezas, paixões, conflitos e alegrias que levam tempo a acontecer, que têm um efeito histórico sobre as gerações futuras e que apenas se dizem por meio de textos e da sua intriga narrativa” (Ricoeur, 2020:8). Ética, para o filósofo, diferencia-se da moral, pois ética diz respeito ao desejo humano de realização com outros em instituições justas na aplicação das normas. No entanto, para que essas normas possam ser aplicadas, devido à existência da violência e do mal, são necessárias a moral e as instituições. Ao falarmos da crise da ética, então, estaríamos falando de uma sociedade sem moral, na qual as instituições se eximem da responsabilidade de cuidar do outro:

De facto, nenhum sistema institucional é duradouro sem ser apoiado por uma vontade de viver juntos, que é um ato quotidiano, mesmo que o esqueçamos. Quando essa vontade se desmorona, toda a organização política se desfaz, muito rapidamente [...] (Ricoeur, 2020:65).

E não é disso que trata *As Intermittências da Morte*? A indiferença com o outro em todos os poderes, em todas as instituições, diante de um tema central, embora possa parecer paradoxal, da vida humana?

A ética também é um tema de *As Intermittências da Morte* quando o romance reflete sobre o abandono dos velhos na sociedade contemporânea, colocados à margem na medida em que não participam mais da cadeia produtiva do capitalismo e que as suas experiências não são mais reconhecidas pela comunidade. Aos velhos, só caberia um presente desencantado, um cuidado sem ternura, descrito sem eufemismos pelo narrador:

Os lares para a terceira e quarta idades, essas benfazejas instituições criadas em atenção à tranquilidade das famílias que

não têm tempo nem paciência para limpar os ranhos, atender aos esfínteres fatigados e levantar-se de noite para chegar a arrastadeira [...] (*IM*, 30).

Os velhos não têm lugar nas famílias e não terão também nos asilos, posto que não morrerão nunca e que os próprios funcionários se perguntam quem cuidará deles mesmos quando estiverem na mesma situação: “[...] o destino que nos espera é não termos ninguém que nos acolha quando chegar a hora em que tenhamos de baixar os braços [...]” (*IM*, 31-32).

Envelhecer e não morrer parece ainda pior que envelhecer e morrer. Talvez por essa razão Saramago aponta que, mais que o tema da morte, *As Intermittências da Morte* tem como tema o tempo, “Porque se é certo que a morte se retirou, quem não se retirou foi o tempo, o tempo continua ali” (Vasconcelos, 2010:107).

Na segunda parte do livro, sete meses após suspensão da morte, a situação de normalidade reconstrói-se. A morte transforma-se em personagem do sexo feminino (*IM*, 141)<sup>149</sup>, uma mulher de 37 anos, devolvendo “o supremo medo ao coração dos homens” (*IM*, 111) através de cartas de cor violeta, que informam ao destinatário que sua vida terá apenas mais sete dias. A morte, portanto, um substantivo abstrato feminino, concretiza-se na figura de uma jovem e bela mulher.

Na terceira parte do livro, perplexa com uma carta que vai e volta três vezes, a morte vai ao encontro do seu destinatário, um violoncelista de 50

---

<sup>149</sup> Chamemos a atenção para o fato de que Saramago novamente dê relevo às personagens femininas, conforme mostra a análise de *O Homem Duplicado* (capítulo 1 da primeira parte desta Tese) e *Ensaio sobre a Cegueira* (capítulo 2 da primeira parte), por exemplo, que são romances nos quais as personagens femininas são as mais lúcidas.

anos<sup>150</sup>, que lhe mostrará o prazer da vida, do cotidiano, do afeto dos animais e sobretudo o prazer sublime da música.

Ao conhecer o destinatário, a morte não cumpre a sua função, pois não consegue entregar a carta. “Coitada da morte” (*IM*, 156), ironiza o narrador. “A morte está zangada. É a altura de lhe deitarmos a língua de fora” (*IM*, 157). Então, a morte, que nunca dormira, queima a carta e rompe com a sua tradição, fazendo o que nunca fez:

A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu (*IM*, 229).

Se o final do romance parece romântico para um livro que começa mordaz, lembremos o autor quando diz que não escreve romances de amor, mas, se os escreve, isso se deve à força de suas personagens femininas (no caso, a morte)<sup>151</sup>. O final aparentemente romântico vai ao encontro da distinção que o autor fazia entre seus romances e os de Kafka, na medida em que, ao contrário de Kafka, dava a chance a seus personagens de se resgatarem, mostrando uma certa esperança na capacidade de transformação do ser humano (embora no romance em questão trata-se de um ser humano fugaz, já que a mulher reassumirá a forma conhecida da morte, o esqueleto).

Assim, num romance com três movimentos sobre a vida, a morte e o tempo, questões filosóficas que, paradoxalmente, concretizam-se na ficção (a

---

<sup>150</sup> Saramago recria um novo casal formado de um homem mais velho e de uma mulher bem mais jovem, como acontece em *O Homem Duplicado* e *A Caverna*, por exemplo. Estará reproduzindo a sua história pessoal, casado a essa altura com Pilar del Río; ela, 27 anos mais jovem que ele?

<sup>151</sup> Diz Saramago: “Portanto, as histórias de amor de meus romances, no fundo, são histórias de mulheres, o homem está ali como um ser necessário, às vezes importante, é uma figura simpática, mas a força é da mulher” (Arias, 2003:57).

morte deixa de ser uma abstração para ser de fato uma personagem), Saramago realiza a sua crítica à falta de ética que domina toda a sociedade, da Igreja à máfia (ou *maphia*) no mundo capitalista. A primeira epígrafe, pertencente a um suposto *Livro das Previsões*, já anuncia essa crítica: “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano” (*IM*, 7)<sup>152</sup>.

A preocupação do autor com a ética não se restringe ao cidadão<sup>153</sup>, mas à própria linguagem dos romances. Saramago tem consciência da necessidade de que a Literatura não seja conceito, mas forma: “Percebi, nestes últimos anos, que ando procurando uma formulação da ética: quero exprimir, através dos meus livros, um sentimento ético da existência, e quero exprimi-lo literariamente” (Aguilera, 2010:113). Na declaração, Saramago acrescenta à sua posição (como Kafka) de que “a Literatura tem de ser um machado que rompe o mar gelado da nossa consciência” (Aguilera, 2010:186), ou seja, de que a Literatura não se faz só com história, mas com ideias, uma nova proposição: há de se exprimir sentimentos, mas esses têm de ser expressos literariamente. Não bastaria escrever sobre ética, deve-se escrevê-la literariamente. Como afirma Barthes (2017:19), [...] o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso: o que “acorre”, o que “se vai”, a fenda das duas

---

<sup>152</sup> A segunda epígrafe do romance é uma citação do filósofo austríaco naturalizado britânico, Wittgenstein, sobre a repercussão da morte no âmbito da linguagem: “Pensa por ex. mais na morte – & seria estranho em verdade que não tivesses de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem” (*IM*, 9).

<sup>153</sup> Saramago sempre reclamou por uma ética da responsabilidade e do respeito. Quando afirma que “a ética deve dominar a razão” (Aguilera, 2010:111), pleiteava que os homens não fossem tão individualistas e que só fizessem ao outro o que quisessem que fosse feito a si próprios. Em seus pronunciamentos, o escritor reiterava a importância de uma sociedade responsável, que reconhecesse não só direitos, mas também os deveres: “Fora daí não creio que tenhamos nenhuma salvação” (Aguilera, 2010:115).

margens, o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados [...]” (Barthes, 2008:19).

No romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque, a questão da ética é tratada através da memória confusa do centenário Eulálio Montenegro d’Assumpção, que discorre de um leito de hospital sobre a sua história e a história de sua família, desde os ancestrais portugueses, passando pelo barão do Império e pelo senador da Primeira República, até chegar ao jovem drogado no Rio de Janeiro atual. Eulálio, neto de um “figurão do Império” (LD, 15) – “Seu ex-escravo mais chegado, o Balbino, fiel como um cão, ficou sentado para sempre sobre a rumba dele” (LD, 16) –, vê-se agora como “um traste” (LD, 23), abandonado e mal tratado em um hospital de péssima qualidade:

É o tal negócio, me arrancam da cama, me passam para a maca, ninguém quer saber dos meus incômodos. Nem bem acordei, não me escovaram os dentes, estou com a cara amassada e a barba por fazer, e com este péssimo aspecto me fazem desfilar sob a luz fria do corredor que é um verdadeiro purgatório, com um monte de gente estropiada pelo chão, fora os vagabundos que vêm ali a fim de ver desgraça. Por isso puxo o lençol e cubro meu outrora belo rosto, que logo tornam a expor para não parecer que estou morto, porque causa má impressão, ou é vexatório para maqueiro transportar defunto. Depois tem o elevador, onde todos olham sem cerimônia para a minha cara, em vez de olhar o chão, o teto, o mostrador de andares, porque também não custa nada olhar para um traste (LD, 23).

O que sobra ao protagonista é contar a sua vida, seja a uma enfermeira, que ele supõe registrará as suas memórias, antes submetendo o texto a um gramático, “para que seus erros de ortografia não me sejam imputados” (LD, 18); à sua filha, “torta e destrambelhada” (LD, 14), ou a quem estiver ao seu lado. O relato é um monólogo, sem participação de qualquer interlocutor – talvez até porque não haja interlocutores.

Para Agerêdo (2021:145), a história e a memória de Eulálio fazem convergir o dado épico e o dado lírico do romance, misturando informações sobre a família às “mais íntimas experiências pessoais de aprendizado, sofrimento e desejo do narrador”. Oscilando entre memória e imaginação, presente e passado, o protagonista de Chico Buarque reconstrói a saga da família Assumpção, marcada pela decadência social e econômica. Perderam-se os bens: a fazenda do avô foi desapropriada, o casarão do pai virou estacionamento, a casa de Copacabana foi destruída, até o jazigo da família foi vendido. O sobrenome também não significa mais nada. Se antes Eulálio frequentava o Hotel Ritz, em Paris, onde o pai, senador da República, se divertia com prostitutas; se antes, navegava no transatlântico Lutétia, de terno preto e chapéu-coco, a posar para a posteridade, agora está jogado num leito de hospital da pior espécie. Se antes humilhava a mulher contando as aventuras de viajar em um transatlântico, agora não tem nem com quem falar e até desconfia que a possível interlocutora nem o ouça: “E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa, você está aí?” (LD, 7). Eulálio relata trechos de sua vida, fazendo conexões nem sempre exequíveis, repetindo casos, reconstruindo passagens, dizendo e desdizendo, falando e interrompendo, numa narração em sintonia com a de um velho centenário. A perspectiva de diálogo (a narração, enfim) é o que o mantém vivo, como vemos no trecho a seguir:

Ouçó ruídos de gente, de vísceras, um sujeito entubado emite sons rascantes, talvez queira me dizer alguma coisa. O médico plantonista vai entrar apressado, tomar meu pulso, talvez me diga alguma coisa. Um padre chegará para a visita aos enfermos, falará baixinho palavras em latim, mas não deve ser comigo. Sirenes na rua, telefone, há sempre uma

expectativa que me impede de cair no sono. É a mão que me sustêm pelos raros cabelos. Até eu topar na porta de um pensamento oco, que me tragará para as profundezas, onde costume sonhar em preto-e-branco (*LD*, 8, sublinhados nossos).

É assim, de forma fragmentada, sem ordem cronológica, que Eulálio narra a sua paixão por Matilde, paixão que, desde o primeiro momento, é marcada pelo preconceito: Matilde é morena, é brejeira, gosta de ficar na cozinha e sabe dançar.

Eulálio tenta “domesticá-la”, mas não consegue. Ele vive entre o desejo por Matilde e a raiva de sentir-se ligado a uma mulher de vestido laranja, sapato de salto alto, turbante também laranja<sup>154</sup>, ferosa e alegre, sentimentos a ele insuportáveis, pois não submissos: “só senti que era alaranjada a raiva cega que tive da alegria dela (*LD*, 12). Uma mulher que não é acolhida por sua mãe, nem por ele mesmo, que reproduz, já na linguagem, o preconceito racial:

Minha outra mulher teve uma educação rigorosa, mas mesmo assim mamãe nunca entendeu por que eu escolhera justamente aquela, entre tantas meninas de uma família distinta. Minha mãe era de outro século, em certa ocasião chegou a me perguntar se Matilde não tinha cheiro do corpo. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha de sete irmãs, filhas de um deputado correligionário de meu pai (*LD*, 29-30, sublinhados nossos).

Por diversas vezes durante a narrativa, a pergunta da mãe de Eulálio se repete, a mostrar a fratura do personagem, dividido entre o preconceito e a paixão por Matilde, aquela que se aproximava “não em linha reta, mas em parafuso, a se entreter com meio mundo à sua volta” (*LD*, 31), a quem sentia-

---

<sup>154</sup> Laranja é também a capa do livro *Leite Derramado*, em sua primeira edição no Brasil, o que mostra que Chico Buarque desejou e aprovou uma capa que expressava um ponto de vista de Matilde (a sua alegria); Matilde que faz parte de uma classe social que não é a elite brasileira, representada no livro por Eulálio, mesmo que em fase decadente, à beira da morte e com a família já desfeita da “nobreza”.

se irremediavelmente preso: “eu não sabia mais me libertar de Matilde” (LD, 30). Por ela, Eulálio sente um desejo equivalente ao do pai, um desejo “por todas as fêmeas do mundo, porém concentrado numa só mulher” (LD, 33). O desejo, no entanto, não supera seu sentimento racista: “Então me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha” (LD, 66).

Assim como o protagonista de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (Assis:1899), Eulálio vive o medo de ser traído por Matilde. Aliás, Capitu de *Dom Casmurro* tinha “olhos de ressaca” (Assis, 2020:381); Matilde tem “olhar em pingue-pongue” (LD, 30). Embora Buarque argumente que não tem conhecimento da obra de Machado de Assis a ponto de sofrer dela influência, o diálogo entre as duas obras parece evidente, não só pelo tempo e espaço da história, como pela presença feminina a desequilibrar o protagonista-narrador. Matilde é tão arrebatadora para Eulálio quanto Capitu para Bentinho. Schwarz (2009) referia-se à semelhança na medida em que a crítica social em *Leite Derramado* se faz através do narrador:

A nulidade do próprio Eulálio é quase total, uma verdadeira proeza a seu modo. Como ele mesmo é o narrador, temos uma situação literária machadiana, em que a crítica social não se faz diretamente, mas pela autoexposição involuntária de um figurão (Schwarz, 2009).

*Leite Derramado*, portanto, através da história de Eulálio e de sua paixão por Matilde, cujo desaparecimento repentino é mistério que desola o protagonista e move a narrativa, denuncia o racismo da sociedade brasileira, racismo não só racial, mas cultural, conforme aponta Souza (2019):

[...] as classes superiores são as do espírito, do conhecimento valorizado, enquanto as classes trabalhadoras são

do corpo, do trabalho braçal e muscular que a aproxima dos animais. O homem é percebido como espírito, em oposição às mulheres, definidas como afeto (Souza, 2019:22-23).

Essas hierarquias, de tal forma naturalizadas, exercem com mais força seu efeito perverso. Berth (2023:167), em seu estudo sobre as cidades e o racismo no Brasil, chama atenção sobre a supremacia que coloca homens, em especial homens brancos, como centro das decisões com acesso a privilégios e benefícios sociais diversos, provocando a desigualdade de gênero. Essa desigualdade, “a desumanização da categoria mulher” (Berth, 2023:179), fica ainda mais gritante quando a mulher é negra:

Mulheres negras não são vistas como corporeidades deslocadas do seu lugar natural, são vistas como as serviçais do homem branco e de sua estrutura de exploração, em que o homem negro como masculinidade não hegemônica também faz parte [...]. A mulher negra nunca esteve inserida da mesma forma que as mulheres brancas quando falamos em pertencimento na família. Enquanto a mulher branca é o bem material que pertence ao homem branco como garantia, extensão e continuidade de suas posses, a mulher negra é o próprio objeto usado para formação e manutenção dessas posses [...]. A mulher negra, maioria histórica nas estatísticas de celibato definitivo, não se casa, pois não tem nenhum capital político a oferecer nessa completa equação, exceto a livre exploração de sua sexualidade por parte das masculinidades hegemônicas (Berth, 2023:186).

*Leite Derramado* é o retrato desse estigma. O livro seria outro, se Matilde não fosse negra, e se Eulálio não fosse branco. Por isso ele se irrita até com a cor laranja que a mulher usa, que denotaria uma alegria que ele não tem e, assim, não aceita, na medida em que se sente superior a ela – “A um palmo de distância dela, eu era o maior homem do mundo, eu era o Sol” (LD, 46).

Eulálio chega a acreditar, em diversos momentos, que a atitude racista do avô, do pai, e até a dele é humanista, como explica aos funcionários e internos do hospital, potencialmente seus ouvintes:

Muitos de vocês, se não todos aqui, têm ascendentes escravos, por isso afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra. Creiam que ele visitou a África em mil oitocentos e lá vai fumaça, sonhando fundar uma nova nação para os ancestrais de vocês (*LD*, 51).

O velho centenário, apesar de reconhecer a situação miserável em que está, não perde sua arrogância, desvalorizando até a enfermeira de quem depende:

Se soubesse como gosto das suas cheganças, você chegaria correndo todo dia. É a única mulher que ainda me estima, se você me faltar morro de inanição. Sem você me enterrariam como indigente, meu passado se apagaria, ninguém registraria a minha saga. Não estou aqui de baba-ovo, só me faltava essa, bajular enfermeiras [...] (*LD*, 119, sublinhados nossos).

Há, no entanto, mesclado ao sentimento patriarcal, um aparente sentimento de culpa. É como se o personagem sentisse a crueldade de sua formação, que gerou nele sentimentos tão violentos em relação à mulher que amava, que talvez tenham sido a razão da partida dela e do sentimento de abandono dele. A promessa que faz à enfermeira parece ser uma revisão do seu comportamento: “Quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. Não vou criticar seus vestidos, seus modelos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios” (*LD*, 61). Nesses momentos, Eulálio parece ter consciência da decadência da elite a que pertencia, pela qual gozava de privilégios que pareciam eternos:

Ouço suas vozes, e posso deduzir que são pessoas do povo, sem grandes luzes, mas minha linhagem não me faz melhor que ninguém. Aqui não gozo privilégios, grito de dor e não me dão meus opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras. Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço [...]. Hoje sou da escória igual a vocês [...] (LD, 50).

Essa percepção, por vezes, de sua falência moral e econômica, que o transforma em ser idêntico aos que estão ao seu lado, circulando em maca pelas curvas e rampas do hospital “que mais parecem o Trampolim do Diabo” (LD, 53), alterna-se com momentos machistas e preconceituosos, que parecem entranhados nas veias do personagem-narrador, como se legítimos fossem: “Na fazenda, você tratará de mim e de mais ninguém, de maneira que ficarei completamente bom” (LD, 6). Chico Buarque justifica a oscilação de seu personagem:

Eu quis que esse meu velho visse as coisas assim. Para ele era um país herdado, que ele foi perdendo. Mas que para ele, desde a sua infância, do que ele viu e ouviu falar dos seus antepassados, era natural. Era natural que ele herdasse aquela casa, era natural que herdasse o poder que acabou perdendo. Era natural que se perpetuasse como membro de uma família poderosa. E ele perde esse poder, perde essa riqueza, mas não perde a pose, se julga ainda um membro da oligarquia (Buarque, 2009:s/p).

Eulálio é mais um dos personagens de Chico Buarque a mostrar um Brasil fraturado, tema do autor em toda a sua obra literária. Através da narrativa de *Leite Derramado*, “[...] somos apresentados ao caráter hierárquico da sociedade brasileira e a sua *cultura senhorial* e, nesse percurso, é possível constatar que a identidade brasileira é indissociável da sua formação político-histórico-social” (Santos e Lopes, 2021:12).

Na cama de hospital, Eulálio vive o desassossego de perceber que não seria Matilde a escrava; e sim ele, nascido para ser senhor: “Sem Matilde, eu andava por aí chorando alto, talvez como aqueles escravos libertos de que se fala” (*LD*, 55-56).

Ao narrar a história de Eulálio e de sua família, Buarque resgata a história da formação do Brasil, dando ao leitor a oportunidade de perceber a crise da ética que atravessa a história do país, chegando aos dias atuais – tempo da narração do velho Eulálio.

Perez (2017) chama atenção que o autor constrói a genealogia da formação do povo brasileiro:

Em contraposição à visão da elite, há também uma genealogia da escravidão dos que serviram a essa classe dominante: os Balbinos de Assunção (forma mais popular) [...]. O racismo *made in Brasil* é um dos pontos-chave da escrita derrisória do livro, bem como a falta de escrúpulos ou a falta de caráter da família eulaliana, que soa como um deboche quanto à tradicional elite brasileira oriunda de tempos mais remotos (Perez, 2017:206).

Ao escolher como protagonista um velho centenário, o autor discute também o lugar dos velhos na sociedade contemporânea: “Não é nada agradável ser abandonado assim, falando com o teto” (*LD*, 39); “As pessoas não se dão o trabalho de escutar um velho, e é por isso que há tantos velhos embatucados por aí, o olhar perdido, numa espécie de país estrangeiro” (*LD*, 78). Se antes Eulálio circulava por banquetes “que reuniam políticos de todas as correntes e as mulheres mais deslumbrantes da cidade” (*LD*, 85), agora está com “o sol na cara, a televisão aos berros” (*LD*, 49); se antes as dores eram só as suas; agora as dores se estenderam e não estão mais sob controle: “Minhas dores eram crônicas, eu já previa onde e quanto iam doer. Mas sinto aqui

dores que não são minhas, devo estar com uma infecção hospitalar” (*LD*, 119). Não há mais redenção para Eulálio e seu destino parece ser o do tetravô, que depois de todo o poder, morreu num hospital de campanha, delirando:

Tive pena porque para o velar só havia mamãe e eu, me admirou que não comparecessem autoridades, marechais, nem um representante da família real. Eu só via gente estranha à sua volta, uns indivíduos de aparência branca que se riam do velho. E juntou mais gente quando ele esbugalhou os olhos, ficou roxo e perdeu a voz, queria falar e não saía nada. Então abriu passagem uma jovem enfermeira, que se debruçou sobre meu tetravô, tomou suas mãos, soprou alguma coisa em seu ouvido e com isso o apaziguou. Depois passou de leve os dedos sobre suas pálpebras, e cobriu com o lençol seu outrora belo rosto” (*LD*, 195, sublinhados nossos).

Não só o nome passou do tetravô para Eulálio, como a sua decadência e a sua morte. O autor pontua a repetição do destino, com a expressão “outrora belo rosto”, usada quando Eulálio esconde o rosto ao transitar pelos corredores do hospital – “[...] Por isso puxo o lençol e cubro meu outrora belo rosto [...]” (*LD*, 23) – e repetida na última página do romance, quando o narrador, ao referir-se à morte do tetravô, diz que a enfermeira (que indicaria a presença mais próxima, mais solidária, tal qual acontece com o tetraneto) debruça sobre seu corpo e cobre-lhe “seu outrora belo rosto” (*LD*, 195). Com esse desfecho, sugere-se que Eulálio, além do nome e da decadência do tetravô, terá o mesmo fim de seu antepassado.

O estigma da velhice e da demência é exaustivamente estudado por Kellehear (2013), que caracteriza o morrer dos idosos na sociedade contemporânea como um processo de “morte indigna” (Kellehear, 2013:411), marcado por uma extrema solidão:

Essa situação de solidão de longo prazo nada tem em comum com o morrer de outrora, mesmo se se incluir o dos pobres na Inglaterra vitoriana ou o breve isolamento dos moribundos institucionalizado nas horas ou dias terminais do morrer administrado, documentado nos anos 1950 e 1960. O morrer lento, incerto e não reconhecido pelos próprios morrentes e seus atendentes sugere uma nova forma irônica de solidão em companhia dos outros (Kellehear, 2013:409).

Nesse sentido, *Leite Derramado* aproxima-se de *As Intermittências da Morte*. Os dois livros denunciam, através de narrativas sobre a velhice e a morte, a crise de ética por que passa a sociedade atual e a crise do sujeito contemporâneo, solitário e desassossegado, até na hora de sua morte.

## **2.2. Linguagens da Ruptura: Ironia e Paródia**

Ao refletir sobre o autor e o narrador em Conferência na Universidade Complutense de Madrid, José Saramago comenta sobre a verdade e a mentira, texto que citamos para introduzir a questão da ironia e da paródia:

Não esqueçamos, porém, que assim como as verdades puras não existem, também as puras falsidades não podem existir. Porque se é certo que toda a verdade leva consigo, inevitavelmente, uma parcela de falsidade, quanto mais não seja por insuficiência expressiva das palavras, também certo é que nenhuma falsidade pode ser tão radical que não veicule, mesmo contra a intenção do mentiroso, uma parcela de verdade. A mentira conterà, pois, duas verdades: a sua própria, elementar, isto é, a verdade da sua própria contradição (a verdade está oculta nas palavras que a negam), e a outra verdade de que, sem o querer, se tornou veículo, comporte ou não esta nova verdade, por sua vez, uma parcela de mentira (Saramago, 1998:27).

A ironia, enquanto figura de linguagem, possui vasto e longo histórico, que começa em Aristóteles e atravessa a Literatura. Já no século XXI, Hutcheon (2000:134) afirma que a ironia é “um processo semanticamente

complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não ditos [...]”. A ironia depende, portanto, não só de quem a usa, mas de quem a interpreta. É preciso um contexto compartilhado para que se possa dizer uma coisa que signifique outra. Nesse sentido, a ironia é “uma função da cultura, da linguagem e do contexto social no qual ambos os participantes interagem um com o outro e com o próprio texto” (Hutcheon, 2000:136).

Teria a ironia, assim, afinidade com o que Saramago chama, no texto anteriormente citado, de “mentira do texto”, “que conterà duas verdades”: aquela a que alude, e aquela que, a partir de uma primeira, quer expressar, dissimuladamente?

Hutcheon comenta uma distinção importante entre o sentido literal dos termos “mentira” e “ironia”: “usualmente não se pretende que as mentiras sejam interpretadas como mentiras, ao contrário, as ironias são realmente apenas ironias quando alguém as faz acontecer” (Hutcheon, 2000:101). As ironias possuem, portanto, um significado relacional, que se estende, no caso de uma interpretação literária, do autor ao leitor, na medida em que esse é quem entende (ou não) o sentido irônico. Nesse sentido, para Hutcheon, a ironia é uma estratégia discursiva, cujo sucesso ou fracasso dependerá da comunicação, ou seja, do leitor captar o novo sentido. É um processo marcado, portanto, pela polissemia, cumprindo uma função dialógica e dialética.

Para Garlet e Zamberlan (2020), na obra saramaguiana, o procedimento irônico distancia-se do riso descompromissado, acolhendo um potencial crítico de viés humanista. Os autores chamam atenção de que a ironia

funciona a desvelar as aparências, a criticar o *status quo*, mas o faz por meio de um movimento tenso de vozes. Afirmam Garlet e Zamberlan (2020):

O posicionamento contestador é uma tônica na obra do autor luso, não se fazendo sentir unicamente pelo conteúdo proclamado, mas também pelos recursos formais empregados, a exemplo da ironia. O que devemos ressaltar, considerando-se o todo romanesco de cada obra saramaguiana, é que não há um silenciamento das vozes socialmente hegemônicas, elas manifestam-se em relativa autonomia e liberdade, instalando o dialogismo. A ironia, considerando-se o exposto, adquire uma importância capital no confronto de ideias, de valores, de argumentos, especialmente em razão de permitir a livre e autônoma manifestação de outrem, não lhe sonhando o direito de voz (Garlet e Zamberlan, 2020:207).

Se observarmos o título do romance de José Saramago, *As Intermittências da Morte*, vemos que o autor já introduz no título o tom irônico característico da narrativa. Os ditados populares, tão caros ao autor, expõem uma sabedoria em princípio irrefutável. Diz-se popularmente que “a morte é a única coisa certa na vida”, mas essa “verdade” já está negada no título do romance: uma morte intermitente é uma morte passageira, que vem e que vai, temporária.

Ao iniciar o romance com o clímax, através da frase “No dia seguinte ninguém morreu” (*IM*, 11), Saramago também desconstrói os paradigmas da fundação do romance. A frase é uma sentença absurda, tanto semântica quanto estilisticamente, pois é impossível não morrer, tanto quanto é incompreensível uma sentença com tempos verbais contrastantes: futuro (“No dia seguinte”) e passado (“ninguém morreu”).

O narrador trabalha com a ironia em todo o texto. Inicia o romance admitindo que o fato de não morrer é mesmo perturbador, pois não consta

“nos quarenta volumes da história universal” (*IM*, 11). É também espantoso um dia sem morte, que significa um dia sem jovens se desafiando “mutuamente nas estradas para decidir sobre quem vai conseguir chegar à morte em primeiro lugar” (*IM*, 11); um dia sem suicídio; um dia de acidentados que não morrem. A morte, tratada tão respeitosamente no mundo ocidental, perde sua sacralidade. A greve da morte abalará as instituições mais consolidadas. Cardeais, primeiros-ministros, donos de funerárias, diretores e administradores, até a máfia, todos vão bater à porta do governo, para pleitear medidas que não levem seus negócios à falência. Os asilos, acostumados a coroas roxas e a injeções intravenosas, agora defrontam-se com “o problema bicudo” (*IM*, 32). Uma comissão interdisciplinar é criada com filósofos, “divididos, como sempre” (*IM*, 37) e delegados de religiões formando uma “frente unida comum” (*IM*, 37). As forças armadas são convocadas e os políticos pensam em transferir o problema de uma pasta à outra. Até uma operação policial é convocada: “a única maneira de liquidar o dragão é cortar-lhe a cabeça, aparar-lhe as unhas não serve de nada” (*IM*, 63).

Saramago reproduz, assim, o modelo da sociedade contemporânea, em suas hierarquias e organizações, mas distorce os princípios e as ideias que parecem embasar a sociedade, construindo um texto irônico e dialógico.

Foi Bakhtin (2015:113) quem chamou a atenção para o heterodiscurso no romance, para a “palavra bivocal especial”, que traduz a intenção direta da personagem falante e a intenção refratada do autor: “Nela, está fixado o diálogo potencial, não desenvolvido, o diálogo concentrado de duas vozes, de duas visões de mundo, de duas linguagens” (Bakhtin, 2015:113). A palavra humorística, paródica, atualiza por inteiro “a potência dialógica radicada no

heterodiscurso linguístico” (Bakhtin, 2015:115). Vozes dialogam numa intertextualidade contínua, diferentemente do discurso monológico, centrado em si mesmo. Por isso, o diálogo no romance para Bakhtin é um diálogo de tipo especial, não podendo se esgotar nos diálogos temático-pragmáticos dos personagens.

Nesta visão ampla do dialogismo, da polifonia e da intertextualidade, Bakhtin trabalha o Carnaval e chega à denominação de “carnavalização da literatura” (Bakhtin, 2005:122). Para ele, a paródia é um gênero carnavalesco, que permite reconhecer uma semelhança com aquilo que nega, num duplo sentido, voltando-se o discurso para o discurso de um outro e para o objeto do discurso como palavra. O discurso paródico seria, portanto, um discurso de duas vozes, que apresenta uma imagem invertida, num “sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus” (Bakhtin, 2005:127).

Martins (2016:vídeo) salienta que quase todas as obras de Saramago são marcadas pela intertextualidade parodística: “A variedade desse intertexto saramaguiano é longa”, diz ele, e inclui várias dimensões da paródia. Para Martins, a paródia em Saramago tem um *ethos* corrosivo, que interpela o leitor.

No caso de *As Intermittências da Morte*, vemos que Saramago explora, na primeira parte do livro, os discursos oficiais, parodiando-os, construindo um outro discurso, um discurso irônico, com poder iconoclasta, como na carta da morte à redação do jornal, exigindo a imediata retificação de seu nome:

[...] que é isso, senhor diretor, porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão

como deixaram de estar, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados, aí lhe fica a informação, é gratuita, não cobro nada por ela, entretanto preocupe-se com explicar bem aos seus leitores os comos e os porquês da vida e da morte, e, já agora, regressando ao objetivo desta carta, escrita, tal como a que foi lida na televisão, de meu punho e letra, convido-o instantaneamente a cumprir aquelas honradas disposições da lei da imprensa que mandam retificar no mesmo lugar e com a mesma valorização gráfica o erro, a omissão ou o lapso cometidos, arriscando-se neste caso, o senhor diretor, se esta carta não for publicada na íntegra, que eu lhe despache, amanhã mesmo, com efeitos imediatos, o aviso prévio que tenho reservado para si daqui por alguns anos, não lhe direi quantos para não lhe amargar o resto da vida, sem outro assunto, subscrevo-me com a atenção devida, morte (*IM*, 124-125).

