

## LA CONSTRUCCIÓN SONORA EN *ESTORVO* (1991) DE CHICO BUARQUE

THE SOUND CONSTRUCTION IN *ESTORVO* (1991)  
BY CHICO BUARQUE

**Hernán MORALES**

Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

**Resumen:** A partir de una aproximación a la poética de Chico Buarque desde una de sus novelas, *Estorvo* (1991), nos proponemos indagar aspectos que ubicarían los relatos de este escritor músico entre lo sonoro y lo verbal. Una narrativa donde rasgos convencionales entran en crisis por un descentramiento que compromete el “encuentro” de lenguas, registros, discursos, figuraciones y sonoridades en el espacio de escenarios latinoamericanos. Dichos encuentros crearían como zona de contacto, un discurso híbrido, desplazado de patrones conocidos, de una sola gramática, entre otros, para configurar tensiones poco frecuentes en textos narrativos (Literatura/Música, palabra/sonido).

**Palabras claves:** Literatura; Música; Narrativa; Interferencia.

**Abstract:** On the basis of Chico Buarque’s poetry regarding one of his novels, *Estorvo* (1991), we set out to investigate aspects that would place this musician/writer’s stories between the sonorous and the verbal. A narrative where conventional traits crack by a decentering that compromises the “meeting” of languages, records, speeches, figurations, sonorities in the space of Latin American settings. Such encounters would create as a contact area, a single grammar hybridized discourse, displaced from known patterns, among others, in order to configure infrequent tensions in narrative texts (Literature/Music, word/sound).

**Keywords:** Literature; Music; Narrative; Interference.

La imagen de un universo incierto que envuelve y acecha al protagonista en *Estorvo*<sup>1</sup> (1991), de Chico Buarque parece coincidir con las complejas lecturas que la novela ha suscitado, revelando en su conjunto una forma de construcción del relato donde prevalece el cruce entre lo sonoro y lo verbal. Así, Buarque se singulariza no solo por el particular diálogo que establece la relación música/literatura en su obra desde los intereses y temas que a lo largo de su producción artística aborda, sino también por el sustento interferencial (Lotman, 1996) del que parece disponer para fracturar límites genéricos y entamar, en una equilibrada fluctuación, dichos lenguajes<sup>2</sup>, abriendo a múltiples sentidos.

El poeta paulista Heitor Ferraz Mello en la revista *Cult*, refiriéndose tanto a *Estorvo* (1991) como a *Benjamin* (1995), señala que allí “a sucessão de movimentos —já que los personajes quase nunca estão parados— revela exatamente o contrario, a imobilidade é a impossibilidade de reagir a este mundo” (Ferraz Mello, 2003). En esa línea, muchos de sus relatos aluden a espacios extraños e inciertos donde priman modos de tensión, en consonancia con geografías contemporáneas cambiantes conformes con nuestros tiempos globalizados (Escobar, 2001) en los que, además, discursos, lenguajes, códigos interaccionan, generando complejos procesos semióticos. De ahí, que algún sector de la crítica, incluso, lo coloque dentro de una dimensión existencialista, justamente debido a los padecimientos de los personajes de sus novelas quienes se debaten entre espacios de conflicto; marcas quizás de un movimiento de raíces portátiles (Ramos, 1996) de un propio artista en cuyas tramas resalta un gran exotismo. Roberto Schwarz, en esa misma tesitura, explica en la revista *Veja* que “*Estorvo* é un libro brillante, escrito com engenho y mão leve [...] Esta disposição absurda de continuar igual em circunstancias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito” (Schwarz, 1991: 98). En su conjunto, estas lecturas revelan modos de relación que los personajes de las novelas conllevan con un entorno – insistimos–, hostil, de cierta inestabilidad, tema que reenvía a las diatribas de los propios sujetos en el espacio de una América Latina que busca darles sentido a sus múltiples cruces.