O narrador ironiza instituições, classes sociais, o leitor – “Outro espírito curioso, dos que sempre interrompem o narrador [...]” (*IM*,120) – e até a protagonista, a morte, como se ela fosse tão vil como os mortais consumistas: “Com o seu vestido novo comprado ontem numa loja do centro, a morte assiste ao concerto” (*IM*, 211).

O autor aproveita-se de seus próprios romances para fazer humor:

Aqui, na sala da morte e da gadanha, seria impossível estabelecer um critério parecido com o que foi adotado por aquele conservador de registo civil que decidiu reunir num só arquivo os nomes e os papéis, todos eles, dos vivos e dos mortos que tinha à sua guarda, alegando que só juntos podiam representar a humanidade como ela deveria ser entendida, um todo absoluto, independentemente do tempo e dos lugares, e que tê-los mantido separados havia sido um atentado contra o espírito. Esta é a enorme diferença existente entre a morte daqui e aquele sensato conservador dos papéis da vida e da morte, ao passo que ela faz gala de desprezar olímpicamente os que morreram [...] (*IM*, 175, sublinhados nossos).

Saramago faz blague com o escriturário de *Todos os Nomes*, fazendo uma analogia do significado da morte naquele romance e neste. As

*Intermitências da Morte*, portanto, foge ao tom de reverência com que a morte é tratada na sociedade e na Literatura ocidental, quebrando a expectativa natural diante de um romance de José Saramago com esse título, a essa altura já um autor idoso e doente.

O escritor transgride essa expectativa e transforma a morte num ser humano, numa mulher especificamente, que não faz a bruxaria de queimar um papel só com as mãos – poder que teria –, mas o queima com “um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias” (*IM*, 229). A morte transforma-se em “personagem comum”, “mulher comum”, reiterando a preferência do autor pelos personagens comuns<sup>155</sup>. A morte (uma mulher comum) sente sono e deita-se com um homem também comum, identificado por sua atividade profissional (o violoncelista) e não por seu nome próprio. O livro termina com a mesma frase com que inicia – “No dia seguinte ninguém morreu” (*IM*, 11, 229) –, dando ao leitor a sensação de que tudo está em transformação<sup>156</sup>. O romance termina ali, mas a história não termina ali. Assim como a vida? Assim como a morte?

Chico Buarque usa outra estratégia em *Leite Derramado*, mas a ironia é também estratégia narrativa fundamental. O romance, diferentemente de *As Intermitências da Morte*, é narrado na primeira pessoa e o relato do narrador

---

<sup>155</sup> Coelho (1998) lembra que, ao escolher personagens modestos, Saramago reafirma seu ideal político: é um escritor que é também um comunista. Afirmo Coelho (1998:12-13):

O que a obra de Saramago nos mostra é que é preciso ir ao encontro dos seres humanos para lá de uma ideia abstracta de universalidade [...]. É preciso procurar nos homens e mulheres o lugar em que eles se tornam não-sujeitos da História, porque submetidos à exclusão radical das novas formas de pobreza ou desenraizamento, ou então, na arena ruidosa das nossas democracias, sujeitos evaporados de si mesmos [...].

<sup>156</sup> Novamente, a narrativa é circular. Em *O Homem Duplicado*, o romance termina com uma nova ligação telefônica, feita aquela que Tertuliano Máximo Afonso faz ao sócio no início do romance, dando a sugestão de que a história vai se repetir, tal e qual aqui, em *As Intermitências da Morte*.

Eulálio ocupa toda a narrativa, uma vez que o personagem está preso a um leito de hospital, sozinho.

O seu relato versa sobre a sua família, onde as mulheres têm um nome composto, como Maria Violeta (a mãe) e Maria Eulália (a filha), e onde se ouve Mozart e se fala um “impecável francês”<sup>157</sup> (*LD*, 57), e sobre sua ex-mulher Matilde, que andava de bonde, gostava de “um batuque chamado Macumba Gegê (*LD*, 45), falava um francês sofrível e preferia o laranja ao bege usado pela sogra. O “bisneto do barão dos Arcos” (*LD*, 50) não suporta a diferença – “Imagino que os franceses esperassem de um homem na minha posição uma esposa mais circunspecta, com certos atributos intelectuais” (*LD*, 109) – e a ela reage, muitas vezes, com autoritarismo e violência, menosprezando a mulher pelo temperamento “fora da linha”:

Mas ela estava tão ansiosa que se aprontou antes de mim, ficou na porta me esperando em pé. Parecia empinada na ponta dos pés, com os sapatos de salto, e estava muito corada ou com ruge demais. E quando vi sua mãe naquele estado, falei, você não vai. Por quê, perguntou com voz final, e não lhe dei satisfação, peguei meu chapéu e saí (*LD*, 12).

Eu seguia Matilde, que falava sozinha, que meio cantarolando perguntava pelo chá de boldo, e de repente não sei o que me deu, agarrei-a com violência pelas costas. Joguei-a contra a parede e ela não entendeu, começou a emitir gemidos nasais, o rosto achatado nos ladrilhos. Prendi seus punhos na parede, ela se debatia, mas eu a controlava com meus joelhos atrás dos seus. E com meu tronco eu a apertava, eu a espremia a valer, eu quase a esmagava na parede, até que Matilde disse, eu vou, Eulálio, e seu corpo tremeu inteiro, levando o meu a tremer junto (*LD*, 67).

---

<sup>157</sup> Novamente a referência à cultura francesa e ao que ela significa para a formação das elites no Brasil, assunto já comentado no capítulo anterior, quando analisamos *O Irmão Alemão*. Também um exemplo de “A França de Chico Buarque”, capítulo do livro de Peres (2016) em que ela analisa o acesso do escritor à cultura francesa e a incorporação dela em sua obra.

O abismo entre o passado de luxo do narrador e a penúria do hospital em que está é outro contraste que serve ao viés irônico e crítico do romance:

Lá em cima tem outro corredor cheio de ziguezagues e lamentações e urros, por fim a velha sala de tomografia, e não sei a quem aproveita tamanho transtorno [...]. Eu amaria dar uma olhada nas minhas fotos particulares, e o doutor, que tem um ar polido, se não se importar dê um pulo na minha casa. Peça à minha mãe que lhe indique a escrivadinha barroca de jacarandá, cuja gaveta central é abarrotada de fotografias [...] (*LD*, 24, sublinhados nossos).

Esse contraste entre classes sociais, entre a riqueza de um passado e a penúria de um presente, estende-se à linguagem. Eulálio emprega expressões e palavras próprias da linguagem erudita, muitas vezes pernósticas, usando também palavras em francês, como a demonstrar que ele também dominava a língua que era “o berço da civilização”. Aliado a esse vocabulário, Eulálio explora a linguagem coloquial, fazendo uso de gírias e palavrões<sup>158</sup>. Perez chama atenção que a linguagem usada pelo protagonista revela um passado nobre e um presente de ruínas (Perez, 2017:20). O próprio Eulálio justifica-a, atribuindo a mudança do seu tom aos ouvintes que, ironicamente, são “todos meio surdos” (*LD*, 7):

Mas aqui só há homens adultos, quase todos meio surdos, se houvesse senhoras de idade no recinto eu seria mais discreto. Por exemplo, jamais falaria das putinhas que se acoravam aos faniquitos, quando meu pai arremessava moedas de cinco francos na sua suíte do Ritz (*LD*,7).

---

<sup>158</sup> Essa variedade de registros também é encontrada em outras obras do autor. Em *Essa Gente*, o escritor usa o registro coloquial para os textos do narrador e a norma culta, para as cartas dos editores e da ex-mulher do protagonista, que é tradutora e é também sua revisora. Em *Budapeste*, há também preocupação com o registro da fala, ao final, o *ghost-writer* José Costa já não reconhece as palavras que ouve no Rio de Janeiro, sua cidade, mostrando que ele se torna um estrangeiro até em seu país. A língua, portanto, tem relevo nos romances de Chico Buarque, que já era reconhecido por suas composições musicais, sempre primando pelas letras de suas canções.

Se antes “a mãe “falava por metáforas” (LD, 8) para evitar que os empregados captassem o que dizia, agora o narrador não se intimida em usar um registro popular.

Peres (2016) investiga o desdobramento do par nacional/estrangeiro e popular/erudito na obra de Chico Buarque. A erudição do escritor, ela credita à sua formação na Literatura estrangeira, sobretudo francesa. O autor leu parte da enorme biblioteca do pai constituída de clássicos originários franceses e de romances russos traduzidos para o francês. Buarque confessa a Peres (2016:189-210), em entrevista, a influência dessa bibliografia em sua vida. Comenta também o impacto que sentiu em sua primeira viagem a Paris, aos dez anos, quando se deparou com as revistas nas bancas com mulheres nuas e as propagandas dos cabarês, e, um pouco depois, com as atrizes francesas, como Brigitte Bardot, no cinema. Todo esse universo de sofisticação, de volúpia, o autor transpõe para *Leite Derramado*. A França é o país onde o pai busca as mulheres, é o luxo, a libertinagem, a terra pura e sofisticada, a civilização. Por isso, falar “um impecável francês” (LD, 57) distingue a família do protagonista. Acrescente-se ainda que a mãe “falava por metáforas, porque naquele tempo qualquer enfermeirinha tinha rudimentos de francês” (LD, 8). A França é o oposto do Brasil, terra da barbárie, da “gente de maus bofes” (LD, 146), das “dançarinas bizarras, tingidas de louro” (LD, 51), “do ritmo dos negros” (LD, 65), dos que não ouvem Mozart e dos que vivem na cozinha. “E ver minha mulher nos braços daquele crioulo foi para mim a pior infâmia” (LD, 116).

A formação estrangeira e erudita de Chico Buarque, visível em *Leite Derramado*, nos fatos narrados e na linguagem que serve à erudição do

protagonista, sugere a Peres um par paradigmático para a obra do escritor: o dentro/fora – “o nacional, o popular e o privado remeteriam ao dentro, enquanto o estrangeiro, o erudito e o público, ao fora” (Peres, 2016:25). Daí surgiria o que a autora chama de “extimidade”, um conceito que teve sua origem em Lacan, e que significa que no mais íntimo, se aloja um exterior, o que faz aparecer no texto um objeto estranho (um acento, um tom de voz), que não foi totalmente não “digerido”. Em *Leite Derramado*, podemos sentir essa “extimidade” quando Eulálio faz suposições sobre o destino que teria levado o médico Dubosc, que ele desconfia ser amante de sua ex-mulher:

Esse Dubosc, vou lhe contar, não sei que fim levou, mas se tinha uns quarenta anos, pelos meus cálculos morreu há mais de vinte. Faço votos de que tenha falecido na paz dos seus, porém de algum colapso fulminante, para que não se doesse pela vida afora tanto quanto eu, como agora me doem os ossos e as escaras ao voltar para a maca. Imagino o quanto ele, em meu lugar, não teria blasfemado contra o gelo desta sala e contra o bafo do calor lá fora. Espero mesmo que nunca tenha entrado em elevadores fedorentos, nem visto essas baratas subindo pelas paredes, nem provado a gororoba de um hospital igual a este, nem continuado a falar merde alors, até a hora da morte. Porque tudo é mesmo uma merda, mas depois melhora um pouco, quando de noite a namorada vem (*LD*, 26-27).

A mistura entre o passado e o presente, a França e o Brasil, o passado de luxo e a penúria do presente, a norma culta da língua e a norma popular, essa junção dos extremos – o “ambiente seletto” (*LD*, 142) e a “gente de maus bofes” (*LD*, 146) – sustenta uma narrativa tragicômica:

E de repente me pareceu óbvio que os franceses me faziam de tolo, eles jamais cogitaram em se aventurar por conta própria na estrada esburacada e íngrime em que eu me perdia. Com aquele calor que eles chamam de senegalesco, já estariam refastelados à sombra [...] (*LD*, 113).

O narrador ora assume um tom de lamento, ora assume um tom irônico, inclusive de sua própria situação, como vemos no excerto a seguir, quando promete vingança aos maus tratos recebidos no hospital:

E vocês andem devagar com essa maca, tomem tento ao me passar para a cama, e tragam travesseiros de paina para as minhas costas e bunda, porque me doem as escaras e as articulações. Se amanhã eu morrer envenenado, todos aqui hão de me ver nessa televisão que não desligam nunca. Esta pocilga será interditada pela vigilância sanitária, e voltarei para puxar seus pés, e vocês vão dormir na rua (*LD*, 52-53).

Cabe ao leitor perceber o humor da narrativa, separando o que Eulálio narra do que lhe acontece dos seus delírios, quando isso for possível, pois o próprio narrador reconhece: “É uma tremenda barafunda, filha [...]” (*LD*, 39).

Chico Buarque poderia ter escrito um romance no tom com que usualmente a morte e a velhice são tratadas na ficção e na vida: um tom melancólico, de tristeza e sofrimento. Em *Leite Derramado*, no entanto, é impossível chorar com as memórias de Eulálio, sendo mais provável que se ria delas.

Desejará o autor também olhar para o passado e para as nossas contradições com ironia?

Peres (2016:29) afirma que “no mais íntimo se aloja um exterior”, que é um tom de voz que se recortou para soar estranho, por exemplo; “o espaço da extimidade é um espaço da perturbação (Peres, 2016:29). Não seria essa “perturbação” o desassossego de que tratamos como marca da obra romanesca de Chico Buarque e José Saramago?

Em *Leite Derramado*, esse espaço de perturbação é potencializado nas contradições do relato do personagem, que funde opostos: o Brasil e a França,

o popular e o erudito, o clássico e o chulo, o passado e o presente, o luxo e a penúria, a senilidade e o desejo. Tudo aparece no relato de Eulálio, que funciona como uma metonímia de um país também partido, perturbado (para usar o adjetivo de Peres), agonizando entre a realidade e a utopia, as ruínas do passado e a inviabilidade de um presente, a colonização e a modernidade, conforme reflete Perez (2017):

O viés paródico do romance de Chico Buarque espraia-se em *Leite Derramado*, a partir da trajetória familiar dos Eulálios, todos personagens tipificados e caricatos, desde o primeiro Assumpção até o último, tendo como pano de fundo o panorama sócio-histórico do Brasil. A figura caricatural do narrador-protagonista remonta às figuras lendárias e corrosivas do modernismo brasileiro, como Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter”, de Mário de Andrade, e às fantasias sexuais de Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, além do pessimismo de Brás Cubas e do ciúme doentio de Bentinho, de Machado de Assis. Portanto, a escrita da memória de Eulálio revigora o diálogo entre tempos e histórias oficiais e ficcionais (Perez, 2017:206).

Fica claro o dialogismo do texto do autor com outros textos, sejam eles da Literatura brasileira, ou da Literatura estrangeira, sobretudo a europeia, especialmente a francesa.

Talvez possamos pensar, ainda, se *Leite Derramado* não pode ser considerado uma extensão do autor, que incorpora a figura do duplo: erudito e popular, músico e escritor, burguês e esquerdista, Francisco Buarque de Hollanda (nome que aparece nas biografias do autor nas orelhas de seus romances) e Chico Buarque (nome que aparece nas capas de seus livros e na autoria de suas canções).

Ao retomar o tema da canção *O Velho Francisco*, que tem como eu-lírico um ex-escravo alforriado “pela mão do imperador” que frequentou “palácio

sem fazer feio”, o escritor o faz de forma paródica, pois em *Leite Derramado* quem conta a história não é o ex-escravo, mas o ex-senhor, tão aprisionado quanto aquele, sem alforria, a não ser a morte solitária, num hospital de categoria inferior. Do pai, Eulálio herdou o nome e o sobrenome, que antes representavam o latifúndio e o patriarcalismo, e depois, a aliança com o Estado (o pai, senador da República Velha); da mãe, a herança também latifundiária “só em pastagens, os Montenegro possuíam metade do estado de Minas Gerais” (*LD*, 59); de ambos, a ideologia da elite brasileira. Nada disso detém sua paixão por Matilde, “mulher para dançar maxixe, e não de beijar a mão” (*LD*, 67), e de enfrentar a deterioração de seu poder (familiar, social e econômico) para travar contato com outra realidade (a pobreza do hospital e de seus internos). Nada salva o leite de derramar. Quando Eulálio supõe que Matilde o trai, ele encontra Matilde debruçada na pia, como se vomitasse: “E vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava a leite, vazava leite no vestido da sua mãe, nunca lhe contei esse episódio?” (*LD*, 136). O episódio é descrito depois da cena em que ama-de-leite amamenta a menina:

Se o leite estanca assim de supetão, dizia a ama, é porque a mãe perdeu um ente querido, ou padeceu grande decepção amorosa. Olhava para o alto quando se referia ao ente querido, e decepção amorosa ela falava olhando para mim, como se eu fosse um mau marido. Logo eu, que sentia falta de Matilde tanto quanto a minha filha, e nem ao menos tinha outros peitos para me consolar (*LD*, 134).

O leite de Matilde seca para depois derramar-se na pia. Como um sentimento que não pode ser represado, como o narrador descreve em um dos seus momentos em que se dirigiria à ex-mulher: “Fora da música, você tem sempre essa nobreza de represar os sentimentos, que certamente lhe doem,

como deve doer leite empedrado” (*LD*, 130). Para Moraes (2021:171), a imagem do leite que transborda em contraponto ao leite que seca estrutura o paradoxo excesso/falta, “que, para além de figurar marcas da sociedade brasileira, em sua desigual estratificação social, no discurso do narrador que abarca mais de cinco séculos de história do Brasil, superpõe mulher e mãe”.

Chico Buarque cria uma narrativa que já não é possível “repressar”: *Leite Derramado*<sup>159</sup>. É como se ele precisasse falar do Brasil contemporâneo, falido, sob o ponto de vista de um homem velho, decadente, esquecido no leito do hospital, que já viveu a glória e agora vive a ruína. Um homem que foi cruel, mas que é sensível. Poderia representar o “ser brasileiro” a que Chico Buarque se refere em seu discurso no Prêmio Camões: “Como a imensa maioria do povo brasileiro, trago nas veias sangue do açoitado e do açoitador, o que ajuda a nos explicar um pouco” (Buarque, 2023:s/p).

Estará Chico Buarque, através de Eulálio Montenegro d’Assumpção e de *Leite Derramado*, se propondo a escrever o Brasil?

Chico Buarque “precisou” escrever ficção para contar o Brasil e seu ponto de vista sobre a nossa realidade. Assim é para Eulálio: ele precisa derramar as suas memórias, antes que seja tarde. E assim vai derramando lembranças, suspeitas, traumas, afetos, tentando ver-se, achar-se, ele que foi

---

<sup>159</sup> O escritor comenta o título do livro:

Durante a escrita isso começou a atormentar-me um pouquinho. Apareceu a cena do leite derramado na pia, eu acho curioso isso de usar uma expressão batida – leite derramado, chorar sobre leite derramado –, mas o leite derramado, literalmente, está ali na pia. Quando escrevi aquela cena – eu falo cena como se fosse um filme – achei interessante utilizar esse título. Eu gostava e não gostava. É um título que parece um clichê, um pouco vulgar. Até hoje penso um pouquinho: “Parece título de livro ruim”! [risos]. Depois pensei: “Mas Chico também é um nome de escritor ruim” [mais risos]. [...] Eu consultava minhas filhas. E quando o livro saiu elas perguntaram qual era o título e quando eu falei “Leite Derramado” elas riram muito. Foi escrito por um homem com três filhas (Buarque, 2009:s/p).

sombra da mulher que o deixou: “[...] na minha estrada não batia sol, eu seguia imerso numa sombra verde. Já me convencera de que ia na direção errada, mas a estrada se estreitou a tal ponto que era impossível fazer meia-volta [...]” (*LD*, 114). É um romance que transita entre classes, espaços e referências contrastantes, entre o inconsciente e a realidade, a delicadeza e o humor, o drama e a comédia, buscando um sentido, tanto para o protagonista quanto para o país:

Vai ver que andei delirando, e de bom grado voltarei a falar somente de coisas que você já sabe. Se com a idade a gente dá para repetir casos antigos, palavra por palavra, não é por cansaço da alma, é por esmero. É para si próprio que um velho repete sempre a mesma história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese de a história se extraviar (*LD*, 96).

O leite que se derrama na pia, as memórias que se derramam no hospital, talvez já fora de hora e de lugar, mas necessárias para não se extraviarem, expressam um desassossego que se estende até o fim. Há um desassossego do narrador, assim como de Matilde, que sai de casa sem explicação. Morreu de tuberculose? Matou-se no rio? Ficou louca? Nem o ex-marido sabe, e isso o atormenta, tanto quanto todas as suas lembranças, a sua vida. Narrar, no entanto, é o fio que mantém a sua vida quando tudo conspira contra ela. E o escritor faz o narrador ser capaz de assumir todas as contradições da sua formação e se permitir olhá-las de forma irônica, como se ele, escritor, Chico Buarque, estivesse também, a essa altura, podendo olhar para si próprio, para as suas duas metades que formam o seu sujeito, a sua identidade fragmentada, também de forma irônica.

Chico Buarque expressa claramente esse desejo ao declarar que quer ser lembrado “como um sambista que escreveu livros” (Buarque, 1994:s/p)<sup>160</sup>, ou seja, como um popular e um erudito, simultaneamente. Ele também comenta essa junção quando se refere ao nome que escolheu – Chico Buarque – para a música e para a Literatura:

Quando foi publicado “Budapeste” em Espanha, o meu editor espanhol sugeriu que se usasse o meu nome Francisco. Lá, além de mais, Chico tem sentido de pequeno. Ninguém pode levar a sério um sujeito chamado Chico [risos]. Mas eu acho um pouquinho afetado usar o outro nome para o escritor. Como se eu considerasse o escritor um sujeito mais sério que o compositor de músicas. Isso faço questão de não pensar, essa ideia bastante disseminada de que a literatura está acima, num patamar superior à música popular. Isso no Brasil acho que não faz nenhum sentido. Como já lhe disse não quero ser o Francisco, o escritor, e o Chico, o compositor. Mas para mim são dois trabalhos bastantes diferentes (Buarque, 2009:s/p).

Nesse sentido, José Saramago e Chico Buarque distanciam-se, fazendo caminhos contrários. Saramago nasceu numa família de camponeses e comprou seu primeiro livro aos 19 anos, com dinheiro emprestado. Depois estudou Francês e Literatura na Escola Profissionalizante, conforme relato biográfico do próprio autor para a Fundação José Saramago<sup>161</sup>, o que lhe

---

<sup>160</sup> Esta é a resposta completa de Chico Buarque ao jornal *Folha de São Paulo*, quando este pergunta se lhe incomoda ser visto como um compositor popular que eventualmente escreve, e não como um escritor:

Não me incomoda nada. Outro dia, num jornal, um sujeito para falar mal de mim me chamou de sambista, como se fosse um insulto. E eu sou um sambista. Quando eu morrer, quero que digam: “morreu um sambista que escrevia livros”. Não estabeleço nenhuma hierarquia (Buarque, 2009:s/p).

<sup>161</sup> Saramago afirma em sua autobiografia:

A única alternativa que se apresentava seria entrar para uma escola de ensino profissional, e assim se fez: durante cinco anos aprendi o ofício de serralheiro mecânico. O mais surpreendente era que o plano de estudos da escola, naquele tempo, embora obviamente orientado para formações profissionais técnicas, incluía, além do Francês, uma disciplina de Literatura. Como não tinha livros em casa (livros meus, comprados por mim, só os pude ter aos 19 anos), foram os livros escolares de Português, pelo seu carácter “antológico” que me abriram as portas para a fruição literária [...]. (Para ler

permitiu ter acesso à cultura francesa e mais tarde traduzir diversas obras. Chico Buarque, por sua vez, nasceu em berço intelectual e inicia sua vida artística na canção popular, só se dedicando à escrita literária mais de 30 anos depois.

Há, no entanto, uma provável semelhança na intenção de escrita dos dois romances estudados neste capítulo, *As Intermittências da Morte e Leite Derramado*. Saramago ironiza a morte que se aproxima de um senhor de 82 anos com leucemia. Ao ironizar a morte, ironiza-se a si próprio. Buarque parece fazer o mesmo: ao criar Eulálio, misto do erudito com popular, estará também enxergando essa dicotomia nele mesmo? Parece-nos que sim. Afinal, “a literatura é minha arte madura” (Buarque, 1997:podcast), disse Chico Buarque<sup>162</sup> e a maturidade é também a arte de poder olhar a sua formação e o seu trajeto de forma irreverente e irônica.

### **2.3. Estratégias da Ficção**

Embora Saramago tenha afirmado ser “o mais realista dos escritores” (Vasconcelos, 2010:28), em *As Intermittências da Morte*, vemos que seu projeto literário se distancia do projeto Naturalista do século XIX. Há sempre a presença do insólito, de um fato inusitado em seus romances, o que também não significa que José Saramago se inclua na corrente do “Realismo Mágico”

---

todo o texto do autor, ver <https://www.josesaramago.org/biografia/biografia>).

<sup>162</sup> Comentamos essa entrevista no capítulo anterior, capítulo 1 da Parte II:

[...] eu diria que a minha música foi a minha arte da juventude e eu precisei amadurecer nesses trinta anos para escrever meu primeiro livro. A literatura é minha arte madura [...]. Talvez eu tenha precisado desse tempo todo me distrair com a música para encontrar uma linguagem literária que fosse minha. Porque eu escrevia antes de compor. Eu julgava que ia ser escritor. Aos 14, 15 anos. Aliás, eu não tinha dúvida: eu seria escritor (Buarque, 1997:podcast).

latino-americano – “não falem em realismo mágico ou fantástico” (Vasconcelos, 2010:28), reiterava o autor quando questionavam semelhança entre sua Literatura e o gênero do fantástico<sup>163</sup>.

Castello também comenta a ruptura com o Realismo na obra de Chico Buarque:

Seus romances guardam a estrutura ambígua dos sonhos – em particular dos pesadelos. Opõem-se, assim, à estética realista que dá as cartas hoje na literatura brasileira. Desvia-se do novo padrão dominante da “literatura internacional”. Essa nova literatura – dos *best sellers*, das traduções a toque de caixa e das adaptações – exclui a poesia e, assim, se torna dura e redutora. Mesmo que não tenha essa intenção, Chico escreve contra ela. Em seus livros, infiltrada pelo sonho, a realidade se racha e se fragmenta (Castello, 2015:91).

Que estratégias os dois autores articulam nos dois romances, *As Intermittências da Morte* e *Leite Derramado*, que podem atrelá-los (ou não) à estética realista?

Em *As Intermittências da Morte*, José Saramago constrói uma fábula: a morte, cansada de ser odiada pelos vivos, resolve entrar em greve. A princípio, a sociedade vibra com “o gozo feliz de uma vida eterna cá na terra” (*IM*, 15); num segundo momento, é o caos. Então, a morte, antes um “esqueleto envolvido numa mortalha” (*IM*, 173) transforma-se numa bela mulher, que, ao invés de matar um músico, o seduz. Ela pede a ele que toque Sebastian Bach, mais uma vez; ele argumenta que tem dificuldade, ela insiste. Ele executa a *opus* mil e doze, e ela, então, “ofereceu-lhe a boca” (*IM*, 229). “Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que

---

<sup>163</sup> No Brasil, Lopes (2011) desenvolve, desde sua Tese de Doutorado intitulada “O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago”, estudos nesta área.

aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda. Ele adormeceu, ela não” (*IM*, 229)<sup>164</sup>.

Em *As Intermittências da Morte*, a morte queima a carta destinada ao violoncelista e deita-se ao seu lado. A música (a arte), na sua possibilidade de, em poucos segundos, exprimir sentimentos (como Chopin o faz), acaba por unir os contrários: o homem e a mulher, a vida e a morte, o profano e o sagrado, a realidade e a imaginação. Mas, ao terminar o livro com a mesma frase com que o inicia (“No dia seguinte ninguém morreu”), o autor sugere o que já informara ao leitor quase cinquenta páginas antes: que a morte é soberana, é ela quem preside o destino do mundo:

[...] olhando com benevolência o rebanho humano, vendo como ele se move e agita em todas as direções sem perceber que todas elas vão dar ao mesmo destino, que um passo atrás o aproximará tanto da morte como um passo em frente, que tudo é igual a tudo porque tudo terá um único fim, esse em que uma parte de ti sempre terá de pensar e que é a marca escura da tua irremediável humanidade (*IM*, 180).

Assim, o amor pode adiar o fim da morte, mas apenas adiar. A única coisa que pode manter a vida, para além do homem, é a arte, representada em *As Intermittências da Morte* pela música clássica, tão ao gosto do autor.

Ferreira e Soares (2022) trabalham a “intermedialidade” em *As Intermittências da Morte*. Os autores preferem o termo “intermedialidade” a

---

<sup>164</sup> Interessante pensar que Saramago afirmou que, se fosse possível haver um retrato musical de sua pessoa, seria o estudo de Frédéric Chopin, o mesmo que ele dá ao violoncelista: o Estudo op. 25 número 9. No entanto, ele nega que o violoncelista seja seu alter-ego, atitude que também reitera em outros romances, cujos personagens tenham características suas, até mesmo o nome. Ao comentar sobre a presença da música no desfecho do romance, o autor nos dá a possibilidade de pensar que a resistência da morte ao violoncelista seria uma réplica do que aconteceu em sua própria vida: a morte surgiu-lhe à frente, quando o médico lhe informou que sofria de leucemia. Pilar, no entanto, sua mulher, a representação do amor em sua vida, adia a chegada da morte, tanto que a dedicatória do livro *A Viagem do Elefante* é: “A Pilar, que não deixou que eu morresse”.

“interartes”, seguindo aqueles que consideram as Artes um tipo de mídia<sup>165</sup>, o que tornaria o conceito de “intermedialidade” mais abrangente. Independentemente da terminologia, que abarca diversos pontos de vista, o que nos parece mais relevante aqui é verificar como a música está presente nos dois romances, confirmando um processo de Intermedialidade/Interartes.

Em *As Intermittências da Morte*, Ferreira e Soares (2022:207) apontam elementos do léxico que dão musicalidade à narrativa: ritmo, estruturas paralelísticas, referências e sons. A repetição de palavras e de estruturas paralelísticas é visível no fragmento que segue, que expressa a angústia dos cidadãos diante do aviso da Morte pela TV de que se voltará a morrer:

[...] Acabaram de escutar, e depois as notícias que haviam deixado de ter importância porque em todo o país ninguém lhes estava a dar a menor atenção, nas casas em que havia um doente terminal as famílias foram juntar-se à cabeceira do infeliz, porém, não podiam dizer-lhe que ia morrer daí a três horas, não podiam dizer-lhe que já agora podia aproveitar o tempo para fazer o testamento a que sempre se tinha negado ou se queria que chamassem o primo para fazerem as pazes, também não podia praticar a hipocrisia do costume que era perguntar se sentia melhorzinho, ficavam a contemplar a pálida e emaciada face, depois olhavam o relógio às furtadelas, à espera de que o tempo passasse e de que o comboio do mundo regressasse aos carris do costume para fazer a viagem de sempre (*IM*, 112).

Na terceira parte do romance, no encontro entre a morte e o violoncelista “a música é evocada como tema e objeto da narrativa” (Ferreira e Soares, 2022:207). Os autores sugerem que a frase final do romance, coincidindo com a frase inicial, reforça a intermedialidade entre música e Literatura. A relação

---

<sup>165</sup> Os autores seguem a classificação de Claus Clüver, Adalberto Mullere e Irina Rajewsky, citados por Ferreira e Soares (2022:196-197) no ensaio “Literatura, Música e Cinema: Uma abordagem Transdisciplinar”.

entre as mídias está presente em diversas referências musicais<sup>166</sup>, que denunciam a intertextualidade da escrita de Saramago, evidenciando a retroalimentação que a Literatura e a música produzem uma sobre a outra na vida e na obra do autor<sup>167</sup>.

Se existe a intermedialidade da escrita saramaguiana, reconhecida pelo próprio autor, que se alimenta de várias artes<sup>168</sup>, Ferreira e Soares (2022:206-207) apontam o outro lado: a Literatura de Saramago inspirou diversos trabalhos de transposição para outras mídias, como o cinema, teatro e música, o que os faz crer que a atração exercida pelas narrativas de Saramago seria explicada pelo empenho do autor em usar uma linguagem que dialogue com outras artes.

A conexão entre a Literatura e a música foi-nos fundamental para pensar comparativamente a Literatura de José Saramago e a de Chico Buarque. Chico Buarque é músico; desde jovem, trilha o caminho da música, e reconhece que a música é o que precede a sua Literatura – são trabalhos

---

<sup>166</sup> Os autores listam as obras que Saramago evoca e comentam a repercussão que elas trazem ao texto:

A Suíte número 6 para violoncelo solo, BWV 1012, de J.S. Bach, a Fantasia op.73 para violoncelo e piano de Robert Schumann, O Estudo op. 25 número 9 de Frédéric Chopin e ainda a Nova Sinfonia de Beethoven, são as obras escolhidas pelo escritor para mostrar a capacidade que a música tem de comover e humanizar até a própria morte (Ferreira e Soares, 2022:208).

<sup>167</sup> Para os autores, “Saramago coloca em cena um repertório musical caracterizado também pela evocação (tanto musical quanto literária), o que acaba produzindo um movimento espiralar entre obras artísticas, que retoma outras sugerindo novas configurações e novos sentidos (Ferreira e Soares, 2022: 208-209). O repertório musical oriundo dos movimentos do Barroco, do Clássico e do Romantismo tem, para os autores, o papel de mostrar as forças contraditórias do presente no texto de Saramago, justificando a crise por que se passa quando não há mais morte.

<sup>168</sup> No romance (apesar do título, mais uma ruptura saramaguiana) *Manual de Pintura e Caligrafia*, por exemplo, Saramago une duas linguagens – a pintura e a caligrafia, ou a pintura e a escrita, a pintura e a Literatura, a imagem e a letra, dentre tantas combinações possíveis – estabelecendo a narrativa como modo de representação entre manifestações e gêneros diversos.

distintos: “Eu procuro evitar a confusão entre a figura pública e o livro. Como já lhe disse não quero ser o Francisco, o escritor, e o Chico, o compositor. Mas para mim são dois trabalhos bastantes diferentes” (Buarque, 2009:s/p).

Buarque reconhece também que sua Literatura é feita de ritmo musical, quando fala do seu processo de criação do romance *Leite Derramado*:

Não cheguei a ler alto, não. Mas era como se lesse alto. Eu só me satisfazia com a escrita quando ela soava bem. Mas para soar bem, não preciso falar alto. Me soa bem um pouco como uma música dentro da cabeça. Quando digo música, digo música de propósito porque tem a ver. Acho que é evidente. Quem sabe que sou músico, que trabalho com música, ou mesmo talvez para quem não soubesse, daria para se perceber que esse autor mexe com música. É um autor que tem um ouvido musical [...] Há uma cadência, um ritmo dentro de cada frase que obedece a um critério musical. Isso já disse em relação a outros livros meus e é facto (Buarque, 2009:s/p).

Nesse sentido, o ritmo musical na linguagem literária de José Saramago, de que falavam Ferreira e Soares (2022:210) – “a mimetização dos elementos musicais na linguagem, como o uso de paralelismos, repetições e ritmo” – assemelha-se, a nosso ver, com o ritmo do texto literário de Chico Buarque, que, certamente, sofre a influência da música na sua vida, e até a influência de José Saramago, que o próprio autor citou:

Escrevi meu primeiro romance “Estorvo”; em 1990, e publicá-lo foi para mim como me arriscar novamente no escritório do meu pai em busca de sua aprovação. Conteí dessa vez com padrinhos como Rubem Fonseca, Raduan Nassar e José Saramago, hoje meus colegas de Prêmio Camões (Buarque, 2023:s/p, sublinhados nossos).

A presença forte da musicalidade na escrita de José Saramago bem como na escrita de Chico Buarque foi a afinidade que nos sugeriu esse diálogo interpretativo entre os autores e suas obras. Ao se ler Chico Buarque,

pensamos em José Saramago. Ao ler José Saramago, conforme vemos neste estudo, podemos pensar em Chico Buarque.

Tal e qual a escrita saramaguiana, a escrita de Chico Buarque se utiliza da repetição de palavras e de estruturas, de uma pontuação que não corresponde à gramatical, de uma linguagem que se aproxima muito da linguagem oral e de um ritmo e uma cadência próprias da música. Vejamos o início de *Leite Derramado*:

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

Observa-se como o autor explora o coloquialismo, fazendo do discurso do protagonista-narrador uma conversa com o leitor. Como Saramago também faz. Até a enumeração de substantivos à exaustão aproxima o texto de Chico Buarque ao do autor português. Sobre a linguagem, ela nos parece semelhante à de Saramago, pois difusa, líquida, intermitente, fragmentada, excessiva. Não há parágrafos, só capítulos. O monólogo jorra, como se não tivesse nem princípio, nem fim. Como um texto que se narra oralmente, não como o texto escrito. O autor explica a estratégia:

São longos parágrafos onde pretendo que não haja nenhum tropeço. Que não haja solução de continuidade, que uma coisa puxe a outra, que puxe a outra, que puxe a outra e que não fique forçado. Não quero fazer um artifício gráfico. É como se fossem golfadas de memória desse velho. A eulália é o falar agradável. Eu não sabia disso quando dei o nome de Eulálio. Mas no meio do

caminho eu me interesssei: Eulálio de onde vem isso aí? A eulália significa fluência no falar, assim como a cacolalia, caco é feio, não é?, é o falar mal, falar com defeitos ou até com erros de linguagem, solecismos. Taquilalia é o falar depressa [risos]. E o nome honestamente não foi escolhido por isso, mas poderia ter sido. Tem a ver com esse desejo do velho de falar, de falar, de falar, de encontrar interlocutores e quando não há interlocutores ele inventa, ele confunde. E quando não há nenhum mesmo, ele fala para as paredes, mas não para de falar. Ou se para, para para dormir e recomeça na página seguinte. No capítulo, parágrafo seguinte. Com um novo impulso e vai até ao fim pretendendo dar essa fluidez (Buarque, 2009:s/p).

Além da linguagem musical, a música e a dança também são evocadas em *Leite Derramado*: o ciúme do narrador é Matilde tocar um batuque chamado Macumba Gegê no piano ao invés de Mozart (*LD*, 45); e gostar de maxixe, “o ritmo dos negros” (*LD*, 65), e dançar com o preto Balbino (*LD*, 115), confirmando a dinâmica intermediática (ou interartística), que transcende as fronteiras entre saberes, uma proposição da Literatura Comparada.

Assim, José Saramago e Chico Buarque dão continuidade, com esses dois romances (o décimo-quarto de Saramago e o quarto de Chico Buarque) a seus projetos literários.

O narrador de *As Intermittências da Morte* não difere do narrador que caracteriza a maior parte dos romances de Saramago e que garante unidade ao projeto literário do autor. O narrador é um habilidoso contador de histórias, que se utiliza da suspensão do relato para chamar a atenção para a própria narração, seja comentando-a, seja criticando-a, recurso bastante utilizado por Saramago. No exemplo a seguir, vemos que o narrador comenta a saída rápida dos camponeses da narrativa, que, a si, é uma saída apressada já que são os camponeses os que mais sofrem o drama comentado. Em seguida, o narrador

se corrige por usar indevidamente o termo “camponeses”. Vejamos:

Que importam pouco a este relato os parentescos de uns tantos camponeses que o mais provável é não voltarem a aparecer nele, melhor que ninguém o sabemos, mas pareceu-nos que não estaria bem, mesmo de um estrito ponto de vista técnico-narrativo, despachar em duas rápidas linhas precisamente aquelas pessoas que irão ser protagonistas de um dos mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte [...]. Os atores do dramático lance que acaba de ter descrito com desusada minúcia num relato que até agora havia preferido oferecer ao leitor curioso, por assim dizer, uma visão panorâmica dos factos, foram, quando da sua inopinada entrada em cena, socialmente classificados como camponeses pobres. O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente retificado (*IM*, 43, 49, sublinhados nossos).

Parece haver um narrador corrigindo outro narrador (“O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador [...]”), que poderia indicar a presença do autor por trás do narrador, convocando o leitor a participar da narrativa. Saramago insistia que o narrador era “uma invenção acadêmica” (Aguilera, 2010:224) e ressaltava que considerava mais relevante o romancista que o romance. Seu desejo era que o leitor reconhecesse, em seus livros, o cidadão que era.

O autor também convoca o leitor quando troca o narrador em terceira pessoa pelo narrador na primeira pessoa do plural, favorecendo uma aproximação entre o narrador e o leitor: “Façamos um esforço para entender o ponto de vista dos criminosos” (*IM*, 59); “Mudemos de assunto (*IM*, 71); “Todos estaremos lembrados de que na alegria daqueles primeiros e deliciosos dias de imortalidade, [...]” (*IM*, 121). O uso do verbo na primeira pessoa do plural convoca o leitor para a narrativa.

O narrador coloca-se recorrentemente na posição do leitor, como um narrador não onisciente: “São três horas da madrugada, a morte já deve estar em casa do violoncelista” (*IM*, 161)<sup>169</sup>.

O narrador também faz uso frequente do vocativo, um chamamento direto ao leitor, como na passagem em que a morte está diante do violoncelista: e tenta decifrá-lo:

A morte hesita, não acaba de decidir-se pela presunção ou pela humildade, e, para desempatar, para tirar-se de dúvidas, entretém-se agora a observar o músico, esperando que a expressão da cara lhe revele o que está a faltar, ou talvez as mãos, as mãos são dois livros abertos, não pelas razões, supostas ou autênticas, da quiromancia, com as suas linhas do coração e da vida, da vida, meus senhores, ouviram bem, da vida [...] (*IM*, 190, sublinhados nossos).

São todos artifícios para a construção de um “narrador não confiável” (Booth:1961), que carrega o texto de ambiguidades e possibilidades, evidenciando a possibilidade de “mentira” da própria narrativa. A ironia reforça a ruptura com um narrador neutro, que conta uma história da qual tem conhecimento total, sem nela interferir.

Para Perrone-Moisés (2022:52), os romances de Saramago incluem “enunciados de sabedoria”, comentários sobre a filosofia, a psicanálise e a

---

<sup>169</sup> Essa é uma técnica comum do narrador saramaguiano, tanto da chamada “Fase da Pedra” quanto da “Fase da Estátua”. O narrador convoca o leitor para perto de si, fazendo com ele um pacto. Vejamos *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (Saramago:1984), por exemplo:

[...] o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao Hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente, pergunte se não está lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis, médico, que veio do Brasil, ele dirá que sim [...] (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 36).

sociologia, o que vai ao encontro da visão do autor sobre o gênero romanesco, considerando o romance não um gênero literário, mas sim um convulso, que possibilita “traduzir uma simultaneidade, é dizer tudo ao mesmo tempo” (Reis, 2015:104).

Como estratégia narrativa, salientemos ainda que em *As Intermittências da Morte*, como em alguns outros romances que escreveu, como, por exemplo, *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago opta por não nomear nenhum personagem, o que enfatiza sua crítica à sociedade desumana. Em *As Intermittências da Morte*, os personagens são classificados em geral pela atividade profissional, até o violoncelista. A morte, inclusive, não aceita ser tratada como substantivo próprio, e exige retificação do jornal que a tratou como Morte (em letra maiúscula).

O diálogo com o leitor (que Saramago pressupõe ser um contumaz leitor de seus romances) é permanente: “Com as palavras todo o cuidado, mudam de opinião como as pessoas” (*IM*, 72).

Há, portanto, a declarada presença de um “narrador não confiável” que coloca a sua própria narrativa em dúvida, também presente em *Leite Derramado*, onde a narrativa do velho centenário pode ser fruto da fragilidade da memória, da sua condição física e até do seu sono: [...] lembrança de velho não é confiável [...]” (*LD*, 38); “É esquisito ter lembranças de coisas que ainda não aconteceram [...]” (*LD*, 117); “Vai ver que andei delirando [...]” (*LD*, 96); “Saí da sala, fui beliscar alguma coisa no bufê, e a minha cabeça agora fraquejou, onde é que eu estava mesmo?” (*LD*, 88); “Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, mas acho que agora já entrei no sonho” (*LD*, 21).

Paul Ricoeur (2020) em *A Memória, a História, o Esquecimento*, chama atenção para o fato de que tanto nas histórias individuais quanto nas coletivas, existem episódios preciosos, que não se deseja perder por razão alguma. Por outro lado, Ricoeur fala dos episódios, em geral traumas, que precisam ser expulsos, esquecidos, que comporiam uma incapacidade de trazer o passado ao presente. Tenta-se destruir as marcas do que não se quer lembrar, um “esquecimento por apagamento de rastros” (Ricoeur, 2020:428). O protagonista de *Leite Derramado* expressa a força da memória: “E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida” (LD, 10).

Ricoeur propõe, então, uma terceira via: um uso crítico em contraposição ao uso mecânico, revisitar o passado para reelaborá-lo, no desejo de uma “memória integral, reunindo memória individual, memória coletiva e memória histórica [...]” (Ricoeur, 2020:407).

É o que o velho centenário de *Leite Derramado* tenta fazer, ao expor suas memórias. De forma não cronológica, ele revisita o passado para tentar reelaborá-lo, mesmo que confusamente, mesmo que delirantemente.

Hutcheon ressalta as afinidades entre a História e a ficção e utiliza o termo “metaficção historiográfica” (Hutcheon, 1991:141) para as narrativas que se voltam ao passado para repensá-lo. São narrativas intertextuais, “desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa” (Hutcheon, 1991:141). Incorporam-se dados históricos, mas é o tecido ficcional o predominante.

Nesse sentido, *Leite Derramado* é exemplar, pois olha para o passado não para cultuá-lo, repeti-lo, mas para dar a ele uma ressignificação. Perez comenta que embora o romance não seja histórico, a narrativa se apresenta

como uma construção metaficcional e memorial que “dialoga com a historiografia oficial e com a própria Literatura, cujos ecos ressoam na voz do narrador, que tenta construir uma autobiografia” (Perez, 2017:202).

Com isso, Buarque subverte as expectativas tradicionais de leitura e estabelece uma narrativa autorreflexiva, que discute, em outro eixo, o tecido de que é feita, a memória. Assim começa o capítulo 8: “A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas [...] dá preguiça vasculhar a memória o tempo inteiro [...]” (LD, 41-42). Confundem-se as fronteiras entre realidade e ficção, memória e invenção, lucidez e delírio.

O narrador aproxima-se do leitor (como faz Saramago em *As Intermittências da Morte*), comentando com ele o narrado, como se estivesse dando ao leitor a chance de fazer uma outra leitura do que conta: “Mas bem antes da doença e da velhice, talvez minha vida já fosse um pouco assim, uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz” (LD, 10).

Ao construir uma metaficção historiográfica, Chico Buarque apresenta ao leitor a possibilidade de ter uma outra visão da História e da nação, perspectiva, aliás, que atravessa toda a sua obra<sup>170</sup>. A partir da memória de vida do protagonista, possibilita-se a reconstrução da memória coletiva. A história do protagonista se mistura à história do Brasil contemporâneo. “O público e o privado se dissolvem e se confundem” (Castello, 2015:94), como podemos perceber a seguir:

---

<sup>170</sup> Em *Benjamim*, por exemplo, o autor volta ao país sob o golpe militar; em *Essa Gente*, a sociedade brasileira sob o governo de José Bolsonaro.

Tenho fome. Os enfermeiros aqui são rancorosos, com exceção daquela moça, no momento não me vem o nome dela. Na falta dela, alguém precisa se ocupar de mim. Dispenso salamaleques, odeio intimidades, exijo atendimento neutro, profissional. Tragam-me por obséquio a minha goiabada, tenho fome. Virei o prato no chão, não nego, e voltarei a fazê-lo sempre que o bife vier com nervo. Sem falar que a comida cheirava a alho, deixem minha mãe saber [...]. Mas estou com fome e sou capaz de ficar batendo com a cabeça na parede até me servirem a sobremesa. E quando meu pai perguntar que galo é esse na minha testa, vou lhe contar que nesta casa me dão porrada quase todo dia. Vou contar em francês, para ficar todo mundo com cara de imbecil e ninguém me contestar [...]. Saibam vocês que papai tem um chicote guardado ali na biblioteca, atrás da enciclopédia Larousse. Ele um dia me exibiu a peça, a correia trançada de couro de antílope, uma relíquia familiar que ele herdou do pai, meu avô Eulálio. Mas assim que voltar da Europa, se ouvir falar que deram na cabeça do filho, vai distribuir chibatadas às cegas por aí. Vai açoitá-los todos, não importa se homem ou mulher, vai soltar o azorrague em vocês como meu avô no velho Balbino [...] (LD, 101-102).

Através de uma linguagem digressiva, em espiral, com ênfase na oralidade, e do uso da ironia e da paródia, o autor aproxima o leitor (que poderia não estranhar o discurso de um centenário à beira da morte falando da morte, se seu discurso fosse melancólico ou nostálgico) do protagonista, que não é maniqueísta e alterna seus momentos entre um homem racista, elitista, e um homem que faz uma revisão do seu passado e de sua família, com uma sinceridade que o humaniza. Eulálio é um personagem cheio de nuances, melancólico e debochado, obsessivo e sentimental, prepotente e arruinado, triste e bem-humorado. Com ele, Chico Buarque cria mais um personagem que traduz um sujeito em crise, desassossegado. Daí a provável dificuldade da adesão do público brasileiro à Literatura do autor, como também atesta José Castello:

Não é fácil ler a literatura de Chico Buarque, pois ela nos coloca frente a frente com um mundo no qual só com muito esforço conseguimos sobreviver [...] em vez de capturar o real e dominá-lo, ela encena a agitação interior e a fragmentação acelerada do mundo contemporâneo (Castello, 2015:95).

O leitor é convocado em Chico Buarque tanto quanto em José Saramago, através das estratégias de ficção que ambos exploram, a dar sentido à narrativa e à sua própria vida. Não é fácil a opção, mas é o desafio que interessa aos autores, a seus leitores e à Literatura que pretende mais que entreter o leitor por algumas horas.

#### **2.4. A Questão da Morte**

As obras literárias de José Saramago e Chico Buarque revelam grandes questões contemporâneas, que expõem a crise do sujeito contemporâneo. Comuns aos romances *As Intermittências da Morte* e *Leite Derramado*, há a questão da morte no mundo cosmopolita contemporâneo. A morte perpassa todo o romance de José Saramago. O autor chega a transformá-la em protagonista de sua história. A morte é também tema de *Leite Derramado*, já que o protagonista é um centenário preso a uma cama de hospital, à beira do fim da vida.

Kellehear (2013) faz a diferença entre o processo físico da morte e “o morrer”, que é a consciência de que a morte chegará breve.

*Falo no morrer como uma antecipação autoconsciente da morte iminente e nas alterações sociais no nosso estilo de vida, provocadas por nós mesmos e pelos outros, que se baseiam em tal consciência.* Essa é a parte viva e consciente do morrer, muito mais que aquele que observamos como a ruína final de uma máquina biológica deteriorada (Kellehear, 2013:15-16, itálicos do autor).

Kellehear afirma que o morrer demorado, como o do protagonista do livro de Chico Buarque e como aqueles a que Saramago se refere em seu livro, que repentinamente têm a morte suspensa, mas não a saúde recuperada, produz “trajetos finais extremamente difíceis, duros e estigmatizantes” (Kellehear, 2013:379). Nesse sentido, ele compara o morrer de enfermidades da velhice ao morrer de doenças associadas ao estágio final da SIDA (em Portugal)/AIDS (no Brasil). Esses dois processos provocam o que o autor nomeia de “morte indigna” (Kellehear, 2013:389), forma nova e global de morrer. São suas características “a erosão da consciência do morrer” (Kellehear, 2013:385), “a erosão do apoio ao morrer” (Kellehear, 2013:385) e “o problema do estigma” (Kellehear, 2013:386). Essas três características são vivenciadas tanto no caso da morte por envelhecimento como na morte por SIDA/AIDS, havendo, inclusive, paralelos físicos, ou seja, sinais físicos surpreendentemente semelhantes, na medida em que os que morrem da doença vivenciam um debilitamento profundo, com envelhecimento precoce, cabelos brancos e rugas na pele, como os idosos. A experiência, tanto dos velhos quanto dos jovens com SIDA/AIDS, é descrita por Kellehear (2013) como um processo extremamente doloroso:

A natureza cíclica da doença e da invalidez, o estigma social constantemente aplicado e a vergonha sentida pelos que vivem com o envelhecimento ou com o HIV, a confusão em torno a um tempo que podemos chamar de “morrer”, além da falta de apoio e da experiência da solidão, tornam a jornada do morrer cruelmente dura para esse grupo. *Morrer tornou-se uma provação ou um conjunto de provações [...] Para essa gente, morrer é uma terrível jornada deste mundo [...]* (Kellehear, 2013:388).

Esta “terrível jornada” é tratada por José Saramago e Chico Buarque em *As Intermittências da Morte* e em *Leite Derramado*, respectivamente.

Saramago cria a família de camponeses pobres “que tinha, por mal dos seus pecados, não um parente, mas dois, em estado de vida suspensa ou, como eles preferiam dizer, de morte parada” (*IM*, 41). Um deles era o avô, “um rijo patriarca que a doença havia reduzido a um mísero farrapo” (*IM*, 41). O velho não morria; o médico disse que nada podia fazer, assim como o padre, que afirmou que a misericórdia divina é infinita, mas que nada também poderia fazer. Então, o avô pede à filha que se aproxime e faz-lhe um pedido: que o levem até a fronteira, onde a morte era possível. A filha responde, num belo diálogo entre pai e filha<sup>171</sup>:

É uma loucura, pai, Talvez seja, mas não vejo outro meio para sair desta situação, Queremo-lo vivo, e não morto, Mas não no estado em que me vês aqui, um vivo que está morto, um morto que parece vivo, Se é assim que queres, cumprimos a sua vontade, Dá-me um beijo. A filha beijou-o na testa e saiu a chorar (*IM*, 42).

O patriarca da família não queria viver a “morte adiada” (*IM*, 21), a “morte parada” (*IM*, 41), metáforas que cabem perfeitamente à “morte indigna” (Kellehear, 2013:389) dos idosos em tempos atuais.

Do outro lado, diz Eulálio, o protagonista de Chico Buarque: “Lá vem você com a seringa, é melhor dormir, tome meu braço” (*LD*, 47).

Allan Kellehear considera que o morrer vem se transformando cada vez mais em nossa sociedade em uma experiência oculta, inoportuna, vergonhosa

---

<sup>171</sup> Saramago parece dedicar-se com amor aos diálogos entre pais e filhas. É assim também no romance *A Caverna*, em que Cipriano Algor, o oleiro viúvo, dialoga o tempo todo com a filha Marta, que mora com ele e o ajuda na olaria. Lembremos que Saramago tem uma única filha, Violante, fruto do seu casamento com Ilda Reis.

e antissocial. O avanço da tecnologia médica, a possibilidade de diagnósticos precoces e até os programas de saúde pública não tiveram, ironicamente, relevância para as consequências sociais do morrer de contágio, de pobreza ou de velhice, diz ele.

A pessoa morrer muito cedo e de uma doença estigmatizante ou demorar a morrer, na velhice, a ponto de se tornar confusa, incontrolável e irreconhecível para os amigos e os profissionais são estilos de morrer ao mesmo tempo incertos, ambíguos e uma atividade arruinada para todos os participantes envolvidos. Morrer na Idade Cosmopolita está se tornando cada vez mais trágico e antissocial. Entre os idosos sozinhos, os residentes em asilos e em outros contextos da pobreza mundial, estamos presenciando o crescimento constante de formas desonrosas de morte. O recente grande aumento de formas vexaminosas de morrer representa continuidades e descontinuidades com o morrer antigo dos pobres urbanos do período do desenvolvimento industrial europeu, particularmente entre os séculos XVIII e XX. O morrer e o enterro do pobre eram fontes importantes de vergonha, humilhação e estigma pública naquela época. Entretanto, na nossa encarnação recente do morrer indigno, a fonte do estigma não é simplesmente a associação da morte à indignação da privação material, mas também à dependência causada pela fragilidade, pelo contágio e pela perspectiva de uma identidade em desaparecimento (Kellehear, 2013:392-393).

Os idosos teriam uma “morte indigna” também porque o morrer não é identificado nem pelo cidadão à morte nem pelos cuidadores, mais focados nos cuidados do corpo (enfermagem) que no apoio psicológico. No capítulo “O nascimento da morte indigna”, Kellehear (2016:389-428) mostra que, enquanto antes as pessoas viam os seus mortos como uma forma de vida; na sociedade contemporânea, vemos muitos dos nossos vivos no fim da vida como uma forma de morte. Estigmatizamos os velhos, que sofrem da “gerontofobia”: abandonados, segregados, desvalorizados, evitados.

O personagem de Chico Buarque em *Leite Derramado* mostra a solidão dos velhos na metrópole moderna. Diz ele à suposta enfermeira que registra suas memórias, a única a tratá-lo bem no hospital:

Se soubesse como gosto das suas cheganças, você chegaria correndo todo dia. É a única mulher que ainda me estima, se você me faltar morro de inanição. Sem você me enterrariam como indigente, meu passado se apagaria, ninguém registraria a minha saga (*LD*, 119).

Em *As Intermittências da Morte*, o presidente da federação das companhias seguradoras chega a pedir ao governo que fixe a idade de 80 anos para a morte obrigatória, momento em que o seguro se encerraria, uma vez que o segurado “se havia convertido em alguém virtualmente morto [...]” (*IM*, 34).

Eulálio Assumpção, em *Leite Derramado*, está abandonado à própria sorte: “Sinto uma queimação no esôfago, você me fez beber a soda e agora estou à morte. Mexa-se, não fique aí me vendo agonizar, pelo menos me dê minha morfina” (*LD*, 127). Ele é o velho moribundo. “O estigma dá às pessoas uma identidade virtual com que se relacionarem, e não uma identidade real, já que esta se compõe de múltiplos papéis e expressões sociais” (Kellehear, 2013:402). Assim, não há ninguém interessado na história do velho centenário, ninguém que se interesse por aquilo que o individualiza: “Fica essa televisão ligada o dia inteiro, as pessoas aqui não são sociáveis” (*LD*, 11), “É desagradável ser abandonado assim, falando com o teto” (*LD*, 39).

A morte “que sorriu o seu lindo sorriso” (*IM*, 206) ao violoncelista em *As Intermittências da Morte* não é a morte que espreita Eulálio em *Leite Derramado*, nem aquela que envolvem os velhos nos asilos de *As*

*Intermitências da Morte*. A morte sorri para o jovem violoncelista. Mas não sorri para os velhos moribundos, que dão trabalho nos hospitais, nas residências, nas casas de repouso. Velhos que, por não participarem mais do sistema capitalista, perdem seu valor social e são estigmatizados de forma extremamente negativa. “O estigma é também um processo de comunicar aos demais que determinado grupo está associado à vergonha, à desonra, à degeneração [...]” (Kellehear, 2013:402).

Esta estigmatização causa impacto nos próprios estigmatizados, que passam a ficar consternados com sua aparência exterior. Eulálio nega suas memórias, pois “[...] não me parece justo passar para a eternidade assim decrepito, ao lado de Matilde adolescente” (*LD*, 163).

O estigma da velhice é comparado por Kellehear também ao estigma da doença mental, em que há o esfriamento paulatino das relações sociais e a solidão é marca característica: “O morrer lento, incerto e não reconhecido pelos próprios morrentes e seus atendentes sugere uma nova forma irônica de solidão em companhia dos outros” (Kellehear, 2013:409).

É essa solidão que “vivem” os personagens que morrem (e o aparente paradoxo é intencional) nos dois romances aqui confrontados: *As Intermitências da Morte* e *Leite Derramado*. O sujeito contemporâneo vive a solidão enquanto vivo e vive a solidão em seu processo de morte e em sua morte. Essa solidão não se refere unicamente ao isolamento físico, “Também alude à solidão da pessoa obrigada a ficar em meio a muita gente para a qual ela não tem nenhum significado social” (Kellehear, 2013:410).

De que sofre Eulálio? Que doença tem? Vemos que ele sofre das escaras provocadas por não sair da cama, mas, mais ainda, do abandono, da solidão,

da falta de interlocutores. Ele sente que não tem mais papel social, sua vida passou o *timing*, e ele sofre o estigma social, a vergonha pessoal, a solidão, o desassossego. “É inútil me entupir de remédios, bobagem continuar deitado nesta cama, sem minha mulher não sei dormir” (*LD*, 107).

Se Eulálio fala da morte, se Matilde, inesquecível para o protagonista (e para o leitor também) tem um fim trágico, Chico Buarque parece não gostar de pensar sobre a morte, ao menos publicamente. Mas não se esquiva de escrever sobre a morte. Em *Benjamim*, o romance abre com o fuzilamento do personagem principal. Em *O Irmão Alemão*, o irmão do protagonista é apanhado pela ditadura, num desaparecimento que provoca a desestabilização da família e o enlouquecimento do pai e da mãe do protagonista. Já *Essa Gente* termina com o obituário que informa a morte do protagonista Manuel Duarte.

Os dois autores escrevem sobre um dos temas mais caros à Literatura e ao homem. Em *As Intermittências da Morte e Leite Derramado*, ambos, mais uma vez nos surpreendem, explorando a ironia para tratar de um processo que acentua a solidão e o desassossego do sujeito contemporâneo. Não em vão. Perroyes-Moisés escreve sobre *Leite Derramado*: “O fato de nem no fim da vida o homem compreender e aceitar o que aconteceu torna seu drama ainda mais lamentável (Perroyes-Moisés, 2022:s/d). A escrita de José Saramago e Chico Buarque busca evitar esse drama. E assim não se derramará o leite, nem, conforme o narrador saramaguiano, “se chorará o azeite derramado” (*IM*,12).

\* \* \*

Neste capítulo, comparamos os romances *As Intermittências da Morte* (Saramago:2005) e *Leite Derramado* (Buarque:2009). Verificamos como esses romances falam da morte, questão que sempre permeou a Literatura, e como o fazem de forma original, usando a ironia e a paródia, linguagens de ruptura. As duas narrativas também abordam o lugar que a velhice ocupa na sociedade contemporânea. Idosos são tratados com baixa tolerância e o estigma da velhice aproxima-se daquele que atinge os jovens infectados por SIDA/AIDS ou os doentes mentais, conforme investigação de Allan Kellehear (2007), demonstrando a crise da ética nas sociedades contemporâneas.

O capítulo nos revelou diversos pontos que aproximam e pontos que afastam a escrita dos autores, como cabe a um estudo comparativo. Em ambos os romances, mais que as histórias e a discussão filosófica que o tema da morte suscita, interessaram-nos os caminhos literários percorridos pelos autores. Saramago foi capaz de criar uma greve da morte para ironizar o maior medo do homem. Chico Buarque buscou um velho centenário que delira em um leito do hospital para construir a saga de um indivíduo, de uma família e de todo um país. Escritores diferentes, mas com traços comuns: a ousadia, o humor, a crítica – até para falar da morte.

### CAPÍTULO 3

#### A Construção de um Novo Autor/Leitor/Cidadão

Neste capítulo, vamos confrontar *Ensaio sobre a Lucidez*, de José Saramago, publicado em 2004, e *Estorvo*, de Chico Buarque, publicado em 1991, tentando perceber de que forma esses romances repercutem (se é que repercutem) o posicionamento político de seus autores e, ao mesmo tempo, de que forma influenciam (se é que influenciam) o posicionamento político de seus leitores.

Estamos diante de dois romances emblemáticos na obra dos dois autores escolhidos para este estudo. *Ensaio sobre a Lucidez*, a nosso ver, concentra as características da obra romanesca de José Saramago da Fase da Pedra. *Estorvo*, por sua vez, anuncia as características que irão marcar toda a obra do escritor Chico Buarque. São, portanto, dois romances – um de chegada e o outro de partida – simbólicos para o capítulo final desta Tese.

José Saramago tinha 82 anos quando escreveu *Ensaio sobre a Lucidez*. Já possuía uma vasta obra romanesca. Já tinha conquistado o Prêmio Nobel de Literatura. Depois do Nobel, havia escrito *A Caverna* e *O Homem Duplicado*. Publicou, então, *Ensaio sobre a Lucidez*, no qual retoma um romance publicado nove anos antes, talvez o mais famoso deles, *Ensaio sobre a Cegueira*. A referência ao romance é visível já no título, que repete a mesma construção, com a troca “apenas” do substantivo “cegueira” pelo substantivo “lucidez”. Mas a intertextualidade supera a semelhança dos títulos, com a inclusão, no segundo romance, da trama e dos personagens do romance anterior.

Já Chico Buarque tinha 47 anos quando publicou seu primeiro romance, *Estorvo*, escrito no Rio de Janeiro e em Paris, por mais de um ano. O escritor já era um músico consagrado quando se lançou como romancista. Tinha também escrito, antes de *Estorvo*, o livro infantil *Chapeuzinho Amarelo* e a novela *Fazenda Modelo*.