En la pérdida del equilibrio en las estructuras sociales<sup>3</sup> que parece ser *Estorvo* (1991) y que se liga a esas problemáticas, se insinúa quizás el propio cuestionamiento de modos particulares de ver el mundo, la literatura y, aún más, la música contemporánea. Son formas diversas, siempre configuradas desde lo extraño, de percibir un entorno que acecha; a veces, lugares conflictivos para un artista que también se encuentra desplazado entre dominios, lenguajes, géneros, exilios, refuerzo de una “rareza” que es producto de cierto “nomadismo extraterritorial” (Steiner, 2000).

Consecuentemente con estas breves anotaciones y referencias introductorias, una vez dentro de la novela, la extrañeza se establece como una plataforma de sentido en el contar donde todo parece

---

1 Fue publicada en el año 1991 por la editorial Companhia das letras y le valió a Chico Buarque el premio Jabuti, uno de los principales de la literatura brasileña. En 2000 fue adaptada al cine por el director Ruy Guerra, bajo una co-producción Brasil-Portugal-Cuba, con música de Egberto Gismonti, fotografía de Marcelo Durst y protagonizada por Jorge Perrugoria.

2 Nos referimos a las novelas como zonas donde subyace una tensión palabra y sonido (Literatura/Música); en términos lotmanianos, un mecanismo bilingüe que traduce los lenguajes externos al lenguaje interno de la Semiosfera.

3 “*Estorvo*” é, quanto a mim, uma peregrinação alucinada em demanda das raízes perdidas, através dum percurso existencial povoado de assombro e de solidão. Aquí todas as funções de equilíbrio das estruturas sociais – família, amizade, poder-perdem a sua consistencia formal logo ao primeiro embate e entram em ruptura quando o olhar do protagonista (e do escritor) se prolonga sobre elas” (Cardoso Pires, 1994).

casi un sinsentido. Quizás por ello, puede notarse que el universo aludido afecta la materialidad del texto para singularizarlo como un modo diferente de contar al que le importa más la forma que el contenido. Existe un engranaje conformado por intrusiones, interferencias en el desarrollo (el sonido en la novela) que complejizan niveles<sup>4</sup> estructurales (Propp, 1928; Greimas, 1973; Todorov, 1972) de una gramática narrativa. Es posible observar una voz protagónica sin nombre, que inicia su viaje-relato desde un despertar a través de la visión que le permite un “olho mágico”, la mirilla de la puerta que lo distancia de diversos afueras: una figura protagónica siente que llaman a la puerta aunque no puede distinguir a primera vista quién es aquel intruso. En este gesto iniciático hay una inusual forma de mirar, una distorsión caleidoscópica donde la voz se encuentra escindida (entre-lugar) por un observar que juega con lo visible/borroso desde la tensión vigilia/sueño, por ello todo parece comenzar desde cierto desplazamiento: el estorbo.

Así el viaje abierto en las primeras líneas plantea cierta encrucijada que, más allá de lo anecdótico, pone a la vista —desde la mirada que aquí planteamos— una interferencia (sonido/palabra) como fuerte marca de lo musical, lo sonoro, dado que importan los efectos. Porque en ello, prevalece una figuración que acerca a lo perceptivo, cuando el desarrollo se convierte en una *interpretación* de lo que el personaje percibe como distorsión de su “oído/visión”, relatada como una experiencia casi surrealista, posible, merced a ese *olho mágico* (“olho mágico”) que es la mirilla. Así entendemos que se trata de una posible clave de lectura que, al mismo tiempo, nos involucra en tanto lectores-oyentes de *Estorvo* (1991), quienes percibimos y reinterpretamos los sonidos e imágenes a través del texto vuelto también un “olho mágico”, instaurando con ello una diferencia en el contar, más cercana al contar/cantar.