“Não se improvisa um escritor”, afirma Salles (2004), ao comentar a estreia do romancista e a comparação frequente entre o músico e o escritor:

Essa opção pela comparação é natural diante de artistas que sentem necessidade de se expressar em mais de um meio. Nessas aproximações, no caso de Chico Buarque, que se dedica à música há tanto tempo, parece que ele sempre será o músico que passou a escrever literatura. Sabemos que uma literatura, com as características que *Estorvo* apresenta, não surge de uma hora para outra. Não se improvisa um escritor. Sua literatura tem uma história que vai além da *Fazenda Modelo*, integra peças teatrais, roteiros, leituras e desejos. Seus relatos nos levam a acreditar que a vontade de escrever literatura era anterior a de ser compositor (Salles, 2004:206).

O escritor alega que não sabe o que nasceu primeiro, o escritor ou o músico: “Não tenho a certeza, porque me lembro de muito pequeno ouvir muita rádio, primeiro cantar e depois inventar músicas. Mas também me lembro, desde criança, de escrever nos jornais de colégio” (Buarque:2019).

Mas, talvez por seu conhecimento literário, talvez por seu distanciamento do meio literário, talvez pela permanente vontade de ousar e transgredir<sup>172</sup>, Chico Buarque não se intimidou e publicou seu primeiro romance, a que deu o título de *Estorvo*, um substantivo pouco usado pelos

---

<sup>172</sup> Ferreira (2005:s/p) chama atenção sobre o desassossego de Buarque: “A serviço de uma imaginação inquieta, Chico já experimentou diversas formas de expressão artística, buscando sempre o que é novo para si, sem se preocupar se isso se encaixa ou não no *moderno* de cada época”.

brasileiros, e que carrega um forte sentido negativo – “dificuldade, embaraço, obstáculo; pessoa ou fato que causa aborrecimento” (A.A.V.V., 2015:421) –, significados que contrariam a imagem que o escritor tinha junto a seu público: um músico criativo, lírico, crítico, mas sobretudo um “seresteiro, poeta e cantor”, versos de uma de suas canções mais conhecidas, *Noite dos Mascarados* (Buarque:1967); nunca um estorvo.

A epígrafe do romance acentua esse estranhamento, com a enumeração de vinte e uma palavras no campo semântico de “estorvo”, de diferentes línguas e classes gramaticais<sup>173</sup>. Era um aviso de que o leitor não encontraria nas páginas do romance o lirismo das canções do compositor; pelo contrário, haveria, como diz Lajolo (2021:180)<sup>174</sup>, a passagem “do Chico soft, habitante de discos e fitas, para o Chico hard de papel e tinta”.

Fischer (2013:207-223), no entanto, chama atenção para uma característica importante: Chico Buarque foi, desde o início, um cancionista narrativo. Ao analisar canções do músico-escritor da década de 1960, como *Quem te viu, quem te vê* (Buarque:1966), Fischer demonstra que Buarque sempre trabalhou, em suas canções, com a narratividade, dominando a construção narrativa, com personagens elaborados, trabalhando as categorias de tempo e espaço (a janela, por exemplo, como aponta Fischer, está no núcleo

---

<sup>173</sup> São elas: “estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estropício, estrovenga, estorvo” (*E*, 7).

<sup>174</sup> Aqui citamos a edição da Companhia das Letras comemorativa de trinta anos da publicação de *Estorvo*, romance que consta da nossa “Bibliografia Ativa”, o qual usamos como referência nesse capítulo. Como a edição comemorativa reúne a fortuna crítica do romance de Chico Buarque, artigos publicados na época do lançamento do livro, nós a usaremos quando citarmos Benedito Nunes, Roberto Schwarz, Marisa Lajolo, Augusto Massi e José Cardoso Pires, cujos textos sobre o romance foram reunidos nessa edição, que consta, portanto, de nossa “Bibliografia Passiva”.

de várias letras), demonstrando um domínio narrativo desde o início de sua trajetória, que iria se estender, depois, aos seus romances:

Essa presença do tempo, da mudança que ele faz, da transformação dos personagens, esse sentido entranhadamente narrativo, enfim, está na alma da obra de Chico, em disco e em livro, desde o começo. Não é apenas quando conta uma história, como fez no teatro, nos romances e em canções marcantes, mas sempre: quem te viu, quem te vê. É um traço que ajuda a entender a relação contrastiva de Chico com a Tropicália, começada também em 67: ali onde nosso autor insistia em ver história, Caetano, exemplarmente, fazia a afirmação do presente, “Caminhando contra o vento / eu vou”. Chico, um temperamento clássico; Caetano, romântico (Fischer, 2013:222).

Com o tempo, personagens mais líricos, como a moça de olhos fundos e tristes que guardam tanta dor na canção *Carolina* (Buarque:1967) ganharam a companhia de *loosers*, como o menino Pelé que vende chicletes e aponta um canivete no sinal de trânsito na canção *Pivete* (Buarque:1978).

Fischer (2013) aponta também outro aspecto do escritor, já visível nas primeiras canções, que provocaria, ou permitiria, a passagem entre a música e a Literatura: “o domínio pelo autor do português brasileiro culto, em aliança com sua fluência no português brasileiro falado” (Fischer, 2013:214).

De todo jeito, o domínio da narratividade e da língua, bem como o olhar para os excluídos sociais, já evidente nas canções, não foram capazes de atenuar o estranhamento do leitor brasileiro com o primeiro romance do escritor, como Fischer (2014), aliás, apontaria, ao caracterizar a Literatura de Chico Buarque: “Ocorre que esse professor de delicadeza [Chico Buarque na música] concebeu seus romances sempre na pauta do mal-estar, em que nada é nítido e pacífico, nunca se experimenta descanso” (Fischer, 2014:s/p).

Chico Buarque também não pareceu preocupado em dissipar essa tensão; pelo contrário, deu a seu romance o título de *Estorvo*, inaugurando uma obra que se compõe, para Silva (2004), de “variações de um mesmo mal-estar diante do mundo, figuras do alterego do próprio Chico” (Silva, 2004:118).

E José Saramago?

*Ensaio sobre a Lucidez* é uma surpresa para o leitor, mesmo para aqueles que já conheciam *Ensaio sobre a Cegueira*: como supor que José Saramago, a essa altura já um cidadão octogenário, escrevesse um romance tão político e crítico como aquele publicado anos antes? Talvez o leitor esperasse do autor um romance mais leve, como *A Viagem do Elefante*, rotulado até pelo escritor como “conto”, conforme afirma Perrone-Moisés (2022:143) ou mesmo *Caim*, o décimo sexto romance do autor, o último publicado em vida.

*Ensaio sobre a Lucidez e Estorvo* são dois romances fortemente políticos. São também romances bastante diferentes, o que poderia parecer estranho o confronto a que nos propomos neste capítulo, mas a Literatura Comparada oferece essa oportunidade, uma vez que:

[...] sempre colocou em relevo o seu impulso primeiro e sua razão de ser, ou seja, seu comprometimento ético em direção ao outro – o outro texto, a outra literatura, a outra história, a outra cultura, a outra linguagem, o outro imaginário (Schmidt, 2022:125).

Nesse sentido, a Literatura Comparada fundamenta o conhecimento das relações construídas por um sujeito “com um duplo olhar, um para dentro e outro para fora” (Schmidt, 2022:125).

É esse olhar que tentamos, ao mesmo tempo em que reconhecemos a natureza heterogênea dos textos. Schmidt (2022) salienta o propósito da Literatura Comparada:

Na recusa em se constituir como mais uma ciência das origens, em termos de explicação causal, o comparatismo preconizou o princípio teórico-metodológico da rede de relações mútuas entre diferentes literaturas nacionais, relações essas tornadas visíveis pela concepção de um terceiro espaço onde o uno e o diverso, o próprio e o alheio estabelecem, por meio do olhar comparatista, um campo de significações atravessadas por confluências e diferenças. É precisamente este campo que atesta a dimensão transnacional da literatura e da cultura (Schmidt, 2022:128).

É por esta via que buscamos caminhar neste capítulo, no qual teremos a oportunidade de tratar da relação entre autor, leitor e obra, enfatizando o engajamento dos autores e a visão de seus romances sobre as sociedades contemporâneas. Autores inquietos e inconformados apelam a um leitor que também se comprometa.

### **3.1. *Um Autor Engajado***

A volta de Saramago ao romance com cunho mais político e a decisão de Chico Buarque de ingressar na arte romanesca através de um romance “pesado, sóbrio, que incomoda; estorva” (Lajolo, 2021:178) nos provocam perguntas: O escritor precisa ser politizado? A Literatura, engajada? Pode-se fazer uma boa Literatura sem provocar reações no leitor? A coerência faz-se necessária entre a vida do escritor e seu projeto literário? Escreve-se porque se é desassossegado? Escreve-se para desassossegar?

Em seu célebre ensaio *Que é a literatura?*, Sartre (2006:7) examina a arte de escrever sob três aspectos: “Que é escrever?” “Por que se escreve?” “Para quem se escreve?”. Ao debater essas questões, afirma que o escritor sabe que “a palavra é ação” (Sartre, 2006:20) e que a Literatura desvenda o mundo e o homem para outros homens, “a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade” (Sartre, 2006:21).

O escritor, para Sartre, ao escolher dizer certas coisas de determinado modo, leva o leitor a conhecer o mundo e a assumir um compromisso perante ele. A escrita, portanto, é vista como um engajamento, e a forma, nesse caso, nunca viria primeiro que as ideias:

[...] a liberdade de escrever implica a liberdade do cidadão. Não se escreve para escravos. A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas [...]. Escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força, você estará engajado (Sartre, 2006:53).

Nesse sentido, o escritor não poderia prescindir de um posicionamento político: seu compromisso é pensar a história que o rodeia e tentar, como intelectual engajado, influir sobre ela. Sartre teorizou em sua obra o engajamento do intelectual e, mais que isso, tornou-se, ele próprio, por suas tomadas de posição públicas, símbolo de tal engajamento.

No Brasil, Candido (2017:171-193), contemporâneo a Sartre, em seu célebre ensaio “O Direito à Literatura”, defendeu, no terreno da crítica literária, uma fusão entre texto e contexto numa interpretação dialética. Para o intelectual, são três as faces da Literatura: é construção de objetos

autônomos como estrutura e significado; é forma de expressão de emoções e de visões de mundo dos indivíduos e dos grupos, e é forma de conhecimento. Dessas três faces, Candido destaca a primeira, geralmente minimizada diante da Literatura como forma de conhecimento. Para ele, o impacto da produção literária deve-se à fusão da mensagem com a sua organização:

Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido (Candido, 2017:180).

O conteúdo, atuante graças à forma, resulta, assim, em conhecimento, e esse conhecimento repercute no leitor: “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (Candido, 2017:182).

Além desse conhecimento que provém da organização de emoções e da visão do mundo, há, para Candido, níveis de conhecimento intencional: conhecimentos planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo leitor. É o que o autor denomina de “Literatura social” ou “Literatura empenhada”: “[...] casos em que o autor tem convicções e deseja exprimi-las; ou parte de certa visão da realidade e a manifesta com tonalidade crítica” (Candido, 2017:183).

Para o crítico, no entanto, a validade da mensagem depende da forma que lhe dá existência: “A eficácia humana é função da eficácia estética, e, portanto, o que na literatura age como força humanizadora é a própria

literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes” (Candido, 2017:184). Nesse sentido, a Literatura pode ser instrumento consciente de desmascaramento, de luta pelos direitos humanos, de humanização, ao mesmo tempo em que permite ao leitor organizar seu caos individual. Daí Candido (2017:188) enfatizar “o direito à Literatura” (título, aliás, de seu ensaio), que ressalva a importância de todas as classes sociais terem igualmente acesso aos diferentes níveis de cultura: “Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade” (Candido, 2017:188).

A questão da “arte engajada”, portanto, sempre foi motivo de reflexão e de polêmicas. Adorno (1973:55-56), por exemplo, contestou Sartre, que reservava seu conceito de engajamento exclusivamente à Literatura, pois julgava que o escritor, ao contrário do pintor e até mesmo do poeta, lida com significações. Adorno (1973:56) ironiza o pensador francês – “o modelo ideal seria para ele o grito de dor do torturado” –, afirmando que são irrelevantes as motivações do autor: “A obrigação que o escritor contrai é muito mais precisa: não é uma imposição da decisão, mas da própria coisa” (Adorno, 1973:56).

A polêmica sobre a postura política do escritor e sua relação com a Literatura permanece. Sirinelli (2006:s/p) nos pergunta: “Onde está a grandeza do homem de cultura ou de ciência? Na ética da convicção ou na de responsabilidade? Na denúncia dos poderes ou na enunciação das escolhas possíveis para um poder democrático?”

O historiador, em seus estudos, define a figura do intelectual sob duas formas. A primeira, abrangente, inclui todos os sujeitos envolvidos com atividades associadas à escrita, como criadores ou mediadores. A segunda, mais restrita, é demarcada pelo engajamento do homem de cultura na vida da

coletividade, de modo a interferir e buscar contribuir nas decisões de caráter conjunto, embora nem sempre de interesse comum, ou seja, na condução política, no seu sentido lato. Nesse sentido, só o engajamento transformaria o escritor em intelectual.

Também pensou assim Said (2005) para quem a atividade intelectual é inseparável da vida política. O intelectual, para Said, deve ser um indivíduo preocupado em dar lugar àqueles que têm menos voz:

A política está em toda parte; não pode haver escape para os reinos da arte e do pensamento puros nem, nessa mesma linha, para o reino da objetividade desinteressada ou da teoria transcendental. Os intelectuais pertencem ao seu tempo (Said, 2005:34).

Como se situam José Saramago e Chico Buarque diante dessa polêmica? E, especificamente: o que *Ensaio sobre a Lucidez e Estorvo* nos dizem sobre essas questões?

Intelectuais de esquerda, José Saramago e Chico Buarque sempre militaram em favor da democracia. Saramago era filiado no Partido Comunista e não se preocupava em esconder sua posição política: “Eu não precisei deixar de ser comunista para ganhar o prêmio Nobel” (Aguilera, 2010:333)<sup>175</sup>. O escritor reforçava que não usava a Literatura para fazer política, mas que qualquer leitor atento, através das páginas de seus livros, saberia o que pensa sobre o mundo, a vida e a sociedade:

O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. Quero que isso se saiba na leitura dos meus livros. Desejo que a leitura dos meus livros não seja a de

---

<sup>175</sup> Nogueira (2022:319-400) faz, no último capítulo de *José Saramago: A Literatura e o Mal*, uma análise da reverberação do marxismo na Literatura saramaguiana.

uns quantos acrescentados à literatura, mas que nesses se perceba o sinal de uma pessoa (Aguilera, 2010:207).

A Literatura para Saramago não está a serviço da ideologia; mas também o escritor insiste que a Literatura não vive “num meio de tal forma asséptico que pareceria que se bastaria a si própria” (Reis, 2015:77), confirmando a interpenetração entre o eu-cidadão e o eu-escritor<sup>176</sup>. Sobre essa questão, Nogueira (2022) chama atenção para a independência da Literatura de Saramago:

Um leitor (mas não um crítico literário, como é evidente) pode deslumbrar-se com a escrita ficcional de Saramago sem ter qualquer conhecimento ou consciência bem definida acerca das opções ideológicas do autor, e mesmo sem se preocupar minimamente com a ligação de Saramago ao Partido Comunista (Nogueira, 2022:334).

Marcado pelo compromisso político-social e até mesmo pelo ativismo, Saramago negava a “Literatura de partido”<sup>177</sup> e acreditava que a Literatura pode ser uma ação política, sem deixar, contudo, de ser arte. Afirmava o escritor: “A arte tem exigências próprias que devem ser respeitadas” (Aguilera, 2010:181). O autor insistia também em negar à Literatura o papel de agente de transformação social. Não queria ser visto como um “autor engajado”, pois defendia a fusão do texto e do contexto; preferia ser identificado como “autor

---

<sup>176</sup> Declara Saramago:

É uma maneira de ser escritor que não reduz – e não reduziu nunca e cada vez menos procurará reduzir – o papel e a responsabilidade que acho que sempre tive como cidadão e que o facto de ser escritor de uma cena maneira amplia [...]. Eu não separo a condição do escritor da do cidadão, embora separe, sim, a condição do escritor da de militante político. Isso separo (Reis, 2015:56).

<sup>177</sup> O escritor reflete:

Incluir a literatura entre os agentes de transformação social é uma reflexão ingênua e idealista [...]. Chegamos a uma conclusão pessimista: a irresponsabilidade essencial da literatura. Não se pode lhe imputar nem o bem nem o mal da humanidade, portanto não está obrigada a prestar declaração em nenhum tribunal de opinião (Aguilera, 2010:182-183).

comprometido” com os direitos do ser humano. Tão comprometido, salienta-se, que seu discurso pronunciado no banquete do Prêmio Nobel, em 10 de dezembro de 1998, não foi sobre a sua obra, nem ao menos sobre a Literatura, mas sobre a Declaração Universal de Direitos Humanos e o seu não cumprimento: o autor responsabilizava pela omissão os governos, as empresas e os próprios cidadãos, salientando “que nenhuns direitos poderão subsistir sem a simetria dos deveres que lhes correspondem, o primeiro dos quais será exigir que esses direitos sejam não só reconhecidos, mas também respeitados e satisfeitos” (Viel, 2018:171).

A escolha do tema para o discurso ratifica a valorização que Saramago dava ao engajamento de cada cidadão contra um poder que não respeita o indivíduo. Denunciar esse arbítrio, dizia ele, era mais importante que falar de Literatura<sup>178</sup>.

Perrone-Moisés (2022) confirma o projeto ético e político da obra do autor, mas afirma que sua obra literária é sempre uma busca e uma proposta de sentido:

Sua enunciação escapa à tentação do dogmatismo pela presença constante da ironia, do humor, da ternura, e sobretudo pela prudência de quem conhece a especificidade de sua arte. As questões que ele levanta, embora sempre convidando à reflexão sobre a realidade atual, ultrapassam essa contingência imediata; são questões que os historiadores chamariam “de longa duração”: o poder, a opressão do indivíduo na sociedade, a dignidade fundamental do ser humano, a relação com o outro, a força do sonho e da arte. Dessa proposta geral decorre o aparente paradoxo de um escritor comunista que não é realista e nem

---

<sup>178</sup> O autor insistia na crítica e na denúncia diante da sociedade desumana: “Na falsa democracia mundial, o cidadão está à deriva, sem a oportunidade de intervir politicamente e mudar o mundo. Atualmente somos seres impotentes diante de instituições democráticas das quais não conseguimos nem chegar perto” (Aguilera, 2010:375).

mesmo acredita no realismo de representação (Perrone-Moisés, 2022:18).

Nogueira (2022:23) também reafirma que a Literatura de Saramago é uma convocação permanente para que se pense o problema do mal, “que implica uma diferenciação entre o que é ou acontece e o que deveria ser ou sucede”.

Em *Ensaio sobre a Lucidez*, o autor mostra sua discordância e seu pessimismo diante do “que é” a democracia ocidental. Saramago acentua sua crítica ao neoliberalismo. A partir de uma alegoria, denuncia que o Estado existe para perpetuar a vontade e o poder de uns poucos contra a maioria.

O romance parte de uma situação inusitada, como é comum na Literatura saramaguiana: eleitores de uma cidade imaginária decidem, majoritariamente, votar em branco. Tal atitude deflagra a ira dos políticos, dos partidos, da imprensa, que se propõem a tudo para que os eleitores mudem de ideia. O autor expressa sua resistência através da ironia aos poderosos sem razão. A classe política, sua *mise-en-scène*, é descrita com cinismo, como no trecho a seguir:

O governo, acrescentou dando ao semblante uma expressão de gravidade e acentuando com intenção as sílabas fortes, confia em que a população da capital chamada a votar, saberá exercer o seu dever cívico com a dignidade e o decoro que sempre o fez no passado [...] (EL, 27, sublinhados nossos).

Os eleitores não mudam o voto, e os governantes decidem puni-los, pois acreditam que “[...] os habitantes culpados virão a nós de cabeça baixa a implorar o nosso perdão” (EL, 75). Saramago relaciona a cegueira dos homens do poder à cegueira dos homens de seu romance *Ensaio sobre a Cegueira*. Lá, a cegueira era branca, leitosa; aqui é o voto em branco que causa a ira. A

intertextualidade fica evidente: “[...] afastamo-nos do assunto, eu só disse que há quatro anos estivemos cegos e agora digo que provavelmente cegos continuamos” (EL, 171), diz um dos integrantes do governo. O autor ousa, propondo que a mulher do médico, a única pessoa da cidade de *Ensaio sobre a Cegueira* que não cegou, transforme-se na culpada, pelo poder, da “nova epidemia que é o voto em branco” (EL, 207): “[...] além de ser uma assassina, faz também parte da diabólica manobra que mantém humilhado o estado de direito, que o põs de cabeça baixa e de joelhos” (EL, 227).

Saramago, portanto, resgata os personagens de *Ensaio sobre a Cegueira*, vistos agora, sob o ângulo dos mandantes do Estado, como “quadrilha” (EL, 253). Mas, na máquina administrativa, há as exceções, como o comissário, que, ao deparar-se com a mulher do médico, muda sua posição, metaforizando a alienação que se transforma em ação: “é outro homem este que avança por estas ruas, é outra cabeça que vai pensando, vendo claro o que antes era obscuro, emendando conclusões que antes pareciam de ferro [...]” (EL, 312).

Os lúcidos são os que votam em branco, os que reagem contra o Estado. No entanto, não é o lado da razão e da lucidez o vitorioso. Saramago contraria sua própria obra e apresenta um desfecho inesperado, extremamente pessimista: são assassinados o comissário e a mulher do médico, dois símbolos da resistência, e, como se não bastasse, é assassinado também o cão das lágrimas, seu personagem preferido, resgatado também de *Ensaio sobre a Cegueira*. Um desfecho trágico, que mostra a crueldade do governo, os homens sem rosto e sem nome, que Saramago denomina pela função ou pela vestimenta, como “o homem da gravata azul com pintas brancas” (EL, 324), o

assassino da mulher do médico e do cão, neste último e trágico parágrafo do romance:

O homem da gravata azul de pintas brancas escolhe o sítio donde disparará e põe-se à espera. É uma pessoa paciente, leva nisto muitos anos e sempre faz bem o seu trabalho. Mais cedo ou mais tarde a mulher do médico terá de vir à varanda [...]. Passou uma hora, e a mulher do médico ainda não apareceu, tem estado a chorar, a pobre, mas agora virá respirar um pouco, não abre uma janela das que dão para a rua porque sempre há gente a olhar, prefere as traseiras, muito mais tranquilas desde que existe a televisão. A mulher aproxima-se da grade de ferro, põe-lhe as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arrepiante que outro tiro novamente corta. Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar (*EL*, 324-325).

O assassino, o homem da gravata azul de pintas brancas, era um *expert*, acostumado a matar, paciente na função. A ironia do autor caracteriza a crueldade humana. Não há esperança nesse final. Morrem a mulher do médico, a personagem generosa de *Ensaio sobre a Cegueira* e que em *Ensaio sobre a Lucidez* é acusada injustamente e morre o cão das lágrimas, aquele que lambe o rosto da mulher no cenário da cidade destruída, em *Ensaio sobre a Cegueira*<sup>179</sup>, e, volta a lambe o rosto da mulher em *Ensaio sobre a Lucidez*, só que agora ela já está morta. No instante seguinte, o cão das lágrimas cai

---

<sup>179</sup> Em *Ensaio sobre a Cegueira*, o personagem do cão das lágrimas surge após o incêndio. Na cidade destruída, a mulher do médico deixa-se cair na rua, na lama negra e chora. Então,

Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele (*EC*, 250).

morto, numa demonstração da estupidez humana, só restando as lágrimas ao leitor.

O final do romance, portanto, remete ao romance anterior (que também termina com a mulher do médico, nesse caso ela dialoga com o marido tendo abaixo a cidade<sup>180</sup>), mas com sentido oposto. Não há salvação para a humanidade, parece nos dizer o autor. Ao invés do diálogo entre marido e mulher (que encerrava *Ensaio sobre a Cegueira*), temos o diálogo entre dois cegos. Já não sabemos se os cegos são inocentes, e comemoram o fim do tiro, porque não gostam de ouvir os cães a uivar; ou se, cruelmente, representam os cegos (metaforicamente) da história, que estão aliviados com o silêncio do cão, certos de sua morte, e são capazes de afirmar: “Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar”. A obra fica em aberto, cabendo ao leitor a conclusão.

O final de *Ensaio sobre a Lucidez*, a nosso ver, denuncia o autoritarismo e a estupidez dos governos antidemocráticos. Também confirma o sentimento que justificava para Saramago seu trabalho de romancista: “Na minha opinião, ser escritor não é apenas escrever livros, é muito mais uma atitude perante a vida, uma exigência e uma intervenção” (Aguilera, 2010:191). Saramago, aos 82 anos, sentia necessidade<sup>181</sup> de denunciar os rumos da Humanidade e do capitalismo.

---

<sup>180</sup> Eis o final de *Ensaio sobre a Cegueira*:

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava (EC, 344).

<sup>181</sup> Saramago dizia que não escrevia porque gostava, mas escrevia por “necessidade” de dizer suas ideias e “de dizer quem somos e o que é que estamos fazendo” (Aguilera, 2010:203).

“Como se pode ser otimista quando isto tudo é um estendal de sangue e lágrimas”? – pergunta-nos o autor (Aguilera, 2010:142).

E Chico Buarque?

Qual a visão do autor sobre o mundo? Qual seu posicionamento político? E em *Estorvo*, seu propósito é também denunciar o entorno?

Chico Buarque teve uma formação completamente diferente da de Saramago, que era neto de camponeses, de família pobre, que foi comprar seu primeiro livro já jovem, que se filiou a um partido político. Diferentemente do escritor português, Chico Buarque não se filiou a nenhum partido, o que para Silva (2004:27) se justifica “Até por seu temperamento, avesso à disciplina coletiva e alérgico a proselitismos de qualquer espécie, Chico nunca aceitou ver sua figura pública atrelada à política institucional”. Mas isso não o impediu de deixar clara sua posição política, desde a década de 1960, protestando contra o regime militar e contra a ditadura (que acabaram provocando seu exílio na Itália), até os dias atuais, quando se posicionou contra o governo de direita, que se recusou até a assinar o Prêmio Camões que lhe foi atribuído. É pelo viés político, confirmando sua posição de intelectual de esquerda, que Chico Buarque (2023) termina seu discurso no Prêmio Camões, colocando-se ao lado de “tantos autores e artistas brasileiros humilhados e ofendidos nesses últimos anos de estupidez e obscurantismo”:

No que se refere ao meu país, quatro anos de governo funesto duraram uma eternidade, porque foi um tempo em que o tempo parecia andar para trás. Aquele governo foi derrotado nas urnas, mas nem por isso podemos nos distrair, pois a ameaça fascista persiste, no Brasil e por toda parte. Hoje, porém nessa tarde de celebração, reconforta-me lembrar que o ex-presidente teve a rara fineza de não sujar o diploma do meu Prêmio Camões, deixando seu espaço em branco para assinatura do nosso

presidente Lula. Recebo esse prêmio menos como uma honraria pessoal e mais como um desagravo a tantos autores e artistas brasileiros humilhados e ofendidos nesses últimos anos de estupidez e obscurantismo. Muito obrigado (Buarque, 2023:s/p)<sup>182</sup>.

Silva (2004:64-65) já anunciava a postura de Buarque: “Coerente consigo mesmo ao longo dos anos, ele [Chico Buarque] reagirá de acordo com as exigências de cada época de maneiras distintas. Sendo sempre a mesma, sua obra será sempre diferente”.

É assim que, após uma carreira de sucesso como músico, Chico Buarque escreveu *Estorvo*, o primeiro dos seus seis romances (escritos até o momento desta Tese). O narrador-protagonista do romance é um homem que, ao olhar na fechadura, vê um estranho. Assim inicia *Estorvo*:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozinho, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sono [...] (*E*, 11).

Já por esse início, podemos observar que o protagonista não reconhece o que vê, nem é capaz de saber se o que vê é real ou imaginação – estado que durará toda a narrativa. Ele não sabe se está acordado ou se dorme quando vê o rosto que desencadeia sua fuga. O protagonista já se coloca num lugar

---

<sup>182</sup> O final do discurso de Chico Buarque nos lembra o final do discurso de Saramago no Prêmio Camões, quando o autor fala: “E agora quero também agradecer aos escritores portugueses e de língua portuguesa, aos do passado e aos de agora: é por eles que as nossas literaturas existem, eu sou apenas mais um que a eles se veio juntar. Disse naquele dia que não nasci para isto, mas isto foi-me dado. Bem hajam, portanto” (Saramago, 2013:91).

fronteiriço, deslocado. O estranho é o que está do lado de fora da porta ou do lado de dentro? O eu ou o outro? – essa pergunta, Chico Buarque repetirá, romance a romance, com protagonistas que se sentem deslocados, perdidos, “estranhos”, desassossegados.

O protagonista de *Estorvo*, ameaçado pelo rosto que não identifica, começa “uma peregrinação em ritmo alucinado” (Pires, 2021:195), indo de um lugar a outro, num esforço (em vão) para reconstruir suas experiências, a essa altura já totalmente deturpadas. Ele não se identifica em nenhum lugar por que passa, nem com nenhuma pessoa com quem convive, da irmã burguesa aos bandidos com quem trava contato: “Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão” (*E*, 106). Ele é o estorvo de si próprio: “O lugar que sobrou é um meio lugar, ao lado de uma preta gorda com cara de boa cozinheira, cuja nádega esquerda ocupa metade do meu banco” (*E*, 89). Não há lugar para ele no ônibus, assim como não há na casa da sua mãe, nem na casa da irmã, muito menos na casa da ex-mulher. Não há lugar para ele nem na cidade do Rio de Janeiro, nem no meio rural.

Nesse sentido, a frase “O sono está perdido” (*E*, 13) talvez possa ser entendida como uma ironia do autor à declaração “*The dream is over*”, de John Lennon, quando o músico comentou o fim dos *Beatles*, parodiada pelo escritor, de forma objetiva e realista, já que, para o protagonista de *Estorvo*, não se perdem sonhos porque ele não os tem; o que se perde é o sono.

O rosto por trás da porta que o personagem vê “amplia sua condição conotativa e vai assumindo significados maiores do que poderiam, de antemão, ser presumidos” (Pinheiro, 2021:63). Um desses significados teria

respaldo no contexto a que se refere o livro: a ditadura militar. Seria o mesmo rosto que mata Castana Beatriz e Benjamim no romance seguinte do escritor, *Benjamim?*

A recorrência nos mostra que a Literatura de Chico Buarque está voltada às questões do país, embora não se restrinja a elas.

O personagem de *Estorvo* revisita lugares e pessoas da sua infância, da sua juventude, de outros tempos, mas nada é o que era. Tudo se perdeu: o cenário é devastador; ele não se reconhece, da mesma forma como não é reconhecido:

Olho para os lados pensando no velho, mas o velho não está. O dos anéis pergunta quem eu penso que sou e que porra eu faço naquela propriedade. Vejo as crianças enfileiradas no alto do sítio, perto do riacho. Olho para o chão, e estou descalço, não tive tempo de me vestir direito. Os dois comparsas começam a esfregar suas botas nas tábuas da varanda, como se apagassem charutos, e com isso produzem um chiado desagradável. O chefe enfia a mão no forro do casaco de couro, vai sacar alguma coisa ali de dentro. Saca um relógio antigo tipo cebola, e diz que tenho cinco minutos para sumir do mapa (*E*, 32).

Schwarz (1991:98) deu a *Estorvo* o caráter de “metáfora do Brasil contemporâneo”<sup>183</sup>: “Esta disposição absurda de continuar igual em

---

<sup>183</sup> O editor da Companhia das Letras, Luiz Schwarcz, conta que Chico Buarque ficou emocionado ao ler a crítica de Schwarz, intelectual reconhecido. Chico teria dito “que nunca uma obra sua fora analisada com tanta profundidade” (Schwarcz, 2017:s/p). Sobre essa relação do romance com a crítica, o editor testemunha, quando Chico Buarque vence o Prêmio Camões:

Acompanhei de perto a feitura de *Estorvo* desde o momento em que Marieta Severo comprou um computador para o (então) marido, que visivelmente estava grávido de um livro, embora talvez nem soubesse. Foi o único romance dele que li o começo logo ao ser escrito. Chico, sem motivos, estava inseguro em relação às primeiras linhas do que viria a ser um notável sucesso de crítica e público. Meses antes deste dia, enquanto ele ainda escrevia *Estorvo*, num almoço com um editor de cultura de uma importante revista tive uma amostra do preconceito que havia contra o Chico escritor. No Brasil ninguém tem direito de ser bom em mais de uma área profissional, logo o grande compositor de quem ninguém nunca lera um romance (ele não considera *Fazenda Modelo* um romance, como os que vieram depois) já nasceria

circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito” (Schwarz, 1991:99)<sup>184</sup>.

No final da narrativa, depois de levar uma facada, o protagonista sobe em um ônibus, e, ao lado de um padre com olhos esbugalhados e à frente de um indivíduo esverdeado, acredita que alguém o salvará, talvez:

Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Liguei para a minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me adiantará seis meses do aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex-mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar (*E*, 140-141)<sup>185</sup>.

---

fracassado. Naquele almoço percebi que a Companhia das Letras teria que obter reconhecimento da melhor crítica literária acadêmica, além do imprimase de editoras estrangeiras, para que *Estorvo* fosse lido sem prejulgamentos. E assim foi. Arriscadamente mandamos o livro com embargo para dez ou doze críticos literários, dando um mês para a leitura do texto antes de distribuí-lo para a imprensa. Conseguimos ainda que os pareceristas da Gallimard, da Bloomsbury e da Pantheon, entre outras casas, recomendassem a publicação em países nos quais Chico era pouco ou nada conhecido. Com o livro lançado, as resenhas foram estupendas em todos os jornais e revistas, muitas delas escritas por alguns dos críticos que receberam as provas com antecedência. Chico curtiu cada linha impressa, travando diálogos imaginários com seus autores — diálogos que tive a oportunidade de compartilhar, em longos telefonemas, com Chico em Paris, seu refúgio predileto nos momentos em que os livros vêm a público (Schwarz, 2019:s/p).

<sup>184</sup> O crítico Schwarz detalha:

O desejo de tomar partido dos pobres e de vê-los defender na rua os seus direitos sobe de supetão, para se apagar em seguida. É como um reflexo antigo, hoje uma reação no vazio, já que a alegria do povo é aparecer na televisão. O desejo de uma sociedade diferente e melhor parece ter ficado sem ponto de apoio [...]. Malandros, milionários, empregados, bandidos e, naturalmente, a polícia, todos participam do mundo da imagem, onde brilham acima de seus conflitos, que ficam relegados a um estranho sursis. O acesso ao espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos parece compensar de modo mais do que suficiente a sua substância horrenda (Schwarz, 1991:99).

<sup>185</sup> O excerto mostra a semelhança da voz do narrador de *Estorvo* com a voz do centenário Eulálio, em *Leite Derramado*, o quarto romance de Chico Buarque, escrito dezoito anos depois, o que nos confirma como *Estorvo* anuncia a obra romanesca do autor. Vejamos

Em *Estorvo*, Chico Buarque não salva o Brasil; pelo contrário: não há o que resgatar; das elites aos excluídos, o cenário é de degradação de valores (ponto de vista que se repete até o último romance do escritor, *Essa Gente*): o desejo de uma sociedade melhor não se realizou. A mãe que grita diante da prisão dos filhos silencia quando vê que a câmera de televisão está desligada; o homem cuja mulher sofreu um estupro se excita com o relato; a mulher que foi estuprada flerta com o delegado; no sítio da família, jovens se organizam para a contravenção. Estamos diante de “uma promiscuidade apocalíptica” (Schwarz, 1991:99).

Teria o romancista se servido da sua experiência para escrever o romance, feito o que ocorre em *O Irmão Alemão*? Chico Buarque confirma que de fato viveu a angústia que aparece em *Estorvo*:

Eu não pretendo dizer que vivi essa angústia toda, toda com certeza não, mas vivi uma boa parte dela: a falta de perspectiva ideológica, esse vazio que se deu nos últimos anos, e que no Brasil é muito violento. Isto contribuiu sem dúvida para o clima do livro, para esse “desesperanto”, para a “desesperança” desse personagem e de tudo o que rodeia (Buarque, 2019:6).

Esta “desesperança” será a tônica de todos os romances do autor, centrados no Brasil, embora alguns com passagem por outros países<sup>186</sup>: personagens desencantados. É assim com Benjamim do livro homônimo, com José Costa, de *Budapeste*, com Manoel Duarte, de *Essa Gente*, com Ciccio, de *O Irmão Alemão* e até com o centenário Eulálio, de *Leite Derramado*.

---

como começa *Leite Derramado*: “Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra” (LD,5). Ver capítulo anterior, capítulo 2, da segunda parte.

<sup>186</sup> *Budapeste* tem metade da trama na cidade húngara e *O Irmão Alemão*, em Berlim.

Um Brasil que certamente não agrada a Chico Buarque, um escritor reverenciado não só por sua qualidade artística, mas por seu engajamento, conforme atesta Nery (2019):

É da natureza humana, e da própria autonomia estética última do gesto criador, que nem todas as boas causas produzam necessariamente boa escrita, e nem toda a boa escrita esteja associada às melhores causas. Mas é reconfortante ver exemplos de que, como no presente caso, a genialidade criativa pode estar associada à responsabilidade cívica (Nery, 2019:9).

“Gênio e Cidadania”: o título do artigo de Ruy Vieira Nery do qual extraímos o trecho acima aplica-se não só a Chico Buarque, mas também, naturalmente, a José Saramago. Dois escritores engajados na construção de uma sociedade melhor. No meio do caos, a lucidez.

### **3.2. Um Leitor Cidadão**

Manguel (2018) afirma que ler é um ato de poder, razão pela qual o leitor é temido em quase todas as culturas. “Nem todo o leitor questiona, mas a Literatura lhe dá a possibilidade de questionar” (Manguel, 2018:vídeo). Jubilado (2010:13) convoca a leitura como “estratégia de confronto, confluência e orientação da construção de sentido(s)”.

A história da leitura ressignifica o papel do leitor na interpretação do texto. O leitor assume um papel tão fundamental que Saramago atribui a ele a conscientização de seu trabalho de escritor: “Encontro-me escritor, quando, de repente, a partir do *Levantado do Chão*, mas sobretudo a partir do *Memorial do Convento*, descubro que tenho leitores” (Reis, 2015:46). Se para o escritor,

é importante ter leitores, para o escritor, parece fundamental ser um leitor: “Sem ler ninguém escreve”, resumiu o autor (Aguilera, 2010:201).

José Saramago e Chico Buarque apresentaram-se sempre como grandes leitores, o que é significativo, nos parece, para o projeto literário e político de ambos. Saramago sempre destacou a importância dos livros na sua formação. De família pobre (avós analfabetos, que o autor fez questão de reverenciar em seu discurso do Nobel), o escritor teve de abandonar a escola na adolescência e só comprou o primeiro livro aos 19 anos, com dinheiro emprestado de um amigo<sup>187</sup>. Mas o escritor confessou que foram os livros escolares de Português que abriram suas portas para a fruição literária. Mais tarde, na biblioteca pública de Lisboa, as leituras prosseguiram: “E foi aí, sem ajudas nem conselhos, apenas guiado pela curiosidade e pela vontade de aprender, que o meu gosto pela leitura se desenvolveu e apurou” (Schnetzer e Viel, 2022:14). O escritor foi tradutor por mais de duas décadas (de 1955 a 1981) e um crítico literário produtivo, como documenta Venâncio (2000:46)<sup>188</sup>, que afirma que, em um ano e meio de crítica, Saramago fez o exame de 23 livros de ficção.

Além dos livros que escreveu, Saramago escreveu sobre os livros que leu. *Saramago, os seus Nomes: um Álbum Biográfico* (Schnetzer e Viel:2022) mostra, em “Leituras/sentidos”, uma constelação de obras e criadores sobre os quais o autor expressou seu reconhecimento: dos clássicos aos contemporâneos, da prosa à poesia, passando, naturalmente, pelos ensaios.

---

<sup>187</sup> Essas informações constam de diversos depoimentos do autor, e estão também presentes no livro que a Fundação José Saramago produziu para comemorar o centenário do autor, *Saramago, os seus Nomes: um Álbum Biográfico* (Schnetzer e Viel, 2022).

<sup>188</sup> O autor comenta sobre o crítico Saramago: “Aquilo que nos outros louvou – a transparência, a acuidade, a fuga ao lugar-comum, a coerência na narração, a audácia do ponto de vista – ele mesmo agora o vem cultivando” (Venâncio, 2000:46).

Entre os nomes constantes no livro, está Chico Buarque. José Saramago foi leitor de Chico Buarque. Ao músico, agradece por ter dado o título de um de seus romances (*Levantado do Chão*) a uma canção: “Podes imaginar a alegria que isso me dá. E também o orgulho” (Schnetzer e Viel, 2022:302). Saramago também fez uma crítica elogiosa a *Budapeste*, que com certeza contribuiu para consolidar a Literatura de Chico Buarque no meio literário internacional.

Nos romances de Saramago, há inúmeras referências a livros e a escritores. Mas, mais do que isso, o escritor-narrador está sempre convocando o leitor, trazendo-o para perto da criação narrativa. Para Aguilera (2010:324), “A forma particular de tecer e de administrar a informação por parte da instância narrativa se sustenta na participação e na cumplicidade do público, de quem se pretende que compreenda”.

Chico Buarque, filho de intelectual, sempre declarou que se formou entre livros, compartilhando as leituras do pai, o intelectual Sergio Buarque de Holanda, o qual tinha uma enorme biblioteca em casa. Em entrevista a Peres (2016), o escritor declara:

[...] a verdade é que a biblioteca do meu pai era a casa... A casa do meu pai era a biblioteca... Cada cômodo era uma espécie de biblioteca. Isso ficou muito impregnado na minha memória... Tenho em casa a minha biblioteca, incluindo as parcelas “roubadas” do meu pai. O ambiente da biblioteca me atrai bastante (Peres, 2016:197).

A biografia de Chico Buarque aponta que o escritor foi leitor de clássicos: Balzac, Flaubert, Céline, Dostoiévski e Kafka<sup>189</sup>, entre outros. Literatura, diz o autor, foi a forma que encontrou de aproximar-se do pai. E a leitura,

---

<sup>189</sup> Essas informações constam de diversos depoimentos de Chico Buarque e também em textos sobre o autor. Aqui, a referência é Ribeiro (2015:173).

reconhece, lhe dá mais prazer que a escrita: “Escrever pra mim é o prazer de ler no dia seguinte” (Buarque, 1997:vídeo).

Vale sublinhar que a formação literária dos dois escritores foi construída em grande parte pela cultura francesa. Saramago era tradutor de romances do francês para o português. O escritor não sabia inglês. Chico Buarque, por sua vez, tem a França como forte influência em sua formação. Lia até romances russos em francês. O artista nunca fez *shows* nos Estados Unidos. Os dois autores têm mais essa afinidade.

Politicamente engajados (ou comprometidos) e negando-se a fazer uma Literatura doutrinária, José Saramago e Chico Buarque oferecem ao leitor, em *Ensaio sobre a Lucidez e Estorvo*, uma visão crítica do mundo contemporâneo.

“Um ficcionista lúcido, desesperador de lucidez”, antevia Venâncio (2000:46) sobre José Saramago. Ele não sabia que, dez anos depois, o “ficcionista lúcido, desesperador de lucidez” escreveria *Ensaio sobre a Lucidez*. Assim como ninguém poderia imaginar que depois de treze álbuns musicais e de peças teatrais de sucesso, Chico Buarque se lançaria como romancista, e justo com um romance de “narrativa tensa” (Sant’Anna, 2021:173). No álbum musical anterior ao romance, de 1989, a primeira canção era *Morro Dois Irmãos*, uma apologia à beleza do morro carioca: “Dois Irmãos, quando vai alta a madrugada/ E a teus pés vão-se encostar os instrumentos/ Aprendi a respeitar tua prumada/ E desconfiar do teu silêncio” (Buarque:1989). Após esse tema (regravado por Milton Nascimento em 2023), em que se exalta a beleza do Rio de Janeiro, o artista surpreende com *Estorvo*, onde a cidade surge na contramão do lirismo da canção, nada tendo de “cartão postal”.

Os dois romancistas não se poupam para criar, em *Ensaio sobre a Lucidez* e *Estorvo*, alegorias de uma sociedade partida e de um sujeito em estado de desassossego.

Ao leitor de *Ensaio sobre a Lucidez*, propõe-se que faça a relação com o romance anterior, *Ensaio sobre a Cegueira*.

Carvalho (2006) afirma que esse processo de resgate pode ser feito passiva ou ativamente, prolongando ou destruindo o texto anterior, mas nunca é inocente. O estudioso deverá perceber que novo sentido o autor deseja com o deslocamento.

Dessa forma, é possível compreender que o “diálogo” entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual (Carvalho, 2006:53).

À cegueira, Saramago contrapõe a lucidez<sup>190</sup>. Se antes a cegueira era de todos, agora é de parte, a parte do poder, que acredita em “Mau tempo a votar” (*EL*, 9). Já o voto em branco é o “movimento de subversão urbana” (*EL*, 123). Através do voto em branco e da reação das instituições em proveito próprio, expõe-se a falência da democracia. O próprio Saramago sugere a alegoria, quando diz: “No romance limito-me a pôr as coisas à vista: levantar a pedra e ver o que está debaixo” (Aguilera, 2010:312). Ou quando escreve no romance: “A palavra era como um corpo morto que tivesse vindo atravessar-se no seu caminho, tinha de descobrir o que ela queria, levantar o cadáver” (*EL*, 125).

---

<sup>190</sup> Assim falou Saramago sobre o romance: “O *Ensaio sobre a Lucidez* é, ao mesmo tempo, uma fábula, uma sátira e uma tragédia. Quis que a fábula fosse uma sátira, mas não pude evitar que fosse também uma tragédia. Como a vida” (Aguilera, 2010:311).

A epígrafe do romance – “*Uivemos, disse o cão. Livro das Vozes*” (EC, 7) – já propõe uma ruptura. É o cão que diz. Sua voz está incluída no Livro das Vozes (novamente o autor se utiliza de um livro imaginário na epígrafe), e o verbo no plural inclui o leitor, num pedido desesperado de ação: “uivemos”.

Para Garlet (2015:s/p), a relação entre a epígrafe e o diálogo final dos cegos confirma “o princípio dialético que rege a narrativa” e que permite ao romancista exprimir sua visão do mundo, de questionamento.

Se a cegueira branca expressava a falta da razão; o voto em branco “poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou” (EL, 172). Esse percurso – da cegueira à lucidez – é tema de diversos estudos sobre o autor.

Figueiredo (2006:187) considera *Ensaio sobre a Lucidez* “um livro triste, miseravelmente triste”, que, com *O Homem Duplicado* e *A Caverna* “formam um coro desalentado que espelha, de maneira exemplar, a crise finissecular pela qual passamos”. Para a ensaísta, Saramago constrói duas narrativas (*Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*) bastante diferentes:

Se os limites da violência, da miséria e da falência dos afetos pareciam ter atingido seu ponto máximo dentro do manicômio e da cidade destruída pela cegueira branca, a cidade ficcional recriada agora experimenta uma agressividade instituída, uma atmosfera hostil e um anonimato perturbador (Figueiredo, 2006:186).

Para Figueiredo (2006:186), Saramago não consegue criar, em *Ensaio sobre a Lucidez*, personagens heroicos (como os de outros romances) com os quais o leitor possa se identificar; estabelecendo uma voz narrativa mais observadora e menos emocionada, que não mantém interlocução com os personagens.

Mas não terá sido essa exatamente a intenção do autor?

O que a estudiosa enxerga como deficiências, pensamos de forma diferente: essa foi a ousadia do autor – retomar seu romance célebre e trazê-lo para dizer que, passados anos, o mundo não mudou. O poder não mudou. Ao construir uma alegoria dos rituais cínicos da democracia e da fragilidade do sistema político, com seus integrantes medíocres e suas instituições falidas e descabidas, o autor reafirma seu olhar: os homens estão cegos, é preciso uivar para não termos todos um fim trágico (como a mulher do médico e o cão das lágrimas). Para isso, explora a ironia, a metáfora e o cinismo, como no trecho abaixo, um diálogo entre o ministro do interior e o presidente da câmara municipal, em que Saramago demonstra seu ceticismo em relação aos governos, à religião, à imprensa e à mídia:

Levará o seu tempo mas por fim as pessoas verão a luz, Não o sabia com essas tendências místicas, senhor ministro, Meu caro, quando as situações se complicam, quando se tornam desesperantes, agarramo-nos a tudo, estou até convencido de que alguns dos meus colegas de governo, se isso servisse de alguma coisa, não se importariam nada de ir de romeiros, de vela na mão, a fazer promessas ao santuário, Já que me fala disso, há aqui uns santuários de outros gêneros aonde eu gostaria que o ministro do interior fizesse chegar uma velinha das suas, Explique-se, Diga por favor aos jornais e à gente da televisão e da rádio que não deitem mais gasolina na fogueira, se a sensatez e a inteligência nos faltam, arriscamo-nos a que tudo isto vá pelos ares [...] (EL, 108).

Chico Buarque também faz um romance sobre “uma sociedade desagregada” (Sant’Anna, 2021:174), “um mundo turvo, carregado de ambiguidades” (Massi, 2021:187).

Pinheiro (2021) julga *Estorvo* uma “nova realidade de perturbação e desnorreamento”. O protagonista, em sua andança desordenada, sente a

ameaça dos “rostos conhecidos/desconhecidos de um passado/presente real/imaginado que lhe oblitera a perspectiva de futuro” (Pinheiro, 2021:63). O rosto atrás da porta seria só o primeiro a ameaçá-lo.

O protagonista de *Estorvo* não tem nome, assim como os personagens de *Ensaio sobre a Lucidez* também não o têm. Afinal, que importância teria o nome para alguém que não passa de “um pobre diabo” (*E*, 19), um homem “que poderia andar por aí até amanhã, sem compromisso” (*E*, 53)? O estorvo é um *loser*, o primeiro dos seis protagonistas de Chico Buarque, todos personagens masculinos, perdidos na sociedade do consumo e do capital, como o personagem-narrador de *Estorvo*:

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

O protagonista não responde. O leitor se perde. O empregado, também: “O empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita. Para, torce a flanela para escoar a dúvida, e decide-se pela porta da garagem, que não é aqui nem lá (*E*, 16).

Para Pinheiro, “Chico Buarque produz um romance sem qualquer possibilidade maior de sentido”, a história de um ser em sua incompletude – “[...] pois talvez ele também desconfie que eu seja uma cópia” (*E*, 43) – diante do absurdo existencial: “Preciso ir embora. Não posso ficar aqui parado” (*E*, 48), “Várias coisas passam pela minha cabeça, mas não encontro uma boa resposta” (*E*, 31-32). Tudo mudou: as guaritas dos condomínios estão

fortificadas (*E*, 14); a casa e o ficus<sup>191</sup> não podem conviver e o ficus acaba derrubado (*E*, 15); a mãe não fala alô quando atende ao telefone porque acha vulgar (*E*, 20); o velho enxota as crianças (*E*, 27), as crianças atiram limões no velho (*E*, 30).

O protagonista está perdido: “[...] mas não me entrosei porque ali só se falava de viagens, de cidades e pessoas interessantes que nunca vi” (*E*, 58). O Brasil é outro que ele não reconhece, que ele, aliás, preferiria não ver:

Pretenderei virar as costas, mas estarei emperrado. Experimentarei dizer “agora chega”, mas sairão outras palavras. Determinarei não enxergar mais nada, o que será ingênuo; fecharei os olhos com tanto ímpeto, que as pálpebras cairão no chão (*E*, 59).<sup>192</sup>

O romance é uma crítica às elites; e à crítica, nem o protagonista escapa, pois ele, filho da burguesia, acaba roubando as joias da irmã, que o narrador de Chico Buarque enumera, tal e qual o narrador de Saramago costuma fazer:

Estamos separados por um caixote baixinho, e é ali que vou depositando as joias: placa de brilhantes, relógio de ouro, colar de pérolas de quatro voltas com fecho de brilhantes, pingente de rubi com brilhantes, broche de safiras, par de brincos de safiras, conjunto de brincos, pulseira e anel de esmeraldas, anel de platina e água-marinha, aliança de brilhante, solitário [...]. E, quando entrega as joias ao gêmeo e ele lhe dá um soco, e manda voltar outro dia, um outro gêmeo barra sua passagem; o outro me oferece água, que ponho na boca e vira sangue (*E*, 69-70).

---

<sup>191</sup> O ficus retornará em *Essa Gente*, não dentro do condomínio, mas na rua. Ele cai sobre a pista pela qual passa o advogado que acabara de espancar um mendigo:

À nossa esquerda, poucos metros adiante, um daqueles enormes ficus de duzentos anos vai se dobrando em câmera lenta sobre a pista, com suas raízes a arrancar o concreto da calçada. Sem tempo para frear, o Fúlvio acelera na brecha sob a árvore em queda, que acaba de desabar logo atrás de nós (*EG*, 39).

<sup>192</sup> O protagonista de *Essa Gente* também não tem coragem de enxergar a rua: “Há manhãs em que desço as persianas para não ver a cidade, tal como outrora recusava encarar minha mãe doente [...] afirmo que não ponho mais os pés na rua, nem pra procurar mulher” (*EG*, 48-49).

É esta passagem que o leitor haverá de desvendar: da água ao sangue, do passado ao presente, do sonho de um país melhor ao banditismo, de uma elite intelectual à elite preconceituosa, de um Brasil idealista ao Brasil depravado: “Sorri, mas não sei se é o sorriso de quem me deu um copo d’água, ou de quem me espatifou a cara (E, 81).

O que *Ensaio sobre a Lucidez* e *Estorvo* oferecem ao leitor é uma Literatura de desconforto, porque talvez não seja possível, em tempos atuais, para dois autores engajados, fazer outra: “É um contrassenso, pois se ela agora me chamasse, e com a boca molhada dissesse ‘vem’, ou ‘sou tua’, ou ‘faz comigo o que te der prazer’, talvez eu não sentisse desejo algum” (E, 52).

Ao leitor, caberá decifrar, se desejar, as questões que uma Literatura crítica propõe. Exige-se um leitor tão engajado e lúcido quanto o autor.

### **3.3. Um Ser Humano Inconformado**

O escritor José Saramago afirmava a coerência entre a sua vida pessoal e a sua obra literária:

Não sei se é uma coerência absoluta, mas acho que é uma consequência de eu não utilizar ninguém, refiro-me ao narrador, para contar coisas. Eu mesmo as conto [...]. Eu diria que entre o narrador, que neste caso sou eu, e o narrado não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou de algo impessoal ou neutro que limitasse a narrar sem implicações. Pode-se dizer que estou pessoalmente envolvido no que escrevo (Arias, 2003: 29-20).

Para o autor, no entanto, não é a sua vida pessoal que inspira sua ficção: “O que está ali não é a minha vida, mas a pessoa que sou” (Arias, 2003:30). Por esse motivo, Saramago se dizia mais um ensaísta que romancista: “eu sou

a matéria daquilo que escrevo” (Arias, 2003:30). Essa característica do escritor, Cerdeira (2013:288) considera quando define *Ensaio sobre a Cegueira* como “um romance que se quer ensaio, uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel” – uma definição que, a nosso ver, se aplica também a *Ensaio sobre a Lucidez*.

Se o romance saramaguiano traz a pessoa do escritor, e se sabemos o quanto o escritor foi um ser humano inconformado, o desassossego do cidadão – “Vivo desassossegado” – reflete-se no desassossego do escritor – “Escrevo para desassossegar”.

Os romances saramaguianos de românticos pouco têm. Para o autor, se há amor em sua ficção, é “o amor possível”<sup>193</sup>: o que há são “amores simples [...] amores que não dramatizam” (Arias, 2003:29). Sem pieguice ou melodramas; no romance, não há choro; quando há, são lágrimas: “Estou a inventar situações e personagens que não se comportam segundo a norma corrente” (Arias, 2003:50). Portanto, quem chora é “o cão das lágrimas”, de *Ensaio sobre a Cegueira*; quem tem os olhos marejados de lágrimas é o comissário que se afasta do governo em *Ensaio sobre a Lucidez*.

Em *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago faz a mulher do médico ver seu marido dormir com a rapariga de óculos escuros; mas a mulher não se vinga do marido; ela o perdoo. Ela não vingará essa traição, mas vinga a traição às mulheres, matando o líder que as violava em troca de alimentos.

Neste segundo ensaio de Saramago, a mesma mulher, “Aquele que não cegou” (*EL*, 213), “Aquele que os guiava” (*EL*, 213), “Aquele que para vingar as

---

<sup>193</sup> *O Amor Possível*: título do livro de Juan Arias (1998).

companheiras matou (*EL*, 213),” “a senhora organizadora, a chefe do movimento subversivo que veio pôr o sistema democrático numa situação de perigo [...] (*EL*, 232), “o rosto da conspiração” (*EL*, 294), é perseguida, até ser assassinada, quando o governo não sabe mais o que fazer, pois “metade da população já está na rua e a outra metade não tardará (*EL*, 321). Restam, então, a violência e a força bruta.

O rosto da “conspiração” é o rosto de uma mulher, contrariando o senso comum que julga que “uma mulher é uma mulher, não se mete nessas coisas, ainda se fosse um homem, agora uma mulher, pfff” (*EL*, 294-295). É com esta mulher, novamente com esta mulher, que Saramago termina seu romance, a mulher que conscientizou o comissário, entendendo a sua emoção, da mesma forma que entendeu o marido quando esse a traiu:

A mulher do médico guardou o livro na bolsa e disse, Vamos, Aonde perguntou o comissário, Almoçará connosco se não tem nada mais importante que fazer, Tem a certeza, De quê, De querer sentar-me à sua mesa, Sim, tenho a certeza, E não tem medo de que eu esteja a enganá-la, Com essas lágrimas nos olhos, não” (*EL*, 266).

A mulher do médico convoca o policial a participar da sua ceia, do que lhe seria mais familiar: sentar-se à mesa com ela e com seu marido. Poderíamos dizer que a mulher do médico reitera sua generosidade, sua capacidade de outrar-se, percebendo a emoção do comissário e confiando nele. Uma demonstração do papel que Saramago atribui às mulheres em sua obra: um papel de lucidez.

Aranda (2016:12) comenta que, na análise marxista da luta de classes, as mulheres oprimidas representam “o princípio do desassossego que pode libertar oprimidos e opressores da mútua alienação em que igualmente estão

degradados da sua condição humana”. O autor julga que, para o comunista José Saramago, só a libertação dos oprimidos poderia modificar as elites e romper a alienação que a todos degrada. Nesse contexto, “as mulheres são sistematicamente representadas na obra de José Saramago como o desassossego dos homens” (Aranda, 2015:13).

“O ser humano inconformado”, que atribuímos a José Saramago, revela-se na criação e no destino dos personagens, no enredo, na ironia do narrador, nos diálogos, como o que se segue entre o presidente da câmara e o repórter que o reconhece na manifestação “dos leitosos”:

[...] Os motivos por que o seu presidente da câmara se incorporou a uma manifestação contra o governo, Esta manifestação não é contra o governo, é de pesar, as pessoas vieram enterrar os seus mortos, Os mortos já foram enterrados e, não obstante, a manifestação prossegue, que explicação tem para isso, Pergunte a estas pessoas, Neste momento é a sua opinião que me interessa, Vou aonde elas vão, nada mais, Simpatiza com os eleitores que votaram em branco, os brancos, Votaram como entenderam, a minha simpatia ou antipatia nada têm que ver com o caso [...] Tenho a impressão de que sabe muito mais deste mundo do que quer fazer parecer, Sempre chega a hora em que descobrimos que sabíamos muito mais do que antes julgávamos, e agora deixe-me, procure outras pessoas a quem fazer perguntas, repare que o mar de cabeças já começou a mover-se [...] (EL, 138).

Nas respostas curtas e sarcásticas do “desertor”, Saramago demonstra a importância do reconhecimento das diversas vozes e visões que formam o tecido social.

Silva (2022) compara os dois ensaios saramaguianos, *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, vendo neles o fracasso da democracia e do sistema representado pela instituição “governo” quando querem impor a sua “ordem” e acabam gerando o efeito contrário:

[...] o primeiro isolamento, da cegueira, foi organizado para gerar ordem (contenção da doença) e produziu o caos; o segundo isolamento foi organizado para gerar o caos (obrigando o culpado a se entregar) e produziu ordem [...]. Talvez, por essa razão, o caos esteja presente em seus dois ensaios, apontando para uma sociedade que constrói relações sociais sem ética e lucidez (Silva, 2022:116).

Para Silva, Saramago realiza literariamente o marxismo em *Ensaio sobre a Lucidez*, através de uma trama que expressa a capacidade da sociedade de se organizar pacificamente, sem que isso signifique construir outra forma de poder. O excerto a seguir expressa a “revolução silenciosa” e a perplexidade que ela causa:

Homem, tem calma, não há nenhum motivo para preocupação, olha para estas ruas, repara como a cidade está sossegada, tranquila, Pois é justamente isso o que me inquieta, senhor comissário, uma cidade como esta, sem autoridades, sem governo, sem vigilância, sem polícia, e ninguém parece importar-se, há algo aqui muito misterioso que não consigo entender (*EL*, 223).

José Saramago, portanto, em *Ensaio sobre a Lucidez*, com sua Literatura já consagrada internacionalmente, já com mais de 80 anos, reitera sua dissonância com um sistema social que, por trás das aparências, nega a essência do homem, a sua liberdade (inclusive, de voto). O inconformismo do escritor manifesta-se na sua opção por um romance político, nos diálogos entre personagens, nas opiniões do narrador e no fim trágico, que mostra a impotência do indivíduo. “Não escrevo por amor, mas por desassossego. Escrevo porque não gosto do mundo que estou a viver” (Aguilera, 2010:210).

Chico Buarque também manifesta seu desassossego ao não se satisfazer com o sucesso de sua carreira como músico e dramaturgo, ao criar um personagem que perambula por uma cidade/um país sem expectativas, como

afirma Nunes (2021:166): “[...] a realidade, muito nossa – de uma época, de uma geração, de um país –, que *Estorvo* configura é a realidade de um sonho mau, de um demorado pesadelo”.

Para Sant’Anna (2021:174), os personagens de *Estorvo* não são caracterizados psicologicamente e sim como emblemas de uma sociedade desagregada, como a “mãe índia” que diante do filho assassinado, no meio da rua, pergunta: “[...] não tem televisão aí?” (*E*, 44). Essa cena, aliás, Buarque repetirá cinco romances adiante, em *Essa Gente*, não mais com uma “mãe índia”<sup>194</sup>, mas com outros personagens que assistem à cena violenta como se estivessem em um set de filmagem, o que reitera a perplexidade do autor com a sociedade que pauta suas ações, até nas horas de dor, pelas imagens e pelo espetáculo. Vejamos as duas “cenas” nos dois romances:

Aproxima-se o repórter da TV Promontório dizendo “ouvimos também a mãe do principal suspeito”. Aí a índia perde a razão, agarra as lapelas do repórter e desata a chorar no microfone e berrar “ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente!”, mas o cameraman, que está trepado no capô grita “não valeu, não gravou nada, troca a bateria!”. A índia para de chorar, olha para o setor da imprensa [...] (*E*, 44)

Ali dentro há um assaltante com um refém, alguém me informa em surdina, e os cochichos à minha volta dão a impressão de estarmos num set de filmagem, ou assistindo à gravação externa de uma telenovela. No silêncio da rua, a única voz altissonante é a de um policial, que pelo megafone dá instruções ao protagonista da ação (*EG*, 68-69).

A experiência do protagonista de *Estorvo* é uma experiência de dor e de desamparo: “Não adianta ficar aqui parado. Eu não posso me esconder

---

<sup>194</sup> Em *Essa Gente*, a figura do índio volta, como o mendigo espancado por Fúlvio, numa das passagens mais impactantes do romance: “É um sujeito com cara de índio velho que se levanta com dificuldade, depois de tomar uns chutes nas costelas” (*EG*, 47). Os excluídos estão presentes nas narrativas buarquianas, nas canções e nos romances.

eternamente de um homem que não sei quem é” (E, 51); “Mas um homem sem compromisso, com uma mala na mão, está comprometido com o destino da mala. Ela me obriga a andar torto e depressa” (E, 53).

Não há romantismo no romance; pelo contrário, há a “desmistificação da espiritualidade romântica do amor burguês” (Zappa, 2005:177). Há a degradação do relacionamento conjugal (o marido se excita sabendo que a mulher foi estuprada), a desmistificação do amor materno (a mãe não atende o filho, nem por telefone); o desmascaramento do amor entre irmãos (a irmã faz cheques para se ver livre do irmão) e até a degradação do amor entre amigos.

O romance evidencia a angústia de um sujeito excluído, daquele que, marginal, não pertence a nenhum grupo e vaga pelas ruas e por lugares, como no texto a seguir, em que Chico Buarque enumera todos os personagens da festa (como o narrador saramaguiano):

Se eu soubesse que minha irmã dava uma festa, teria ao menos feito a barba. Teria escolhido uma roupa adequada, se bem que ali haja gente de tudo que é jeito; jeito de banqueiro, jeito de playboy, de embaixador, de cantor, de adolescente, de arquiteto, de paisagista, de psicanalista, de bailarina, de atriz, de militar, de estrangeiro, de colunista, de juiz, de filantropa, de ministro, de jogador, de construtor, de economista, de figurinista, de contrabandista, de publicitário, de viciado, de fazendeiro, de literato, de astróloga, de fotógrafo, de cineasta, de político, e meu nome não constava da lista (E, 55).

Todos se misturam, numa representação da sociedade brasileira, numa grande farsa, onde contrabandistas se juntam a ministros, *playboys* a embaixadores, viciados a literatos: sobressai-se a rima das palavras, não a ética. O protagonista observa a festa, sem participar de nenhum grupo,

mesmo porque não é aceito pelos grupos: “Tento acompanhar assuntos que saem de uma roda para animar a outra, e a outra, e a outra, como uma engrenagem” (*E*, 55). Ele é o *gauche*, o que não faz parte, o intruso estorvo: “[...] não me entrosei porque ali só se falava de viagens, de cidades e pessoas interessantes que nunca vi” (*E*, 58).

Chico Buarque torna seu protagonista de *Estorvo* um peregrino, o que repetirá também no romance *Budapeste*, quando José Costa estará sempre entre o Rio de Janeiro e Budapeste. Sant’Anna (2021) aponta nesta peregrinação a questão da busca da identidade, eixo fundamental do projeto literário do autor:

Uma perambulação, assim, por um espaço também interior daquele que narra, vê, se vê e é visto pelo olho mágico da porta do apartamento, nessa busca de identidade que, sem uma intenção escancarada, pode ser a de um brasileiro perdido, hoje (Sant’Anna, 2021:175).

Lajolo (2021) argumenta que *Estorvo* estaria na direção contrária do fiel ouvinte de Chico Buarque, acostumado até então a “um mundo de sentidos lineares, ainda que sinuosos” (Lajolo, 2021:180), ao criar “um mundo intoleravelmente inóspito, labiríntico, instável, sem saída [...]” (Lajolo, 2021:180). O leitor fica sem resposta diante do que lê, cabendo:

[...] ver o sem sentido do livro como o sentido possível do Brasil contemporâneo, ver a ruptura do texto como a experiência do aqui e agora alienado que se vive, e analisar a frouxidão do enredo como a impossibilidade de sentido no mundo reificado [...] (Lajolo, 2021:181).

Para Massi (2021:184), a estreia de Chico Buarque com um romance tão angustiante e pessimista não deveria ter surpreendido o público, pois “Chico caminha sempre no sentido inverso dos processos culturais

tradicionais”. Filho de intelectual, optou pela carreira de compositor popular, quando essa não era uma atividade de prestígio entre os intelectuais. E, com *Estorvo*, fez o caminho inverso, da música para a Literatura: “[...] é possível enxergar nesse gesto uma posição de resistência” (Massi, 2021:184)<sup>195</sup>. Para Massi (2021:186), Chico Buarque não abdicou do que era característico de parte de sua geração: “[...] um desejo de intervir, de alterar os rumos da história, que justificava a própria vontade de criar e existir”.

Fischer (2004:294), a partir da análise da canção *Iracema voou* (Buarque:1998), constata que a canção e o romance de Chico Buarque são tão opostos que acabariam por se complementar:

É como se os admiradores esperassem na grande escola do romance aqueles quadros narrativos sempre tão vivos que a pequena escala de sua canção oferece. E não; passam-se páginas e tudo o que vemos parece contradizer a expectativa: ali onde queríamos um conflito nítido, Chico dá uma fumaça; ali onde parecia caber toda uma história, ele estende ao leitor apenas um fragmento; ali onde um personagem de feição clássica poderia atuar, comparece um quase fantasma. A conclusão seria, então, por uma espécie de complementaridade entre canção e romance, ela concentrando enormes narrações brevíssimas, ele espalhando pequenas descrições longuíssimas (Fischer, 2004:294).

Se há um distanciamento entre a canção e o romance, imaginemos o que sente o leitor ao se deparar com *Estorvo* e com seu protagonista, síntese de todos os personagens do escritor:

[...] personagens tão parecidos com qualquer um, com todo mundo, ainda quando disfarçados em figuras que parecem ser excepcionalmente erráticas, quando são a nossa cara, em nosso

---

<sup>195</sup> Sobre os dois ofícios, Chico Buarque diz que são “incompatíveis no tempo” e que “o escritor deve ao músico. São duas coisas que nascem tão separadas. O leitor julga que vai encontrar na literatura uma continuação da minha música, do que há na literatura na minha música, das minhas letras, e o que há na minha literatura é música, não necessariamente a minha música” (Buarque, 2005:vídeo).

tempo: sem capacidade de leitura de conjunto das coisas, submetidos ao mundo da mercadoria e do brilho instantâneo da publicidade (Fischer, 2004:296).

Personagens desassossegados, oprimidos por um mundo que não valoriza o sujeito e sua singularidade.

Ribeiro (2015) exalta a importância da postura de resistência de Chico Buarque – tanto como cidadão quanto como escritor – na cultura brasileira:

Apontando o protagonismo como modelo de construção de cidadania, sua obra incentivou toda uma geração de brasileiros à percepção e ao sentido de pertencimento a outras tradições e culturas, marcada pela pluralidade, pela ética e pela democracia. Por fim, entendemos que, com o conjunto de sua obra [...], Chico nos conclamou, com um chamamento utópico, a uma outra forma de ler e compreender o contexto cultural em que vivemos através daquilo que devemos estar sempre reaprendendo com os versos de Hordelin: “habitar poeticamente a terra” (Ribeiro, 2015:133).

Em *Estorvo*, temos um personagem estranho, rodeado de outros personagens estranhos, que habitam lugares também estranhos, tanto que Massi (2021:193) admite que, em *Estorvo*, “A cidade é uma falsa reserva ecológica, e o campo, uma terra devastada”. Uma exacerbação de estranhezas, em que todos têm um pouco de banditismo e malandragem, como diz Schwarz (1991), que compara o Brasil que aparece no romance com o idealizado pela esquerda na década de 1960:

Assim, depois dos tempos em que a pobreza ignorante seria educada pela elite, e de outros tempos em que os malfeitos dos ricos seriam sanados pela pureza popular, chegamos agora a um atoleiro de que ninguém quer sair e em que todos se dão mal (Schwarz, 1991:99).

Para Ferro (2020), Chico Buarque, com *Estorvo*, anteviu o esgotamento do país: “Ele intuiu o desastre anunciado, foi um visionário”<sup>196</sup>. A crise histórica vivida pelo escritor (e por sua geração, em princípio) teria sido o real motivo da passagem do escritor à Literatura, embora Buarque a justifique apenas como uma saída para a falta de inspiração que vivia na música.

Ferro (2020:podcast) considera que *Estorvo* dá uma guinada na produção de Chico Buarque, revelando um sentimento de desencanto ao espelhar a formação autoritária brasileira e a ausência de um futuro que realize minimamente o espaço público como um espaço de convivência civilizada. “Chico Buarque viu antes de todo mundo. É o crime confundido com o estado, a destruição completa do tecido social político”, aponta Ferro (2020:podcast).

Monteiro (2020) caracteriza a obra de Chico Buarque como um grande “comentário social”:

É a história brasileira que aparece de uma maneira cifrada, codificada, alegorizada, mas muito forte. O passado atormentado que assombra e não deixa o sujeito se realizar. O sujeito se vê diante da falta total de horizonte (Monteiro, 2020:podcast).

Para o crítico, a falta de utopia define a obra do escritor: “Não há livro do autor que você termine achando que o mundo vai melhorar” (Monteiro, 2020:podcast). Esta seria, aliás, uma diferença entre Chico Buarque e José Saramago, cujos romances apontam em sua maioria um final de esperança, ao contrário dos romances do escritor brasileiro, que trazem um final sem

---

<sup>196</sup> A citação é de Tiago Ferro, num curso do qual participamos, que o escritor ministrou em 2020: “Aviso de incêndio: os romances de Chico Buarque”, título que revela exatamente o impacto dos romances do escritor no público brasileiro e o tipo de Literatura que Chico Buarque faz.

saída. Mas nos romances confrontados neste capítulo, essa diferença não existe: ambos têm um final pessimista, sem esperança.

As marcas de *Estorvo* estarão presentes nos outros romances do autor: o desassossego do personagem num meio em que a ética não importa, a turvação da narrativa, entre imaginação e realidade, a trama descontínua, a linguagem cinematográfica, o caos da metrópole, o cruzamento entre o psicológico e o social, a desconstrução de paradigmas do romance – “Chico escreveu um romance realista, em sintonia com técnicas e recursos antirrealistas” (Massi, 2021:194) – tudo isso se repetirá nos romances seguintes, garantindo a unidade da obra buarquiana.

Os romances de Chico Buarque e de José Saramago nos mostram que os dois autores nunca abdicaram do sentimento de inconformismo, como cidadãos, como intelectuais e como escritores. Seus romances desassossegados – não só no plano do conteúdo, mas na própria forma – apelam à reconstrução de uma sociedade menos desumana e confirmam uma Literatura que é expressão social, política e cultural.

### **3.4. Uma Sociedade Interventiva**

Em seu célebre *Literatura e Sociedade*, Candido (2000:67) nos chama atenção de que “a obra literária não é algo incondicionado que existe em si e por si”. Isso significa dizer que o escritor é não apenas aquele que escreve o que tem em mente, mas é aquele que desempenha um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas do seu público de leitores. Essa relação é uma relação dinâmica: nem a obra é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem o público é

passivo, homogêneo, reagindo de uma só forma. “São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo” (Candido, 2000:68).

Para Candido, a posição social do escritor depende da noção desenvolvida pelos escritores de constituírem segmento especial da sociedade, variável conforme o momento histórico, exprimindo-se ora como vocação, ora como senso de missão, inspiração, dever social, por exemplo. A posição do escritor depende também do reconhecimento coletivo da sua atividade. O crítico ressalta que tais fatores estão interligados, determinando-se uns aos outros:

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação [...]. Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer isto dizer que ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos. Por isso, todo escritor depende do público (Candido, 2000:69).

O que o autor nos salienta é que “escritor e obra constituem um par solidário, funcionalmente vinculado ao público” (Candido, 2000:70).

Considerando essa dinâmica, poderíamos dizer que a Literatura produzida por José Saramago e Chico Buarque depende de um público também desassossegado que a receba? Poderíamos também assegurar que a

Literatura desassossegada dos autores produz um leitor desassossegado, “uma sociedade interventiva”?

Lima (2022:255) identifica a produção literária brasileira contemporânea que volta a tematizar o papel das elites dirigentes na história do país como “uma literatura de urgência”, produzida diante de uma situação-limite em que as liberdades civis se veem sob ameaça. Essa situação de emergência cobraria do escritor um posicionamento político e um abandono do “ideal de autonomia literária que acompanha o conceito hegemônico” (Lima, 2022:255). A Literatura funcionaria, nesse contexto, como um antídoto contra o Poder, a política e os políticos e teria como objetivo urgente intervir na realidade. A pesquisadora cita vários autores e obras de teor explicitamente político.

Não nos parece ser o caso da Literatura de Chico Buarque, nem tampouco da de José Saramago, embora ambos os autores se distanciem “de uma perspectiva endoliterária” (Lima, 2022:255). A ficção romanesca de ambos contraria o que a pesquisadora identifica como “literaturas de urgência”: aquelas que “não distinguem entre arte e vida, entre ficção e testemunho e não demandam mais uma leitura literária, visto que a questão de saber ou não se são realidade ou ficção já não se mostra pertinente” (Lima, 2022:255).

Perrone-Moisés (2022:133), ao comentar a questão política da Literatura de Saramago, destaca: “Os romances de Saramago não são manifestos ou panfletos: são obras de arte que implicam questões éticas e políticas [...]. As interpretações ficam por conta do leitor [...]”. Acentua ainda que “o ideário geral de Saramago se encaixou, por afinidade, na ideologia político socialista,

mas não tem a pretensão científica e messiânica do marxismo, contentando-se com princípios gerais que podem ser considerados simplesmente humanistas” (Perrone-Moisés, 2022:136).

Os romances de José Saramago e Chico Buarque, a nosso ver, são “romances com poder”, antítese dos “romances sem poder” com que Fischer (2016) classifica a maior parte da Literatura produzida no Brasil por jovens:

Não há, em praticamente todo o extenso repertório dos escritores brasileiros abaixo dos 60 anos, um, sequer um que tenha produzido um bom romance que encare e critique as elites econômicas ou políticas. Que tenha trazido para dentro de seu enredo, como figura central, um grande empresário, um político poderoso, alguém, enfim, cuja ação represente o poder de nosso tempo (Fischer, 2016:s/p).

Fischer (2016) cita como “romance com poder” *Leite Derramado*, de Chico Buarque: “[...] este ótimo relato dá a palavra para um velho decrépito, em momento final de sua vida, que desfia de modo errático a história de sua família, no poder desde o século 18” (Fischer, 2016:s/p).

Chico Buarque, mesmo pertencendo à elite, fez “romances com poder”: romances que criticam as elites econômicas e políticas. *Leite Derramado* é um exemplo; *Estorvo* é outro.

Além de se preocupar diretamente em seus romances com as questões político-sociais brasileiras, o autor realiza em suas narrativas um permanente diálogo com a Literatura estrangeira, como confirma Peres (2016) em *Chico Buarque: Recortes e Passagens*, – o que o distancia por princípio dos “romances de urgência”. “A história do Brasil de 1964 em diante passa pela obra de Chico Buarque” (Peres, 2023:vídeo-aula), mas o escritor não trata exclusivamente de questões nacionais.

Birman (2013:vídeo), ao discutir o mal-estar na pós-modernidade, enumera a experiência da angústia e a experiência do excesso, produzidas pelo narcisismo da sociedade performática e pela hiperatividade que marca nosso tempo. O excesso, diz o psicanalista, produz na subjetividade a experiência do vazio, tão manifestada pelo protagonista-narrador de *Estorvo*: “Rodeado de dor, eu mesmo não sinto mais nada; e estou cego e surdo” (*E*, 69).

O protagonista de *Estorvo* não se reconhece em nenhum grupo: “Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas. E essas pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido” (*E*, 23). Ele caminha, sem saber onde pisa: “Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros” (*E*, 24). Ele já não pertence ao mundo do pai:

Meu pai tinha talento para gritar com os empregados; xingava, botava na rua, chamava de volta, despedia de novo, e no seu enterro estavam todos lá. Eu, se disser, “há quantos anos, meu tio”, pode ser que ofenda, porque é outro idioma (*E*, 26).

Também não se identifica com os empregados, nem é por eles reconhecido: “Tenho pelo menos de apertar a mão do velho, mas ele me evita, me desconhece e sai de lado, olhando para o fundo do copo vazio” (*E*, 31).

Para Birman (2013:vídeo), as dificuldades de subjetivação são um excesso de experiências traumáticas não canalizadas, que o sujeito não consegue assimilar, gerando um estado de psicose. A ausência das figuras de referência, como a figura do pai, acentuaria o caos. Exprime o protagonista de *Estorvo*: “Várias coisas passam pela minha cabeça, mas não encontro uma boa resposta” (*E*, 31-32).

Com *Estorvo*, Chico Buarque faz o romance de um personagem perdido, falido, desorientado. O leitor sabe que o personagem tem um ex-casamento com uma antropóloga, mas não sabe como ele chegou a meter-se no drama que narra. O diálogo com a ex-mulher denuncia essa perplexidade, que de alguma forma revela a perplexidade diante de um Brasil que sonhava em unir as vanguardas e o povo e vê-se na delinquência, da metrópole ao campo. “A obra de Chico é antiutópica, indo contra a corrente cultural brasileira. *Estorvo* é um livro político na forma. A forma literária suja, fragmentada, degradada” pontua Ferro (2020:podcast).

Nesse sentido, entendemos os romances que neste estudo foram comentados e, especificamente, os romances comentados neste capítulo, *Ensaio sobre a Lucidez* e *Estorvo*, como “romances do desassossego”, que falam do homem contemporâneo, do seu vazio e da sua infelicidade, e criticam o poder, mas que não abrem mão da literariedade: é o trabalho com a língua e a Literatura que abre a oportunidade de se refletir sobre o poder e sobre a sociedade. É através da Literatura que os autores expressam sua posição ideológica e sua poética da resistência contra a violação dos direitos humanos. E é também pela Literatura que eles sugerem ao leitor uma visão crítica do que lê e, conseqüentemente, do mundo em que vive.

Que o leitor também vá da estátua à pedra.

\*\*\*

Nossa proposta neste capítulo foi confrontar *Ensaio sobre a Lucidez*, de José Saramago, e *Estorvo*, de Chico Buarque, estudando a relação entre as narrativas e a posição dos autores como cidadãos e intelectuais.

Encontramos, neste confronto, alguns aspectos comuns que gostaríamos de comentar.

Os dois romances referem-se à sociedade atual, vista como corrompida e degradada pelas elites. Ao mesmo tempo, as elites políticas são perversas e massacram os indivíduos sem poder, sendo capazes de excluí-los do voto e da vida social.

Nesse mundo das aparências, a identidade pouco importa e tanto os personagens de *Ensaio sobre a Lucidez* quanto a maior parte dos personagens de *Estorvo*, incluindo o próprio protagonista, não têm nome.

Os dois romances têm um final trágico, expressando a total descrença no homem, na sociedade e nos governos. José Saramago rompe, com *Ensaio sobre a Lucidez*, a tradição dos seus romances, que anunciam um sinal de esperança no desfecho.

Os dois romances são retratos das obras dos autores: *Ensaio sobre a Lucidez* condensa a obra romanesca de José Saramago; *Estorvo* anuncia a obra por vir de Chico Buarque.

Nesse último capítulo, nos dedicamos mais à figura dos autores e seus posicionamentos políticos. José Saramago e Chico Buarque militaram a favor dos direitos humanos. Tornaram-se referências culturais e políticas em seus países, abrindo o debate sobre o papel dos intelectuais.

Trouxemos também, neste capítulo nomeado de “A Construção de um Novo Autor/Leitor/Cidadão”, a importância da leitura e dos leitores na decodificação dos sentidos de uma obra.

Se os romances confrontados denunciam o caos social em que nos encontramos, eles demandam também uma leitura desassossegada.

## CONCLUSÃO

No início desta pesquisa, partimos da seguinte hipótese de investigação: “Os romances de José Saramago da chamada *Fase da Pedra* e os romances de Chico Buarque aproximam-se pelo testemunho que dão, através de seus temas, de sua arquitetura narrativa e de sua linguagem, da crise do sujeito contemporâneo – de sua solidão, de sua angústia, de seu desassossego”. O trabalho da investigação seria confirmar – ou não – essa premissa.

Para confirmar ou infirmar a nossa premissa, trilhamos dois caminhos. No primeiro, desenvolvemos uma análise dos romances escolhidos de José Saramago e de Chico Buarque à luz da Literatura Comparada, privilegiando a crise do sujeito contemporâneo e o desassossego. No segundo, construímos uma reflexão sobre o romance a fim de investigar a relação dos autores com o gênero para perceber questões comuns que se manifestassem nas obras escolhidas – afinal, por que teriam se entregado José Saramago e Chico Buarque (tardamente, é verdade, mas intensamente) ao romance?

Para tentar responder a essas questões, estabelecemos os dois eixos da investigação, inspirados nas palavras de José Saramago – “Vivo desassossegado, Escrevo para desassossegar” (Aguilera, 2010:204), que se traduziram na divisão da tese em duas partes com três capítulos cada.

Para tratar da fragmentação do sujeito, confrontamos no primeiro capítulo da primeira parte, “O Labirinto de Identidades”, os romances *O Homem Duplicado* e *Budapeste*, “romances do duplo”, que reverberam a crise de identidade. Os protagonistas, um professor de história e um *ghost-writer* –

profissões estrategicamente escolhidas pelos autores – são urbanos, de meia-idade, em profunda crise existencial. No desfecho, assumem uma identidade alheia, em narrativas labirínticas.

Culler (1999), em sua reflexão sobre “Identidade, identificação e sujeito”, nos lembra que o tema da identidade tem um duplo sentido na Literatura:

A literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores. O valor da literatura há muito tempo foi vinculado às experiências vicárias dos leitores, possibilitando-lhes saber como é estar em situações específicas e desse modo conseguir a disposição para agir e sentir de certas maneiras (Culler, 1999:110-111).

Os protagonistas de *O Homem Duplicado* e *Budapeste* dão ao leitor um testemunho do sujeito no mundo contemporâneo, peregrino em busca de um reconhecimento, sem capacidade de outrar-se.

Para discutir a relação entre o sujeito e o espaço urbano, no segundo capítulo da primeira parte da Tese, intitulado “O Mal-Estar da Cidade”, confrontamos *Ensaio sobre a Cegueira* e *Essa Gente*. Nos dois romances, a metrópole é vista sob um viés negativo: um espaço de violência, de caos e de barbárie. Uma cidade desigual, partida entre ricos e pobres, privilegiados e excluídos.

Álvarez (2021), em seu ensaio *La Palabra que Aparece*, defende que os testemunhos de sobreviventes em contexto de violência são fundamentais para chamar a atenção para a história dos vencidos, na medida em que a linguagem nos faz olhar de frente o horror de tempos convulsos. Acrescenta o autor: “Paralelamente, implica pensar em las condiciones de posibilidad que

tienen ciertas palabras e imágenes para insubordinarse y dar cuenta de lo borrado o silenciado por el discurso oficial” (Álvarez, 2021:9).

Os cenários de horror que os dois romances confrontados neste capítulo expõem, através de seus enredos, das imagens que evocam, do destino de seus protagonistas e da própria linguagem, transformam as narrativas em “contranarrativas que han puesto la memoria de las víctimas en el centro de su práctica es em la vocación por poner en el centro de la escena pública uma serie de vocês deshechas, marginadas o eliminadas” (Álvarez, 2021: 11). Transformam-se, assim, as narrativas de José Saramago e Chico Buarque em testemunhos de um tempo.

No terceiro e último capítulo da primeira parte da Tese, “A Perversão do Poder”, para verificar os impasses entre o sujeito e a sociedade globalizada, confrontamos os romances *A Caverna* e *Benjamim*. O mito da “Caverna de Platão” pode ser reconhecido nos dois romances, sugerindo a influência atormentadora do capitalismo sobre o indivíduo. Se José Saramago revitaliza a alegoria em seus romances, como em *A Caverna* (a referência ao Mito de Platão já é se dá título e na epígrafe), desvinculando a narrativa do realismo e fazendo-a indagar a condição humana; Chico Buarque apresenta em *Benjamin* uma alegoria política, metáfora ampliada do Brasil dos anos 1960 a 1990.

No primeiro capítulo da segunda parte da Tese, “Traços de uma Escrita Plural e Desassossegada”, confrontamos os romances *Todos os Nomes* e *O Irmão Alemão*, que tratam da questão da identidade e da alteridade, já apontada inclusive nos títulos. Sendo os dois romances inspirados na vida dos autores, conforme depoimento de ambos (coincidentemente, a busca por um irmão foi o desencadeador da escrita), as obras acabam por suscitar uma

discussão sobre biografia e romance, história e ficção. Sanseverino (2018) reconhece que documentos inseridos em *O Irmão Alemão*, como fotografias e cartas remetendo para matéria biográfica do autor que serviu de base para a ficcionalização, levam a essa discussão, que, para o autor, é inócua: “não se torna produtivo buscar a vida do autor no romance” (Sanseverino, 2018:42). Trata-se, então, de ver como um elemento de sua biografia foi ficcionalizado:

[...] a maior riqueza da obra está naquilo que é próprio do romance, no caso, os pontos de quebra da linearidade narrativa e a limitação do narrador, que aparentemente narra uma história fechada, mas deixa outros resíduos, sinais de uma história silenciada, de um irmão que teve sua vida abortada, de uma família destruída pelo Estado de Exceção, pelo poder arbitrário brasileiro (Sanseverino, 2018:42).

No segundo capítulo dessa segunda parte da tese, “Releituras da Inquietação”, confrontamos os romances *As Intermittências da Morte* e *Leite Derramado*. Que lugar ocupam a velhice e a morte nas sociedades contemporâneas? É possível escrever sobre a morte, sem ser através da melancolia? A crise da ética revela-se intensamente nas duas obras.

No último capítulo da tese, “A Construção de um Novo Autor/Leitor/Cidadão”, confrontamos os romances *Ensaio sobre a Lucidez* e *Estorvo*, que a nosso ver são retratos das obras narrativas dos autores: romances perturbadores, que demandam uma leitura crítica, travessia para a lucidez.

Desenvolvidos os seis capítulos, analisados os dozes romances – numa espécie de “voou panorâmico” que consideramos estratégico para percebermos como a produção literária de cada autor forma um conjunto coeso, coerente, com questões e estratégias recorrentes sobre o nosso tema – nos sentimos

aptos a responder ao desafio colocado, assim formulado: “Reconhecendo o desassossego nos romances de José Saramago e de Chico Buarque (*corpus* selecionado), sem perder de vista o desassossego pessoal dos autores, como atitude marcada por um permanente questionamento da realidade social e política, podemos atribuir a esses romances a categoria de *romances do desassossego* e, a seus autores, de *romancistas do desassossego*?”

Colocados lado a lado, sob a chave de leitura escolhida (a metáfora do desassossego), concluimos que José Saramago e Chico Buarque revelam-se um par consistente: os seus romances compartilham e iluminam o sentimento que caracteriza tanto o sujeito como o nosso tempo – o desassossego –, confirmando a hipótese inicial. Podemos aproximar as suas obras (*corpus* selecionado), tanto no que se refere aos temas, quanto à construção dos personagens e à própria escrita – a linguagem e as estratégias discursivas exploradas pelos autores, reconhecendo, através de uma análise comparatista, não só as afinidades como também as diferenças.

Se pensarmos no primeiro eixo da tese, são inúmeras as aproximações que podemos fazer. Primeiro, considerando os próprios autores. Dois intelectuais inquietos, militantes a favor da democracia, que experimentaram diversas manifestações artísticas. Dois escritores comprometidos com a luta pelos direitos humanos.

Nos romances, percebemos a semelhança das ideias, dos temas. As obras narrativas dos dois autores sinalizam a angústia da existência, tanto pessoal quanto coletiva. São obras que fazem uma crítica aguda às sociedades capitalistas. Os autores optam por protagonistas masculinos de meia-idade, deslocados, que sofrem o mal-estar das metrópoles, expostos aos efeitos de

um mundo do consumo e das aparências. Em comum, além da crítica ao poder e às elites, a lucidez feminina e a angústia da velhice.

Mas o desassossego não fica só nas ideias, nos enredos, derrama-se pelas palavras, na linguagem em si e na arquitetura narrativa. “Se o externo se torna interno” (Cândido, 2000:8), o desassossego nos romances de José Saramago e Chico Buarque é expressão da escrita dos autores, que reverbera questões fundamentais da Literatura contemporânea: o dialogismo, a polifonia, as fronteiras entre gêneros, a reflexão metaliterária, a autoficção, o uso da linguagem oral, a intertextualidade, as múltiplas potencialidades de representação do romance, a indagação de modelos literários já existentes e a convocação da participação do leitor para dar sentidos novos à obra. Algumas estratégias são recorrentes: a presença de um narrador desconcertante, a metalinguagem, o uso da ironia e da paródia, as narrativas labirínticas, o aproveitamento de diferentes registros da língua, a valorização da linguagem oral, a reflexão sobre o gênero do romance.

Nos romances de José Saramago e Chico Buarque, o romance pode ser escrito segundo paradigmas diversos, como atesta Silva (2017):

Dito de outra forma, como se o escritor estivesse a afirmar que não só a história pode ser contada de outra (s) maneira(s), mas também o romance pode ser escrito segundo paradigmas diversos, ou seja, como se também o romance estivesse a buscar (a) sua(s) identidade(s) (Silva, 2017:326).

Essas aproximações, no entanto, não excluem as diferenças. Como defende Helena Buescu (2017):

[...] habitualmente tentamos encontrar os fundamentos para a comparação em similaridades e conformidades – mas também podemos praticar uma maneira diferente de leitura,

especialmente atenta àquilo que, em determinado texto, parece produzir ruído, ser “fora da caixa”, para introduzir dessemelhanças dentro do próprio texto, ou em sua relação com outros (Buescu, 2017:s/p).

Confrontando as obras narrativas dos dois autores, percebemos, ao longo dos capítulos e dos romances escolhidos, diferenças em relação ao tempo e ao espaço das narrativas, ao uso das alegorias, à voz do narrador, aos desfechos dos romances, por exemplo: José Saramago anunciando uma esperança na redenção do homem; Chico Buarque confirmando o seu cepticismo em relação ao Brasil.

Há também diferenças de estilo. Cada autor tem a sua voz própria, o seu projeto e a sua grandeza. Contudo, os elos de ligação nos parecem mais fortes. Aliás, a nossa hipótese de aproximação, sugerida em 2019, foi de certa forma confirmada quando Chico Buarque, no seu discurso no Prêmio Camões, em 2023, reconheceu que teve três padrinhos literários, sendo um deles, José Saramago.

José Saramago e Chico Buarque dão testemunhos, através dos romances aqui estudados no âmbito da Literatura Comparada, da extensão da crise do sujeito contemporâneo. Seus personagens andam à procura de algo ou de alguém que lhes dê sentido à vida. Pode ser um duplo, como buscam Tertuliano Máximo Afonso e José Costa em *O Homem Duplicado* e *Budapeste*; pode ser um irmão, como Ciccio em *O Irmão Alemão*; pode ser uma mulher, como José em *Todos os Nomes*, atrás desesperadamente da “mulher desconhecida”.

José Saramago e Chico Buarque sabem que o homem contemporâneo vive desassossegado, angustiado e solitário, em uma sociedade que pouco

alento traz.

Como protesto contra as falsas democracias, o vencedor do Nobel deu protagonismo aos “homens comuns”: o homem do campo em *Levantado do Chão*, o oleiro em *A Caverna*; o escriturário em *Todos os Nomes*; o professor de História em *O Homem Duplicado*; o povo lúcido e anônimo em *Ensaio sobre a Lucidez*; os velhos e o violoncelista em *As Intermittências da Morte*. Saramago “levanta do chão” homens que seriam esquecidos, inclusive, os velhos.

Chico Buarque também se dedica aos *losers*, concentrando-se em protagonistas falidos, falidos de recursos e de ideias, que percorrem territórios angustiados e desconcertantes. O personagem de *Estorvo* é expulso de todos os lugares aonde chega; Benjamim, o ex-modelo, do livro homônimo, torna-se invisível depois de velho; José Costa é o *ghost-writer* desorientado entre o Rio de Janeiro e Budapeste; o velho e arruinado Eulálio é abandonado à beira da morte em um hospital sem recursos em *Leite Derramado*; Manoel Duarte é o escritor desesperançado de *Essa Gente*, isolado por vizinhos racistas. São desses personagens que o “cantor da alma feminina” trata em seus romances: na Literatura, Chico Buarque dá vez ao masculino, não o homem bem-sucedido, em paz, fortunoso, mas o que se sente à margem, no desconforto, na angústia e no desamparo. O homem sem ação, resultado de uma sociedade narcísica e consumista, como Benjamim, do romance homônimo: perseguido por um passado impossível de ser retomado, solitário e perdido na metrópole, acaba assassinado no mesmo local em que sua namorada foi morta.

O desassossego parece não ter fim: em *As Intermittências da Morte* e em *Leite Derramado*, José Saramago e Chico Buarque, respectivamente, mostram o desassossego até diante da morte.

O caos da vida contemporânea é denunciado pelos autores através de narrativas originais, de enredos surpreendentes, contadas por exímios narradores, como vemos nos romances *Ensaio sobre a Lucidez* e *Estorvo*, que podem ser considerados peças-chave: o primeiro sintetiza o que foi a obra de José Saramago na sua segunda fase; o segundo anuncia o que será a obra romanesca de Chico Buarque.

A contemporaneidade é, sem dúvida, o objeto dos romances dos dois autores aqui estudados. São romances que refletem a crise do sujeito contemporâneo em todas as suas facetas, e por todos os labirintos. Romances que traduzem o desassossego, que define a experiência de vida — e de morte — do homem contemporâneo.

José Saramago e Chico Buarque: dois grandes leitores e dois autores que apostaram numa Literatura que não abdica do seu papel de intervir e de alterar os rumos da história, e que desconforta o leitor, fazendo-o repensar tanto o que o cerca, como o que lê. Dois autores dedicados ao ofício do escritor, como zeladores da língua portuguesa, apaixonados pelo trabalho da escrita e da ficção, especificamente da criação de romances.

Em *A Caverna*, o narrador descreve o trabalho do protagonista, um oleiro, como resultado de várias etapas, que vão “do cérebro às mãos”. Escreve Saramago:

O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão, a marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez (C, 84).

Vemos, neste trecho, a reiteração do valor do artesão: valor de toda uma vida, da memória que se constrói, da sabedoria que resulta da experiência, de caminhos que se bifurcam e se encontram, em uma prática que envolve todo o corpo: do cérebro às mãos. Mais tarde, José Saramago compara o seu trabalho de escritor ao ofício desse personagem.

Não temos dúvidas de aqui comparar o trabalho de Chico Buarque também ao trabalho do oleiro, de um verdadeiro artesão, dedicado a construir com as suas mãos a ideia que tem e que deseja transmitir com sua obra — “o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços” (C, 84).

Os dois autores não se satisfizeram em contemplar o mundo; experimentaram a arte sob diversos modos e engajaram-se na construção de uma sociedade mais humana.

Na curiosa carta que escreveu à Maria Alzira Seixo, Venâncio (2000) questiona a admiração irrestrita da professora pelos romances de José Saramago, o que ele julgava “um mal-entendido”, já que, afirmava, “quanto mais leio Saramago, mais relativo o meu entusiasmo por ele se me vai fazendo (Venâncio, 2000:118). Protesta o crítico:

Com a senhora, as coisas parecem passar-se diferentemente. Nas centenas de páginas que o autor lhe inspirou, jamais se viu que exprimisse uma reserva, jamais a observámos tomando uma distância, nunca nos deu sequer o gosto de um matiz – sabendo-se quanto é essa coragem que o leitor tanto aprecia e que tanto por fim o convence (Venâncio, 2000:119).

Pois a professora estava certa. O tempo e o Prêmio Nobel confirmaram a proeza do escritor.

José Saramago e Chico Buarque, dois autores que a Literatura Comparada nos deu a oportunidade de confrontar, e que, em 2018, resolvemos juntar, formando nosso “Dueto do Desassossego”.

Os anos de pesquisa nos levam a uma certeza: enganam-se os que veem em José Saramago “apenas” o maior escritor da língua portuguesa, assim como enganam-se aqueles que consideram Chico Buarque “somente” um intérprete do Brasil. José Saramago e Chico Buarque são intérpretes da alma do homem contemporâneo. Eles não se aproximaram por acaso.

Seus romances compartilham – e iluminam – o sentimento que caracteriza tanto o sujeito contemporâneo como o nosso tempo: o desassossego. “Romances desassossegados”, que nos fazem pensar sobre quem somos, sobre o mundo em que vivemos e sobre a própria escrita, posta aqui em prioridade, pois falamos de Literatura e

[...] a junção de romance e sociedade se faz através da forma. Esta é entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos (Schwarz, 1987:141).

“Genialidade e cidadania”<sup>197</sup> traduz a vida e a obra de José Saramago e de Chico Buarque, cujos romances aqui interpretamos, tendo a metáfora do desassossego como uma chave de leitura para a análise das duas obras narrativas.

---

<sup>197</sup> Adaptação do título do artigo “Gênio e cidadania” (Nery, 2019:9) sobre Chico Buarque quando da atribuição do Prêmio Camões ao escritor.

Numa sociedade marcada pelo conformismo, pela apatia e pela desumanização, louvemos<sup>198</sup> José Saramago e Chico Buarque, nosso “Dueto do Desassossego”.

---

<sup>198</sup> “Louvemos”: aqui nos inspiramos no texto de Cândido (2004:19) em homenagem aos 60 anos de Chico Buarque, intitulado “Louvação”, cuja frase final é “Louvemos Chico Buarque”. O texto seguinte do livro homenagem, curiosamente, é de José Saramago (2004:11).

## BIBLIOGRAFIA

### I – ATIVA

#### 1.1. José Saramago

- 2018, *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Porto Editora (1ª ed. 1980).
- 2016, *A Caverna*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2000).
- 2016, *O Homem Duplicado*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2002).
- 2014, *As Intermittências da Morte*, Lisboa, Porto Editora (1ª ed. 2005).
- 2014, *Todos os Nomes*, Lisboa, Porto Editora (1ª ed. 1997).
- 2004, *Ensaio sobre a Lucidez*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2004).

#### 1.2. Chico Buarque

- 2019, *Essa Gente*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2019).
- 2014, *O Irmão Alemão*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2014).
- 2009, *Leite Derramado*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2009).
- 2003, *Budapeste*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 2003).
- 1995, *Benjamim*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 1995).
- 1991, *Estorvo*, São Paulo, Companhia das Letras (1ª ed. 1991).

### II – PASSIVA

- A.A.V.V.: 2015, *Pequeno Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, São Paulo, Moderna.
- ADORNO, Theodor W: 1965, *Noten zur Literatura III* (1973, *Notas de Literatura*, Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, tradução de Celeste Aída Galeão).
- AGAMBEN, Giorgio: 2008, *Che Cos'è il Contemporaneo?* (2009, *O que é o Contemporâneo? e Outros Ensaios*, Chapecó, Argos, tradução de Vinícius Nicastro Honesko).

AGERÊDO, Genilda: 2021, “Recordações em série para o Resto da Vida: Expressividade Visual e Memória em *Leite Derramado*” in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), *Chico Buarque, o Romancista*, São Paulo, Garamond, pp. 145-160.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel: 2006, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8<sup>a</sup> ed.

AGUILERA, Fernando Gómez: 2010 (Sel. e Org.), *José Saramago en sus Palabras – Catálogo de Reflexiones Personales, Literarias e Ideológicas* (2010, *As Palavras de Saramago: Catálogo de Reflexões Pessoais, Literárias e Políticas*, São Paulo, Companhia das Letras, tradução de Rosa Freire d’Águiar, Bernardo Ajzenberg, Eduardo Brandão, Federico Carotti).

ÁLVAREZ, Enrique Dias: 2021, *La Palabra que Aparece: El Testimonio como Acto de Supervivencia*, Barcelona, Anagrama Argumentos.

ARANDA, Óscar: 2016, *Aprende, Aprende o meu Corpo: Sobre o Amor na Obra de José Saramago*, Lisboa, Fundação José Saramago.

ARIAS, Juan: 1998, *José Saramago: El Amor Posible* (2003, *O Amor Possível*, Rio de Janeiro, Manati, tradução de Rubia Prates Goldoni).

ASSIS, Machado de: 2020, *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, Antofágica.

AUGÉ, Marc: 1992, *Non-Lieux: Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité* (2005, *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*, Campinas, Papirus, tradução de Maria Lucia Pereira).

BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (Orgs.): 1994, *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2<sup>a</sup> ed.

BAKHTIN, Mikhail:

- 1984: *Problémi Poétik Dostoeévskovo* (2005, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, tradução de Paulo Bezerra).
- 1975: *Teória Romana: Slovo v Romane* (2015, *Teoria do Romance I: A Estilística*, São Paulo, Editora 34, tradução, prefácio e glossário de Paulo Bezerra).

BARTHES, Roland: 1973: *Le Plaisir du Texte* (2008, *O Prazer do Texto*, São Paulo, Perspectiva, tradução de J. Guinsburg).

BAUMAN, Zygmunt: 2000, *Liquid Modernity* (2001, *Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro, Zahar, tradução de Plínio Dentzien).

BAUMAN, Zygmunt e MAZZEO, Ricardo: 2016, *In Praise of Literature* (2020, *O Elogio da Literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, tradução de Renato Aguiar).

BENJAMIN, Walter: 1936, *Der Erzähler* (2012, *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*, São Paulo, Brasiliense, tradução de Sérgio Paulo Rouanet).

BERTH, Joice: 2023, *Se a Cidade Fosse Nossa: Racismos, Falocentrismos, Opressões nas Cidades*, São Paulo, Paz & Terra.

BESSE, Maria Graciete:

- 2013, “Levantado do Chão e os Grandes Esquecidos da História” in *Vértice* n° 168, Julho/Agosto/Setembro, pp. 29-38.
- 2008, *José Saramago e o Alentejo: entre o Real e a Ficção*, Évora, Casa do Sul.

BIRMAN, JOEL:

- 2000, *Mal-Estar na Atualidade: A Psicanálise e as Novas Formas de Subjetivação*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 13ªed.
- 2012, *O Sujeito na Contemporaneidade: Espaço, Dor e Desalento na Atualidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BOOTH, Wayne: 1961, *The Rhetoric of Fiction* (1980, *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia, tradução de Maria Teresa H. Guerreiro).

BUARQUE, Chico:

- 2021, *Anos de Chumbo*, São Paulo, Companhia das Letras.
- 2019, “Chico Buarque ao JL: Escrever entre Quatro Paredes” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n° 1271, de 19 de junho a 2 de julho de 2019, p.6 – reedição da entrevista publicada no JL de 19/11/1991.

BUCCI, Eugênio: 2021, *A Superindústria do Imaginário: Como o Capital Transformou o Olhar em Trabalho e se Apropriou de Tudo que é Visível*, Belo Horizonte, Autêntica.

BUESCU, Helena Carvalhão:

- 2005, *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

- 2001, *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CALINESCU, Matei: 1999, *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo*, Vega.

CAMPOS, Ricardo, Andrea Mubi Brighnti e Luciano Spinelli Ghenti (Orgs.): 2011, *Uma Cidade de Imagens: Produções e Consumos Visuais em Meio Urbano*, Lisboa, Mundos Sociais.

CAMPOS, Ricardo: 2009, *Entre as Luzes e as Sombras da Cidade: Visibilidade e Invisibilidade no Graffiti*, Etnográfica [online], vol.13, nº 1, pp.145-170.

CANDIDO, Antonio:

- 2017, *Outros Escritos*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.
- 2004, “Louvação” in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as Canções, o Teatro e a Ficção de um Artista Brasileiro*, Rio de Janeiro, Garamont-Fundação Biblioteca Nacional, p. 19.
- 2000, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Publifolha.

CARVALHAL, Tânia Franco:

- 2006, *Literatura Comparada*, São Paulo, Ática.
- 2003, *O Próprio e o Alheio: Ensaaios de Literatura Comparada*, São Leopoldo, Editora Unisinos.
- 1992, *Literatura Comparada*, São Paulo, Editora Ática.

CASTELLO, José:

- 2015: “Chico além da Realidade” in CYNTRÃO, Sylvia (Org.), *Chico Buarque: Sinal Aberto*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- 2004, “O Carrossel Luminoso” in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as Canções, o Teatro e a Ficção de um Artista Brasileiro*, Rio de Janeiro, Garamont-Fundação Biblioteca Nacional, pp. 73-82.

CERDEIRA, Teresa Cristina:

- 2019. *E Agora, José? José Saramago e José Cardoso Pires 20 Anos Depois* (Org.), Belo Horizonte, Moinhos (versão digital).
- 2013, “José Saramago: o Romance contra a Ideologia” in *Vértice*, nº

168, Julho/Agosto/Setembro, pp. 44-55.

- 1999, “De cegos e visionários: uma Alegoria Finissecular na Obra de José Saramago” in BERRINI, Beatriz (Org.), *José Saramago: Uma Homenagem*, São Paulo, EDUC, pp. 287-295.

CHARTIER, Pierre: 1990, *Introduction aux Grandes Théories du Roman*, Paris, Armand Colin.

CHARTIER, Roger: 1992, *L'Ordre des Livres: Lecteurs, Auteurs, Bibliothèques en Europe entre XIVE et XVIIIe Siècle* (1999, *A Ordem dos Livros: Leitores, Autores e Bibliotecas na Europa entre os Séculos XIV e XVII*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, tradução de Mary Del Priori).

COELHO, Eduardo Prado: 1998, “Uma Promessa de Felicidade” in *José Saramago: Uma Voz contra o Silêncio*, Lisboa, Caminho, pp. 10-13.

CORTEZ, António Carlos: 2019, “Um Criador (Também) nos Versos” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1271, de 19 de junho a 2 de julho de 2019, pp. 5-6.

COSTA, Horácio: 1999, “Alegorias da Desconstrução Urbana: *The Memoirs of a Survivor*, de Doris Lessing, e *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago” in BERRINI, Beatriz (Org.), *José Saramago: Uma Homenagem*, São Paulo, EDUC, pp. 127-148.

CRESCENZO, Luigia de: 2023, “O Homem Duplicado de Saramago: o Mal-estar no (Re)Conhecimento de si à Luz de Freud” in JUBILADO, Odete e MARTINS, Celina (Ed.): 2023, *José Saramago e a Literatura Comparada | Livro de Homenagem do Centenário*, Chamusca, Edições Cosmos, colecção “Cosmos Literatura Comparada”, pp. 47-56.

CULLER, Jonathan: 1999, *Literary Theory (1999, Teoria Literária: Uma Introdução*, São Paulo, Beca Produções Culturais, tradução de Sandra Vasconcelos).

CYNTRÃO, Sylvia:

- 2021, “Così è (se vi pare) ou Assim é *O Irmão Alemão*, se lhe Parece” in FERNANDES, Rinaldo de (org.), *Chico Buarque, o Romancista*, São Paulo, Garamond, pp. 121-141.
- 2015: *Chico Buarque, Sinal Aberto!* (Org.), Rio de Janeiro, 7 Letras.

DAMROSCH, David (Org.): 2014, *World Literature in Theory*, Nova Jersey, John Wiley & Sons.

DEBORD, Guy: 1967, *La Soci  t   du Spectacle* (2012, *A Sociedade do Espet  culo*, Lisboa, Ant  gona, tradu  o de Francisco Alves e Afonso Monteiro).

DEL R  O, Pilar, 2022: *La Intuici  n de la Isla. Los Dias de Jos   Saramago em Lanzarote* (2022, *A Intui  o da Ilha. Os Dias de Jos   Saramago em Lanzarote*, Lisboa, Porto Editora).

DUARTE, L  lia Parreira: 2006, *Ironia e Humor da Literatura*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas; S  o Paulo, Alameda.

DUTRA, Elza (Org.): 2018, *O Desassossego Humano na Contemporaneidade*, Rio de Janeiro, Editora Via Verita.

FARIAS, Sonia L. Ramalho de:

- 2021a), “Budapeste, as Fraturas Identit  rias da Fic  o”, in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), *Chico Buarque, o Romancista*, S  o Paulo, Garamond, pp. 121-141.
- 2021b), “Essa Gente: Escritura e Metafic  o – o Brasil Ag  nico de Chico Buarque” in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), *Chico Buarque, o Romancista*, S  o Paulo, Garamond, pp. 217-230.

FERNANDES, Ant  nio Teixeira, “O Estado na Constru  o da Cidadania em Sociedades de Exclus  o” in VIEGAS, Jos   Manuel Leite e DIAS, Eduardo Costa (Orgs.), 2000, *Cidadania, Integra  o, Globaliza  o*, Oeiras, Celta Editora, pp. 161-186.

FERNANDES, Rinaldo de (Org.):

- 2021, *Chico Buarque, o Romancista*, S  o Paulo, Garamond.
- 2013, *Chico Buarque: O Poeta das Mulheres, dos Desvalidos e dos Perseguidos*, S  o Paulo, Leya.
- 2004, *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as Can  es, o Teatro e a Fic  o de um Artista Brasileiro*, Rio de Janeiro, Garamond-Funda  o Biblioteca Nacional.

FERRAZ, Maria de Lourdes A.: 1987, *A Ironia Rom  ntica: Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

FERREIRA, Carlos Antonio: 2021, “O Masculino, Direto do Subsolo    Cozinha daqui de Casa” in *Revista Amarello 36*, Ano XI, O Masculino, pp. 52-55.

FERREIRA, Zeca Buarque: 2005, *Chico Buarque: O Tempo e o Artista*, catálogo da exposição realizada no SESC Pinheiros, de 13 de janeiro a 13 de março de 2005, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.

FERREIRA E SOARES: 2022, “Literatura, Música e Cinema: Uma Abordagem Transdisciplinar” in NOLASCO, Edgar César (Org.), *A Literatura Comparada no Brasil Hoje*, Campinas, Pontes Editores.

FERRO, Tiago: 2023, “Um Romance de Fernando Pessoa” in PIZARRO, Jerónimo (Org.), *Livro do Desassossego Fernando Pessoa*, São Paulo, Todavia, pp. 511-518.

FISCHER, Luís Augusto:

- 2018, “A Forma Narrativa de Saramago: Análise da *História do Cerco de Lisboa*” in *Cadernos Literários*, 26(2), pp. 27–42.
- 2013, “Quem te viu, quem te vê” in *Chico Buarque: o Poeta das Mulheres, dos Desvalidos e dos Perseguidos*, São Paulo, Leya, pp.207-224.
- 2004, “A Iracema de Chico” in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as Canções, o Teatro e a Ficção de um Artista Brasileiro*, Rio de Janeiro, Garamont-Fundação Biblioteca Nacional, pp. 285-296.

FOKKEMA, Douwe W: 1984, *Literary, History, Modernism, and Postmodernism (História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo)*, Lisboa, Veja, tradução de Abel Barros Batista).

FONSECA, Aleilton: 2021, “Alegorias da Agoridade em *Essa Gente*, de Chico Buarque”, in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), 2021, *Chico Buarque, o Romancista*, São Paulo, Garamond, pp. 199-209.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção: 2006, *Vygotsky e Bakhtin*, São Paulo, Ática.

FREUD, Sigmund:

- 1930, *Das Unbehagen in der Kultur* (2011, *O Mal-Estar na Civilização*, São Paulo, Companhia das Letras, tradução de Paulo César de Souza).
- 1919, *Das Unheimliche; Über den Gegensinn der Urworte; Die Verneinung; Der Sandmann* (2021, *O Infamiliar e Outros Escritos/Sigmund Freud; Seguido de O Homem da Areia/E.T.A. Hoffmann*, Belo Horizonte, Autêntica, tradução de Ernani Chaves e

- Pedro Heliodoro Tavares [O Homem da Areia; tradução Romero Freitas].)
- FUKS, Julián: 2021, *Romance: História de uma Ideia*, São Paulo, Companhia das Letras.
- GAGO, Dora Nunes: 2020, *Uma Cartografia do Olhar: Exílios, Imagens do Estrangeiro e Intertextualidades na Literatura Portuguesa*, Ribeirão, Editora Húmus.
- GENETTE, Gérard: 1982, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Éd. du Seuil - Points Essais (2010, *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*, Belo Horizonte, Edições Viva Voz, tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira).
- GIL, José: 2007, *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GOUVEIA, Arturo: 2021, "Benjamim Zimbraia: a Problematicidade Vazia" in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), 2021, *Chico Buarque, o Romancista*, São Paulo, Garamond, pp. 73-90.
- GUSMÃO, Manuel: 1998, "Linguagem e História segundo José Saramago" in *José Saramago: Uma Voz contra o Silêncio*, Lisboa, Caminho, pp. 22-27.
- HALL, Stuart: 1992, "The Question of Cultural Identity" in *Modernity and Its Futures* (2006, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Guaracira Lopes Louro, Rio de Janeiro, DP&A, tradução de Tomaz Tadeu da Silva).
- HAN, Byung-Chul:
- 2022, *Undinge* (2022, *Não-coisas: Reviravoltas do Mundo da Vida*, Petrópolis, Vozes, tradução de Rafael Rodrigues).
  - 2021, *Undinge: Umbrüche der Lebenswelt* (2022, *Não Coisas: Reviravoltas do Mundo da Vida*. 2022, Petrópolis, Vozes, tradução de Enio Paulo Giachini).
  - 2014, *Psychopolitik: Neoliberalismus und die neuen Machttechniken* (2018, *Psicopolítica – O Neoliberalismo e as Novas Técnicas de Poder*, Belo Horizonte, Âyiné, tradução de Maurício Liesen).
  - 2010, *Müdigkeitsgesellschaft* (2017, *Sociedade do Cansaço*, Petrópolis, Vozes, 2ª ed., tradução de Enio Paulo Giachini).

- 2005, *Hyperkulturalität: Kultur und Globalisierung* (2019, *Hiperculturalidade: Cultura e Globalização*, Petrópolis, Vozes, tradução de Gabriel Salvi Philipson).

HELENA, Lucia: 2010, *Ficções do Desassossego: Fragmentos da Solidão Contemporânea*, Rio de Janeiro, Contra-capas.

HUTCHEON, Linda:

- 1994: *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (2000, *Teoria e Política da Ironia*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, tradução de Julio Jeha).
- 1991: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1991, *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*, Rio de Janeiro, Imago, tradução de Ricardo Cruz).

JENNY, Laurent: 1979, “A Estratégia da Forma” in *Intertextualidades*, Coimbra, Almedina.

JUBILADO, Odete e MARTINS, Celina (Ed.): 2023, *José Saramago e a Literatura Comparada | Livro de Homenagem do Centenário*, Chamusca, Edições Cosmos, colecção “Cosmos Literatura Comparada”.

JUBILADO, Odete:

- 2020, “José Saramago e Mia Couto: o branco como viagem às Zonas Obscuras do Homem e do Mundo”, in *Peças para um Ensaio*, Neto, Pedro Fernandes de Oliveira (Org.), Brasil, Ed. Moinhos. pp.311-334.
- 2017, “Camus et Saramago. Cartographie de l'homme dans une ville en état de siège”, in *Le Comparatisme comme Approche Critique | Comparative Literature as a Critical Approach – Objets, Méthodes et Pratiques Comparatistes | Objects, Method and Practices*, sous la direction de Tomiche, Anne (Ed.). Paris, Classiques Garnier, n° 314, Tome 3, pp. 367-379.
- 2016, “L'homme face à la mort dans *La Peste* et *As Intermitências da Morte*”, in *(Re)lire Albert Camus – Lectures Interdisciplinaires*, Gomes, Fernando, Jubilado, Odete, Reffóios Margarida e Castro, Carla (Ed.), Paris, Éditions Le Manuscrit, pp.183-201.
- 2013, “Olhares Cruzados sobre a Cegueira: dos Ensaio ao filme”, in *Suroeste, Revista de Literaturas Ibéricas*, n° 3, Badajoz, Editora Regional de Extremadura – Consejería de Educación e Cultura, pp.171-181.

- 2010, *Olhares Cruzados: A Problemática da Leitura em José Saramago e Philippe Sollers*, Lisboa, Nova Vega.
- 2000, *Saramago e Sollers: uma (Re)Escrita Irónica?*, prefácio de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Vega.

KELLEHEAR, Allan: 2007, *A Social History of Dying* (2013, *Uma História Social do Morrer*, São Paulo, Editora Unesp, tradução de Luiz Antônio Oliveira de Araújo).

KONDER, Leandro: 1994, “Um Olhar Filosófico sobre a Cidade” in PECHMAN, Robert Moses (Org.), *Olhares sobre a Cidade*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1994, pp. 73-82.

KRAUSE, TIMER: 2011, “O Günter Grass Português” in Fundação José Saramago (Org.), *Palavras para José Saramago*, Alfragide, Caminho, pp. 32-34.

KRISTEVA, Júlia: 1969, *Recherches pour une Semanalyse* (1974, *Introdução à Semanálise*, São Paulo, Perspectiva).

KUNDERA, Milan: 1986, *L’Art du Roman* (2016, *A Arte do Romance*, São Paulo, Companhia das Letras, tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca).

KUNISCH, Hans-Peter: 2011, “Ver entre cegos” in Fundação José Saramago (Org.), *Palavras para José Saramago*, Alfragide, Caminho, pp. 34-37.

KUSTER, Eliana e PECHMAN, Roberto: 2014, *O Chamado da Cidade: Ensaios sobre a Urbanidade*, Belo Horizonte, UFMG.

LAJOLO, Marisa: 2021, “Chico Buarque entre o Real e o Imaginário” in BUARQUE, Chico, *Estorvo*, São Paulo, Companhia das Letras, 3ª ed., pp.177-182.

LA TAILLE, Yves de: 2009, *Formação Ética: Do Tédio ao Respeito de Si*, Porto Alegre, Artmed.

LEFEBVRE, Henri. *Le Droit à la Ville* (2001, *O Direito à Cidade*, São Paulo, Centauro, tradução de Rubens Eduardo Frias).

LIMA, Rachel Esteves: 2022, “Literatura em Regime de Urgência no Brasil pós-2013” in NOLASCO, Edgar César (Org.), *Literatura Comparada no Brasil Hoje*, Campinas, Pontes Editores, pp. 249-265.

LIPOVETSKY, Gilles: 2008, *La Culture-Monde: Réponse à une Société Désorientée* (2011, *A Cultura-Mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada*, São Paulo, Companhia das Letras, tradução de Maria Lúcia Machado).

LOURENÇO, Eduardo:

- 1999, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2<sup>a</sup> ed.
- 1998, *O Esplendor do Caos*, Lisboa, Gradiva, 8<sup>a</sup> ed.
- 1978, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Gradiva, 3<sup>a</sup> ed.

LUKÁCS, György: 1920, *Die Theorie des Romans* (1967, *A Teoria do Romance*, Lisboa, Presença, tradução de Alfredo Margarido).

LYOTARD, Jean François: 1986, *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants* (1993, *O Pós-Moderno Explicado às Crianças – Correspondência 1982-1985*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, tradução de Tereza Coelho).

MACHADO, Álvaro Manuel e Daniel Henri Pageaux: 1988, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70.

MAGHDIMAN, Marcelo: 2021, “O Masculino Feminino”, in *Revista Amarelo* 36, Ano XI, O Masculino, pp. 48-51.

MARTINS, Adriana Alves de Paula:

- 2002, *A Construção da Memória da Nação em José Saramago e Gore Vidal*, Tese de Doutorado apresentada à Universidade Católica Portuguesa.
- 1999, “A Crônica de José Saramago ou uma Viagem pela Oficina do Romance” in *Colóquio/Letras*, n<sup>o</sup> 151/152, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (Edição de Homenagem a José Saramago), pp. 229-238.

MASSI, Augusto: 2021, “Estorvo, de Chico Buarque” in BUARQUE, Chico, *Estorvo*, São Paulo, Companhia das Letras, 3<sup>a</sup> ed., pp. 183-194.

MBEMBE, Achille: 2003, “Necropolitics” in *Public Culture*, vol.15, n 1 (2020, *Necropolítica*, n-1 edições, tradução de Renata Santini).

MENESES, Adélia Bezerra de: 1982, *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*, São Paulo, Ateliê Editorial.

MONTEIRO, Pedro Meira:

- 2014: *Signo e Desterro, Sérgio Buarque de Hollanda e a Imaginação do Brasil*, São Paulo, Hucitec.
- 2004: “Num Fiapo de tempo: Chico, Sérgio e Benjamim” in FERNANDES, Rinaldo (Org.), *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as Canções, o Teatro e a Ficção de um Artista Brasileiro*, Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, pp. 351-362.

MORAIS, Márcia Marques de: 2021: “Viagem à Roda do Meu Quarto: Leituras de *Leite Derramado*, de Chico Buarque” in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), 2021, *Chico Buarque, o Romancista*, São Paulo, Garamond, pp. 161-176.

NERY, Rui Vieira: 2019, “Gênio e Cidadania” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1271, de 19 de junho a 2 de julho de 2019, p.9.

NITRINI, Sandra: 2010, *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

NOGUEIRA, Carlos: 2022, *A Literatura e o Mal*, Lisboa, Tinta da China.

NOLASCO, Edgar César (Org.): 2022, *A Literatura Comparada no Brasil Hoje*, Campinas, Pontes Editores.

NUNES, Benedito: 2021, “*Estorvo* é o Relato Exemplar de uma Falha” in BUARQUE, Chico, *Estorvo*, São Paulo, Companhia das Letras, 3ª ed., pp.165-166.

PAMUK, Orhan: 2010, *The Naïve and the Sentimental* (2011, *O Romancista Ingênuo e o Sentimental*, São Paulo, Companhia das Letras, tradução de Hildegard Feist).

PECHMAN, Robert Moses: 1994 (Org.), *Olhares sobre a Cidade*, Rio de Janeiro, UFRJ.

PEREIRA, Analice: 2021, “A Voz do Dono e o Dono da Voz” in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), 2021, *Chico Buarque, o Romancista*, São Paulo, Garamond, pp.211-215.

PEREIRA, Eliane Fittipaldi: 2020, “O Duplo do Duplo: O Homem Duplicado no Verbo e na Imagem” in REIS, Carlos (Org), *José Saramago: 20 Anos com o Prêmio Nobel*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra.

PERES, Ana Maria Clark, 2016: *Chico Buarque: Recortes e Passagens*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.

PEREZ, Tânia Maria de Mattos: 2017, *Chico Buarque: a Alegoria e o Duplo na Ficção*, Curitiba, Appris.

PERRONE-MOISÉS, Leyla:

- 2022, *As Artemages de Saramago: Ensaio*, São Paulo, Companhia das Letras.
- 2017, *Mutações da Literatura no Século XXI*, São Paulo, Companhia das Letras.
- 1997, “Apresentação do Romance *Todos os Nomes*”, in *Todos os Nomes* São Paulo, Companhia das Letras.

PESSOA, Fernando:

- 2023, *Livro do Desassossego*, PIZARRO, Jerónimo (introdução e organização); FERRO, Tiago (posfácio), São Paulo, Todavia.
- 2020, *Livro do Desassossego*, Porto, Assírio & Alvim.
- 1982, *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares. Vol.II (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1982.

PINHEIRO, Vanessa Rimbau: 2021, “A incidência do Neobarroco em Chico Buarque, Guimarães Rosa e Raduan Nassar” in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), 2021, *Chico Buarque, o Romancista*, São Paulo, Garamond, pp. 59-69.

PINTO, Julio Pimentel: 2006, “A Literatura do Desassossego no Século XXI” in *EntreLivros*, nº 15, São Paulo.

PIRES, José Cardoso: 2021, “Uma Peregrinação em Ritmo Alucinado” in BUARQUE, Chico, *Estorvo*, São Paulo, Companhia das Letras, 3ª ed., pp.195-197.

PLATÃO: 1949, *Platonis Opera* (1978, *Diálogos III A República*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, tradução de Leonel Vallandro).

PROUST, Marcel, 1913: *À la Recherche du Temps Perdu* (2016, *Em Busca do Tempo Perdido*, São Paulo, Biblioteca Azul, tradução de Mário Quintana).

REAL, Miguel, 2013: “A Herança de Saramago” in *Vértice* nº 168, Julho/Agosto/Setembro, pp.10-13.

REIS, Carlos:

- 2021, “Para uma Teoria da Figuração em José Saramago” in *Revista de Estudos Saramaguianos*, nº13, janeiro, pp. 32-46.

- 2020, *José Saramago: 20 Anos com o Prêmio Nobel* (Org.), Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- 2020, *José Saramago: Nascido para isto* (Org.), Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 63-83.
- 2015, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Porto Editora.
- 1990, *Dicionário de Narratologia* (Org.) com LOPES, Ana Cristina M., Coimbra, Almedina, 2ª ed.

REZENDE, Nilza:

- 2022, “Saramago hoje seria cancelado” in jornal *O Globo*, 25 de dezembro de 2022, seção Opinião/Artigo, p. 3.
- 2014, *Chico, Eu te Amo*, Rio de Janeiro, Compostela.

RIBEIRO, Anabela Mota: 2018, *Por Saramago*, Lisboa, Temas e Debates – Círculos de Leitores.

RICOEUR, Paul:

- 2000: *La Mémoire, l’Histoire, l’Oubli* (2020, *A Memória, a História, o Esquecimento*, Campinas, Editora da Unicamp, tradução de Alain François).
- 2017: *Philosophie, Éthique et Politique – Entretiens et Dialogues* (2020, *Filosofia, Ética e Política – Entrevistas e Diálogos*, Coimbra, Edições 70, tradução de Maria Luísa Portocarrero).

ROBERT, Marthe: 1979, *Romance das Origens e Origens do Romance*, Lisboa, Via Editora.

RODRIGUES, Sérgio: 2019, texto de apresentação (orelha) de *Essa Gente*, Chico Buarque, São Paulo, Companhia das Letras.

ROSENFELD, Anatol: 1976, *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva.

SAID, Edward: 2005, *Representações do Intelectual*, São Paulo, Companhia das Letras.

SALGADO, Sebastião: 1997, *Terra*, São Paulo, Companhia das Letras.

SALLES, Cecília Almeida: “A Literatura do *Estorvo*” in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as Canções, o Teatro e a Ficção de um Artista Brasileiro*, Rio de Janeiro, Garamont-Fundação Biblioteca Nacional, pp. 205-210.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira:

- 2020: “A Urgência da Ficção, a Impureza do Minuto: Notas de Leitura sobre *Essa Gente*, de Chico Buarque” in GOMES, Gínia Maria (Org.), *Narrativas Brasileiras Contemporâneas: Memórias da Repressão*, Porto Alegre, Polifonia, pp. 259-286.
- 2018, “De que Irmão se Trata? – Algumas Questões sobre *O Irmão Alemão*” in GOMES, Gínia Maria (Org.), *Alteridades em Trânsito – Estética e Representação na Narrativa Brasileira do Século XXI*, Porto Alegre, Metamorfose, pp. 35-56.

SANTANA, Jeová: 2021, *O Contrapeso do Riso*, in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), 2021, *Chico Buarque, o Romancista*, São Paulo, Garamond, pp. 111-119.

SANT’ANNA, Sergio: 2021, “Narrativa Tensa: O que Sobressai no Romance de Chico Buarque é a Escrita mais Exigente da Literatura” in BUARQUE, Chico, *Estorvo*, 3ª ed., pp.173-175.

SANTIAGO, Silviano: 1982, “Apesar de dependente, universal” in *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

SARAMAGO, José:

- 2016, *Cadernos de Lanzarote*, Lisboa, Porto Editora.
- 2014, *As Pequenas Memórias*, Lisboa, Porto Editora.
- 2014, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Porto Editora.
- 2014, *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Porto Editora.
- 2013, *A Estátua e a Pedra*, Lisboa, Fundação José Saramago.
- 2009, *O Caderno 2*, Alfragide, Caminho.
- 2008: *A Viagem do Elefante*, Lisboa, Caminho.
- 2005, “Todos os Malefícios da Utopia” in jornal *O Estado de São Paulo*.
- 2003, “Autor Cruza Abismo e Chega ao Outro Lado” in jornal *Folha de São Paulo*.
- 1998, *Discursos de Estocolmo*, Lisboa, Fundação José Saramago.
- 1998, *Cadernos de Lanzarote IV*, Lisboa, Editora Caminho.

- 1996, *Cadernos de Lanzarote III*, Lisboa, Porto Editora.
- 1995, *Cadernos de Lanzarote II*, Lisboa, Porto Editora.
- 1994, *Cadernos de Lanzarote I*, Lisboa, Porto Editora.
- 1991, *O Evangelho segundo José Cristo*, Lisboa, Caminho.
- 1984, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho.
- 1980, *Levantado do Chão*, Lisboa, Caminho.

SARTRE, Jean-Paul: 1948, *Qu'est-ce que la Littérature?* (2006, *Que é a Literatura?*, São Paulo, Ática, tradução de Mário Laranjeira, Alain Mouzat e Maria Lúcia Blumer).

SCHNETZER, Alejandro Garcia e VIEL, Ricardo (Projeto, Edição e Notas): 2022, *Saramago, os Seus Nomes: um Álbum Biográfico*, Lisboa, Porto Editora.

SCHMIDT, Rita Terezinha: 2022, “Literatura Comparada: das Inovações, Descentramentos e Desocidentalização” in *A Literatura Comparada no Brasil Hoje*, NOLASCO, Edgar César (Org.), Campinas, Pontes Editores.

SCHWARZ, Roberto: 1991, “Sopro Novo” in *Revista Veja*, 7 de agosto de 1991, pp. 98-99.

SECCHI, Bernardo: 2013, *La Città dei Ricchi e la Città dei Poveri* (2019, *A Cidade dos Ricos e a Cidade dos Pobres*, Belo Horizonte, Editora Âyiné, tradução de Renata de Oliveira Sampaio).

SEIXO, Maria Alzira:

- 2013, “Saramago: a Ideia e a Frase” in *Vértice* n° 168, Julho/Agosto/Setembro, pp. 56-63.
- 1999, *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- 1998, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos.
- 1987, *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.): 2000, *Catástrofe e Representação*, São Paulo, Escuta.

SEN, Amartya: 2006, *Identity and Violence, The Illusion of Destiny* (2015, *Identidade e Violência*, São Paulo, Illuminuras e Itaú Cultural), tradução de José Antonio Arantes).

- SENNETT, Richard: 1974, *The Fall of Public Man* (2014, *O Declínio do Homem Público*, Rio de Janeiro, Record, tradução de Lygia Araujo Watanabe).
- SERRANO, Sonia: 2014, *Mulheres Viajantes*, Lisboa, Tinta da China.
- SHOLLHAMMER, Karl Erik: 2011, *Ficção Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed.
- SILVA, Fernando de Barros: 2004, *Chico Buarque*, São Paulo, Publifolha.
- SILVA, João Céu: 2009, *Uma Longa Viagem com José Saramago*, Lisboa, Porto.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn: 2000, *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*, Petrópolis, Vozes, tradução de Tomaz Tadeu da Silva.
- SOUZA, Jessé: 2019, *A Elite do Atraso: da Escravidão à Lava Jato*, Rio de Janeiro, Estação Brasil.
- TARDIVO, Renato: 2021, “Raízes do Estrangeiro” in FERNANDES, Rinaldo de (Org.), *Chico Buarque, o Romancista*, São Paulo, Garamond, pp. 181-184.
- TEIXEIRA, Eliane de Alcântara: 2014, *O Insólito e a Desumanização em “Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago”*, Braga, Edições Vercial.
- TURIBA, Luís: 2015, “Histórias de Chico Buarque” in CYNTRÃO, Silvia, *Chico Buarque, Sinal Aberto!* (Org.), Rio de Janeiro, 7 Letras, pp. 96-102.
- VARGAS LLOSA, Mario: 1983, *Contra Viento y Marea* (1985, *Contra Vento e Maré*, Editora Francisco Alves, Rio de Janeiro, tradução de Carlos Jorge Rio Branco Bailly).
- VASCONCELOS, José Carlos de:
- 2010, “Conversas com Saramago: Os Livros, a Escrita, a Política, o País, a Vida, Lisboa” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.
  - 2003: “O Mundo de Saramago”, in *Visão*, nº 515.
- VENÂNCIO, Fernando: 2000, *José Saramago: A Luz e o Sombreado*, Porto, Campo das Letras
- VIEGAS, Francisco José: 1998 (Org.): *José Saramago: Uma Voz contra o Silêncio*, Portugal, Caminho.
- VIEL, Ricardo: 2018, *Um País Levantado em Alegria: 20 anos do Prêmio Nobel de Literatura a José Saramago*, São Paulo, Companhia das Letras.
- VLACHOU, Maria: 2022, *O Que Temos a Ver com Isto? – O Papel Político das Organizações Culturais*, Lisboa, Tigre de Papel.

WOOD, James: 2008, *How Fiction Works* (2010, *A Mecânica da Ficção*, Lisboa, Quetzal Editores, tradução de Rogério Casanova).

WOODWARD, Kathryn: 2000, "Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual" in SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.), *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*, Petrópolis, Ed. Vozes, tradução de Tomaz Tadeu da Silva.

YUNES, Eliana (Org.): 2002, *Pensar a Leitura: Complexidade*, São Paulo, Loyola.

ZAPPA, Regina:

- 2011, *Para Seguir Minha Jornada. Chico Buarque*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- 2005, *Chico Buarque: O Tempo e o Artista*, catálogo da exposição realizada no SESC Pinheiros, de 13 de janeiro a 13 de março de 2005, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.
- 1999, *Chico Buarque Para Todos*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará.

## WEBGRAFIA

AGOSTINELLI, Maria. *L'Allegoria secondo José Saramago*. Consultado em 10/07/2022 em <<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/11/Lallegoria-secondo-Jos-Saramago-a779a04c-2930-4b76-a3e4-1de9bc917cfa.html>>.

ALMEIDA, Veridiana in CIP – Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa, s/d. Consultado em 17/06/2021 em <<http://dp.uc.pt/>>.

AMORIM, Claudia, 2022. *Da Natureza do Crime: uma Leitura de O Homem Duplicado, de José Saramago* in *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v.33, nº47, p 175-191, jul-dez 2022. Consultado em 10/06/2023 em <<https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/480/356>>.

AUGÉ, Marc: 2019, *Com a Tecnologia já Carregamos o 'Não Lugar' em Cima, Conosco* in *El País*, 04/02/2019. Consultado em 05/05/2022 em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/tecnologia/1548961654\\_584973.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/tecnologia/1548961654_584973.html)>.

BARCA, Antonio Jiménez: 2014, *Chico Buarque Procura (e Encontra) o Irmão Alemão em Novo Romance* in *El País*. Consultado em 02/08/2022 em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/22/cultura/1416613682\\_197649.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/22/cultura/1416613682_197649.html)>.

BIRMAN, Joel:

- 2014, *Novas Subjetivações e o Mal-Estar na Contemporaneidade*, 17/10/2014. Consultado em 03/02/2019 em <<https://www.youtube.com/watch?v=qDivpnjnntU>>.
- 2013, *O Mal-Estar na pós-Modernidade*, 15/02/2013. Consultado em 03/02/2019 em <<https://www.youtube.com/watch?v=T43hdlNwQyY>>.

BRITO, Leonardo Octavio Belinelli de Brito: 2019, *Essa Gente*, de Chico Buarque. Consultado em 31/01/2022 em <<https://revistaescuta.wordpress.com/2019/11/20/essa-gente-de-chico-buarque/>>.

BUARQUE, Chico:

- 2023: *Leia na Íntegra o Discurso de Chico Buarque no Prêmio Camões*, 24/04/2023. Consultado em 10/05/2023 em <[https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2023/04/24/interna\\_politica,1485316/leia-na-integra-o-discurso-de-chico-buarque-no-premio-camoes.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2023/04/24/interna_politica,1485316/leia-na-integra-o-discurso-de-chico-buarque-no-premio-camoes.shtml)>.
- 2022: *Chico Buarque – Letra: O Velho Francisco*. Consultado em 16/01/2023 em <<http://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/338>>.
- 2019, *Chico Buarque Comenta a Morte de Saramago*. Consultado em 10/05/2019 em <<http://historico.blogdacompanhia.com.br/2010/06/chico-buarque-comenta-a-morte-de-saramago>>.
- 2015, *Chico Buarque e O Irmão Alemão* in *podcast Revista Piauí*, entrevista a Paula Scarpin. Consultado em 01/06/2022 em <<https://piaui.folha.uol.com.br/podcast-chico-buarque-e-o-irmao-alemao/>>.
- 2011, *Entrevista RS: Chico Buarque in Rolling Stones*. Consultado em 01/06/2022 em <<https://rollingstone.uol.com.br/artigo/entrevista-rs-chico-buarque/>>.
- 2009: *Chico Buarque: A Primeira Entrevista sobre o Romance Leite Derramado*. Consultado em 02/06/2019 em <<https://blogues.publico.pt/ciberescritas/2009/07/18/chico-buarque-a-primeira-entrevista-sobre-o-romance-leite-derramado/>>.
- 2006, *Chico Buarque em: Histórias de Chico ½ (DVD Uma Palavra)*. Consultado em 01/10/2018 em <<https://www.youtube.com/watch?v=0pfD0Ngevok>>.
- 1997, *Entrevista com Chico Buarque de Hollanda* in RTP Arquivos. Consultado em 29/07/2022 em <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-com-chico-buarque-de-hollanda-2/>>.
- 1994: *Chico Quer Ser um Sambista que Escreve*. Entrevista a José Geraldo Couto, em jornal *Folha de S.Paulo*, 6/10/1994. Consultado em 29/07/2022 em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/06/ilustrada/8.html>>.

- Sem data, “Discografia”. Consultado em 15/05 em <https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/discografia/>.
- BUESCU, Helena: 2017, *Literatura-mundo Comparada e os Mundos em Português*. Consultado em 30/11/2023 em <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/441/606>.
- CANABARRO, Tânia Cristina Vargas: 2014, *Memória Social em Leite Derramado, de Chico Buarque: uma Alegoria da Formação do Brasil Moderno*, Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo. Consultado em 04/02/2020 em <https://repositorio.ufes.br/items/24d491a2-ee50-47d7-835b-0e8e2a926046>.
- CAMPOS, Ricardo: 2015, *Visibilidades e Invisibilidades Urbanas*, Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 47, nº 1, jan/jun, 2016, pp. 49-76. Consultado em 04/02/2022 em [file:///C:/Users/Nilza/Downloads/Dialnet-VisibilidadesEInvisibilidadesUrbanas-6408135%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/Nilza/Downloads/Dialnet-VisibilidadesEInvisibilidadesUrbanas-6408135%20(5).pdf).
- CARLOS, Ana Fani Alessandri, 2020, *Henri Lefebvre: o Espaço, a Cidade e o “Direito à Cidade”*. Consultado em 03/01/2023 em <https://www.scielo.br/j/rdp/a/3cBsV3Vx7Yvw9SqvcqyVrbc/abstract/?lang=pt>.
- CARNEIRO, F: 2011, *Chico Buarque: Budapeste*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, (23), 200–204. Consultado em 01/03/2023 em <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8999>.
- CARVALHO, Ana Cristina Teixeira de Brito. *Resenha Hutcheon: Linda. Uma Teoria da Paródia: Ensinos das Formas de Arte do Século XX* in Revista Graphos, vol. 14, nº 1, 2012. Consultado em 01/12/22 em <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/13192/8089>.
- CASTELLO, José: 2014, *O Irmão Alemão Vai ao Limite de uma Busca Alucinante* in *O Globo*. Consultado em 02/08/2022 em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-irmao-alemao-vai-ao-limite-de-uma-busca-alucinante-14564813>.
- CEIA, Carlos: 2018, *Dicionário de Termos Literários*. Consultado em 29/09/2022 em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>.
- COSTA, Letícia e GAGLIARDI, Caio: 2022, “Saramago e a Transmissão de Experiências em *A Caverna*: uma Leitura Benjaminiana” in *Revista*

*Desassossego*, 14(27), pp.65-81. Consultado em 05/01/2023 em <<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/194591>>.

COUTO, José Geraldo: 1994, *Chico Quer Ser um Sambista que Escreve*. Consultado em 07/10/2021 em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/06/ilustrada/8.html>>.

D'ANGELO, Biagio: 2011, *A utopia do "centro" n'A Caverna*, de José Saramago in *IPOTESI*, v. 15, nº 1, p. 39-46. Consultado em 02/06/2020 em <[file:///C:/Users/Nilza/Downloads/25692-Texto%20do%20artigo-100551-1-10-20190228%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Nilza/Downloads/25692-Texto%20do%20artigo-100551-1-10-20190228%20(2).pdf)>.

DUARTE, Lélia Parreira: 2022, *Quem se calar quando eu me calei não poderá morrer, sem dizer tudo: Homenagem a Saramago* in LOPES, Vera e NOGUEIRA, Carlos (Orgs.): 2022, *Saramago: Amor e Engajamento*. Consultado em 10/12/2022 em <[file:///C:/Users/Nilza/Downloads/28509-Texto%20do%20artigo-108263-2-10-20220912%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Nilza/Downloads/28509-Texto%20do%20artigo-108263-2-10-20220912%20(1).pdf)>.

DUSILEK, Adriana: 2013, *A Representação da Metamemória no Romance Brasileiro; um Olhar sobre Olho de Rei, de Edgard Telles Ribeiro e Leite Derramado, de Chico Buarque*, Tese de Doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista. Consultado em 02/04/2021 em <[https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP\\_d668cb3be9bfcbad74d1ecb5f470eedea/Description](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP_d668cb3be9bfcbad74d1ecb5f470eedea/Description)>.

FERREIRA, Sandra: 2014, *Da Estátua à Pedra: Percursos Figurativos de José Saramago*. Consultado em 04/03/2019 em <<https://static.scielo.org/scielobooks/q65gt/pdf/ferreira-9788568334492.pdf>>.

FERRO, Tiago e MONTEIRO, Pedro Meira: 2020, *Chico Buarque e o Enigma Brasil (parte 1)*, podcast Sapio Sapiens. Consultado em 02/07/2022 em <<https://podcasts.apple.com/mx/podcast/chicobuarque-e-o-enigma-brasil-parte-1/id1494517284?i=1000493849796>>.

FIGUEIREDO, Monica: 2006, *Da Cegueira à Lucidez: o Ensaio de um Percorso. Algumas Notas sobre a Narrativa de José Saramago* in *Revista Diadorim*. Consultado em 02/06/2019 em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3845>>.

FISCHER, Luís Augusto:

- 2016, *Romance sem Poder*, in Zero Hora, 07/05/2016. Consultado em 04/08/2022 em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/luis-augusto-fischer/noticia/2016/05/luis-augusto-fischer-romance-sem-poder-5795461.html>>.
- 2014, *Análise: Produção Literária de Chico Buarque Forma Conjunto Coeso*. Consultado em 02/06/2019 em <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1472533-analise-producao-literaria-de-chico-buarque-forma-conjunto-coeso.shtml>>.

FULKS, Julián: 2022, Jornada Saramago 100 anos – *Julián Fuks Fala sobre Ensaio sobre a Cegueira*. Consultado em 26/03/22 em <[https://www.youtube.com/watch?v=P\\_HMLl2ePtA](https://www.youtube.com/watch?v=P_HMLl2ePtA)>.

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO: s/d. Consultado em 10/06/2022 em <https://www.josesaramago.org/>

GARLET, Deivis Jhones e ZAMBERLAN, Lucas da Cunha: 2020, *Ironia em José Saramago: uma Função Dialógico-Dialética*. Consultado em 01/11/2021 em <[https://docplayer.com.br/211182796-A-ironia-em-jose-saramago-uma-funcao-dialogico-dialetica.html#google\\_vignette](https://docplayer.com.br/211182796-A-ironia-em-jose-saramago-uma-funcao-dialogico-dialetica.html#google_vignette)>.

GARLET, Deivis Jhones: 2015, *O Ensaio sobre a Lucidez, de José Saramago: uma Arquitetônia Dialética e um Postulado Democrático*, in ABRALIC. Consultado em 20/08/2020 em <[https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1455932729.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455932729.pdf)>.

GIL, Gilberto: 2020, *Gilberto Gil diz que tomou uma sacudidela quando ouviu o disco de Lennon com o “dream is over”*. Consultado em 01.11.2022 em <<https://jornaldaparaiba.com.br/videos/gilberto-gil-diz-que-tomou-uma-sacudidela-quando-ouviu-disco-de-lennon-com-o-dream-is-over/>>.

GUIMARÃES, Andressa Fabiana B.: 2011, *O Trabalho e o Trabalhador aos Olhos de José Saramago: Análise de Alguns Procedimentos Literários nos Romances Levantado do Chão e A Caverna*, Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Consultado em 04/03/2022 em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04052012-100302/pt-br.php>>.

HANSEN, Karla: 2006, *Museu Casa do Pontal*. Consultado em 06/06/2020 em <<https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/6/15/museu-casa-do-pontal>>.

HOLLANDA, Sergio Buarque de: 1991, *O Historiador Escreve sobre seu Filho Chico Buarque de Hollanda*. Consultado em 30/01/2022 em <<http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque1.htm>>.

JOBIM, Antônio Carlos: 1960, *Corcovado*. Consultado em 04/06/22 em <<https://www.tomjobim.com.ar/p/corcovado-letra-musica-video.html>>.

KOLEFF, Miguel: 2015, *O Conceito de Alegoria em José Saramago. Uma Reflexão Benjaminiana*. Consultado em 10/06/2022 em <<https://estudossaramaguianos.com/o-conceito-de-alegoria-em-jose-saramago-uma-reflexao-benjaminiana/>>.

LIMA, Annalice del Vecchio: 2015, *Aspectos da Escrita Contemporânea em O Irmão Alemão de Chico Buarque* in Inventário. Consultado em 20/08/2022 em <<https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/arti%20cele/view/15253>>.

LIMA, Rachel Esteves: 2008, *Imagens da Memória da Faculdade de Letras, ALETRIA*, v.18, pp. 91-104. Consultado em 04/04/2020 em <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/16078>>.

LUIZ, Carolina Borges da Silva: 2019, *O Desassossego de Fernando Pessoa e José Saramago: a Investigação de um Sentimento através da Literatura*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo. Consultado em 01/03/2023 em <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25112019-175856/pt-br.php>>.

LOPES, Tania Mara Antonietii: 2011, *O Realismo Mágico e seus Desdobramentos em Romances de José Saramago*, Tese de Doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Consultado em 01/03/2022 em <[https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos\\_literarios/2356.pdf](https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/2356.pdf)>.

LOPES, Vera e NOGUEIRA, Carlos (Orgs.): 2022, *Saramago: Amor e Engajamento*. Consultado em 10/12/2022 em <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/29198>>.

MANGUEL, Alberto: 2018, *Ler é um Ato de Poder*. Consultado em 10/01/2023 em <<https://www.youtube.com/watch?v=XHBIAntmnhs>>.

MARQUES, Fernando: 2010, *As Ilusões Perdidas*. Consultado em 05/11/2019 em <<https://revistacult.uol.com.br/home/as-ilusoes-perdidas/>>.

MARTINS, José Cândido de Oliveira: 2016, *Saramago, Paródia e Literatura em I Cátedra Internacional José Saramago*. Consultado em 08/12/2022 em <[https://www.youtube.com/watch?v=6kX\\_6b5Ymns](https://www.youtube.com/watch?v=6kX_6b5Ymns)>.

MATEUS, Isabel Cristina: 2017, *Do Animal ao Inanimal: Figurações Canídeas na Obra de J. Saramago*. Consultado em 06/03/2023 em <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/49884/1/Do%20animal%20ao%20inanimal%20Figurac%CC%A7o%CC%83es%20cani%CC%81deas%20J.%20Saramago.pdf>>.

MATHIAS, Dionei: 2023, *Literatura de Trânsito e Transformações da Percepção*. Consultado em 02/05/2023 em <<https://www.scielo.br/j/rblc/a/dPfqJBTMw3jFB9Pc5Dhw7fR/>>.

MEIRELES, Fernanda Machado: 2014, *Modos de Leitura da Ficção Brasileira Contemporânea: o Caso de Budapeste, de Chico Buarque*, Dissertação de Mestrado entregue à Universidade de São Paulo. Consultado em 05/12/2022 em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-29092014-162055/pt-br.php>>.

MICALI, Danilo Luiz Carlos: 2011, *Ironia e Pós-Modernidade em O Homem Duplicado, de José Saramago* in Anais do SILEL, Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Consultado em 04/03/2023 em <<http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/361.pdf>>.

MODESTO, Edcleberton de Andrade e SANTOS, Aline Costa: 2019, *Tertuliano: As Peripécias da Identidade pós-Moderna*. Consultado em 30/04/2022 em <<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/bauman/article/view/11691>>.

MONTEIRO, Pedro Meira:

- 2020, *Chico Buarque e o Enigma Brasil (parte 1)*, podcast Sapio Sapiens, 14/08/2020. Consultado em 02/07/2022 em <<https://podcasts.apple.com/mx/podcast/chico-buarque-e-o-enigma-brasil-parte->

[1/id1494517284?i=1000493849796](https://doi.org/10.11606/S1518-8787.202205117284)>.

- 2014, *O Pai, Lá em Cima* in Blog da Companhia das Letras. Consultado em 30/06/2022 em <<https://meira-monteiro.com/o-pai-la-em-cima/>>.

NAPOMUCENO, Eric: 2010, *Anotações sobre o Escritor e o Leitor Chico Buarque de Hollanda*. Consultado em 01/11/2019 em <<https://revistacult.uol.com.br/home/anotacoes-sobre-o-escritor-e-o-leitor-chico-buarque-de-hollanda/>>.

OTTE, George: 2016: *A Sombra do Pai – sobre O Irmão Alemão, de Chico Buarque*. Consultado em 20/08/2022 em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18696/15576%3E>>.

PALHA, Joana: 2022, *A Máscara em O Homem Duplicado (José Saramago, 2002)*. Consultado em 01/04/2023 em <<https://www.revistaminerva.pt/a-mascara-em-o-homem-duplicado-jose-saramago-2002/>>.

PALUMBO-LIU, David: 2019, *A Ética antes da Comparação*. Consultado em 01/04/2023 em <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/articloe/view/522>>.

PECHMAN, Robert Moses: 2009, *9 Cenas, Algumas Obs-Cenas, da Rua in Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21 – n°2, pp. 351-368. Consultado em 03/02/2022 em <<https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4752>>.

PÉCORA, Alcir: 2014. *Armadilhas na Trama Tornam Livro de Chico Buarque uma Autoficção Insossa in Folha de S. Paulo*. Consultado em 24/08/2022 em <<https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/195567-armadilhas-na-trama-tornam-livro-de-chico-buarque-uma-autoficcao-insossa.shtml>>.

PERES, Ana Maria Clark: 2023, *Os Brasileiros de Chico Buarque: Que Gente é Essa?* no Ciclo de Conferências “Le Brésil en Questions”, organizado por Paulo Lumatti, de Sorbonne Nouvelle/CREPAL, e Michel Riaudel, de Sorbonne Université/CRIMIC. Consultado em 30/05/2023 em <<https://crimic-sorbonne.fr/manifestations/ana-maria-clark-peres-os-brasileiros-de-chico-buarque-que-gente-e-essa/>>.

REIS, Carlos:

- 2022, *A sobrevida de José Saramago: Pensamento Literário e Social*. Consultado em 10/10/2022 em <[file:///C:/Users/Nilza/Downloads/01-Reis-vol52%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Nilza/Downloads/01-Reis-vol52%20(2).pdf)>.

- 2021, *Para uma Teoria da Figuração em José Saramago*. Consultado em 01/10/2021 em <<https://estudossaramaguianos.com/1436-2/>>.
- 2019, *José Saramago e a Poética da Narrativa: uma Ordem por Decifrar* in *E Agora, José? José Saramago e José Cardoso Pires 20 Anos Depois*, CERDEIRA, Teresa (Org.), Belo Horizonte, Moinhos. Consultado em 05/02/2020 em <<file:///C:/Users/Nilza/Downloads/1366-294-PB.pdf>>.

RESENDE, Beatriz: 2009, *A Literatura Brasileira num Mundo de Fluxos*. Revista Z Cultural. Consultado em 01/04/2023 em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10951>>.

REZENDE, Nilza:

- 2022, *A língua de Saramago*. Consultado em 10/12/2022 em <<https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese-a-lingua-de-saramago/?swcfpc=1>>.
- 2020, *Chico Não é Mais o Mesmo*. Consultado em 27/03/2020 em <<https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/nilza-rezende-chico-nao-e-mais-o-mesmo/>>.

RIBEIRO, Márcia Fernandes: 2015, *O Protagonista Multifacetado: Uma Leitura Pós-Moderna de Estorvo e Budapeste*, de Chico Buarque, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Brasília. Consultado em 01/10/2020 em <<http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/20557?locale=en>>.

SANTOS, Thiane Couto e LOPES, Michelly Cristina Alves. *Memória, Identidade e Linhagem em "Leite Derramado", de Chico Buarque*, Consultado em 05/11/22 em <[https://repositorio.ifes.edu.br/bitstream/handle/123456789/1245/TCC\\_Mem%C3%B3ria\\_Identidade\\_Linhagem\\_Leite\\_Derramado.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.ifes.edu.br/bitstream/handle/123456789/1245/TCC_Mem%C3%B3ria_Identidade_Linhagem_Leite_Derramado.pdf?sequence=3&isAllowed=y)>.

SARAMAGO, José:

- 2009, *Do Canto ao Romance, do Romance ao Conto*. Consultado em 18/06/2019 em <<https://desaramago.blogspot.com/2016/11/jose-saramago-do-canto-ao-romance-do.html?m=1>>.

- 2008, *70 anos de Chico Buarque, Boa Gente*. Consultado em 15/05/2019 em <<https://www.josesaramago.org/70-anos-de-chico-buarque-boa-gente>>.
- 2006, *José Saramago – Entrevista Ana Sousa Dias*, consultado em 16/12/22 em <<https://www.youtube.com/watch?v=4OjpbODwM8k>>.
- 2003, *Autor Cruza Abismo e Chega ao Outro Lado*. Consultado em 26/04/2021 em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1409200308.htm>>.
- 1997a, *O Presente é uma Linha Ténue in Público*, entrevista a Carlos Câmara Leme. Consultado em 09/08/2022 em <<https://static.publico.pt/docs/cm/autores/joseSaramago/todosOsNomes.htm>>.
- 1997b, *Saramago Explica Ausência de Nomes em Todos os Nomes in Folha de S.Paulo Ilustrada*, entrevista a José Geraldo Couto. Consultado em 10/06/2021 em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/17/ilustrada/1.html#:~:text=A%20ep%C3%ADgrafe%20que%20coloquei%20no,Quem%20sou%20eu%20de%20fato%3F>>.
- Sem data, *Platão... o Mito da Caverna*. Consultado em 17/03/2019 em <<https://www.youtube.com/watch?v=GpTuO6qym5w>>.

SCHWARCZ, Luís:

- 2019, *Os preceitos do pai de Chico* in Blog da Companhia das Letras. Consultado em 23/01/2020 em <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Os-preceitos-do-pai-do-Chico>>.
- *A Origem* in Blog da Companhia das Letras. Consultado em 23/01/2020 em <<https://historico.blogdacompanhia.com.br/2010/09/aorigem/?fbclid=IwAR0kxaiXEdF7MC4uyzPdaOubqjvpLMVHBRMc5w2YOZacdSYNU2JCg2d1YRA>>.

SCHWARZ, Roberto: 2009, *Brincalhão, mas não ingênuo: As flutuações entre presente e passado, realidade e fantasia, são asseguradas, com total precisão, pela maestria literária de Chico Buarque* in *Folha de São Paulo*, 28/03/2009. Consultado em 17/03/2019 em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200908.htm>>.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Entrevista de Rita Terezinha Schmidt concedida a Jaime Ginzburg* em 02/05/2016, Revista de Literatura Brasileira da USP 17. Consultado em 23/01/2020 in <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/123341/124541>>.

SILVA, Adriana Gonçalves da: 2017, *Para além da “Estátua”: Facetas de uma Sociedade Desencantada Inscrita na “Pedra” de José Saramago*, Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal Fluminense. Consultado em 05/06/2021 em <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/3886>>.

SILVA, Fernando de Barros e:

- 2015, *O Irmão Brasileiro: a Busca de Chico Buarque em Berlim* in *Revista Piauí*. Consultado em 01/06/2021 em <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-irmao-brasileiro/>>.
- 2011, *O Fim da Canção (Em Torno do Último Chico)*. Consultado em 29/09/22 em <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>>

SILVA, Junia Paula Saraiva: 2022, *A estética do homem bestificado: engajamento e narrativa em Ensaio sobre a cegueira e o Ensaio sobre a lucidez, de José Saramago* in LOPES, Vera e NOGUEIRA, Carlos (Orgs.): 2022, *Saramago: Amor e Engajamento*, pp. 87-106. Consultado em 03/03/2023 em <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/28517>>.

SIRINELLI, Jean François: 2021 in ALVES, Claudia, *Contribuições de Jean-François Sirinelli à História dos Intelectuais da Educação*. Consultado em 01/02/2022 em <<https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/47879>>.

TABUCHI, Antonio: 2001, *O Fio do Desassossego*. Consultado em 23/03/2020 em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0909200117.htm>>.

THE NOBEL PRIZE, 1998, *Prêmio Nobel da Literatura 1998 – Comunicado à Imprensa*. Consultado em 30/03/2022 em <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1998/8069-jose-saramago-1998/>>.

TOSO, Francielli Noya e TREFZGER, Fabiola Simão Padilha em *Autoficção e Memória Social em O Irmão Alemão de Chico Buarque*.

Consultado em 15/04/2022 em <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/mi-scelanea/article/view/1664>>.

VALENTE, Leonardo: 2020, *Resenha do Romance “Essa Gente”, de Chico Buarque*. Consultado em 31/01/2022 em <<https://revistagueto.com/2019/12/08/resenha-do-romance-essa-gente-de-chico-buarque/>>.

VILELA, Danieli de Oliveira: 2017, *Articulações do Duplo em Budapeste e em O Homem Duplicado*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de Pelotas. Consultado em 11/02/2021 em <<https://repositorio.ufpel.edu.br/handle/prefix/4026?locale-attribute=en>>.

WERNECK, Humberto:

- 2014a, *Chico à Vista* in Blog da Companhia das Letras. Consultado em 28/07/2022 em <<https://historico.blogdacompanhia.com.br/2014/06/chico-a-vista/>>.
- 2014b, *Chico no Pré-sal* in O Estado de São Paulo. Consultado em 01/08/2022 em <<https://www.estadao.com.br/cultura/humberto-werneck/chico-no-pre-sal-imp-/>>.

WISNIK, José Miguel: 2003, *Novo Romance de Chico Buarque*. Consultado em 30/05/2021 em <[http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_budapeste\\_wisnik.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_wisnik.htm)>.