Entonces, esta maquinaria funciona como otra forma de contar, de la misma manera que la música es otra forma de decir, un “contar cantando”, desplazamiento-estorbo que dirige la lectura hacia los efectos. Son modos que, materialmente en la novela, afectan también otros niveles (fonológico, morfológico, sintáctico y prosódico), subrayando así la importancia otorgada a la interferencia (desplazamiento entre un contar/cantar) como forma de *interpretación/reinterpretación*, de ahí la gran complejidad. Veamos esta efectuación nuevamente en el comienzo.

Para mim é muito cedo [...] O terno e a gravata também me incomodam. Eu não conheço muita gente de terno e gravata, muito menos com os cabelos escorridos até os ombros. Pessoas de terno e gravata que eu conheço, conheço atrás de mesa, guichê, não são pessoas que vêm bater à minha porta. Procuo imaginar aquela homem escanhado e em mangas de camisa, descontó a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer. E o rosto do sujeito assim frontal e estático ambaralha ainda mais o meu julgamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce, para mim. (Buarque, 2014: 7).

La voz interpreta<sup>5</sup> (en el sentido de decodificar) sensaciones audiovisuales (sonidos e imágenes producidas por una figura extraña) percibidas a través de un “olho mágico”. Ello trasluce

4 Pensamos en los tres niveles (funciones, acciones, narración) que profundiza Barthes (1976), por ejemplo, para abordar cuestiones estructurales imbricadas en los relatos.

5 Aquí entendemos la interpretación desde un intérprete tensionado entre una estabilidad (lo fijo/partitura) y una movilidad (lo improvisado/ruptura) como, por ejemplo, se observa en los impulsos de improvisación de la Música Popular Brasileña y la Bossa Nova.

leves captaciones que pasan de generalizaciones (“ouvi a campainha tocar várias vezes”) a particularizaciones (“pelo menos três dentro do sonho”): aquello que se percibió como múltiples sonidos, se define después de modo singular. De la misma manera, esos sonidos extraños tendrían una semejanza en dicha extrañeza con la imagen del hombre de “terno e gravata” (traje y corbata), una distorsión que también se reitera tres veces de forma acumulativa por la repetición de la frase, constituyendo una rima interna, dado el efecto que genera su encadenamiento. Los efectos de interpretación de la voz narrativa parecen ser los pretendidos por Buarque respecto del lector de esta novela: ambigüedad, incerteza, confusión, casi un modo de improvisar, fruto quizás del mismo trabajo que realiza, con esas modalidades, en sus canciones. Por ello, antes referimos al texto como un “olho mágico” para el lector, quien captaría a través de su ojo/oído un contar balbuceante y susurrante, que nos recuerda el canto hablado de Buarque. Entonces, el fragmento muestra a ese sujeto extraño escondido detrás del “olho mágico” (“a identidade de um rosto”), así como también quizás a la índole de un sujeto contemporáneo que cuestiona inestabilidades de su contexto y de su relación con “lo otro”. Podríamos decir además que existe un doble sentido en esa búsqueda que radica no solo en la relación de dicho sujeto con el mundo, sino en la mostración conflictiva de codificaciones y discursos contemporáneos, actualizados por lenguajes que a Buarque le importa entramar en sus relatos: el lenguaje de la música, las lenguas, etc. Vale recordar el interés por el húngaro en su novela *Budapeste* (2003) o el alemán en *O irmão alemão* (2015).

De hecho y en relación con este particular cruce entre registros —como piensa José Miguel Wisnik (1989)—, existe un diálogo manifiesto sonido/sentido en la música popular del que algunos músicos brasileños se valen para desplazar forma y contenido; una dinámica que en Buarque trasciende el ámbito de sus canciones para atravesar los relatos, todo un ejercicio que liga los actos de cantar/contar (canción/poesía) y de contar/cantar (novelas). Como antecedente de esto e insumo para experimentaciones que logra realizar en sus novelas, destaca *Pedro Pedreiro Pensseiro*, canción de 1965, que sintetiza la vida de un habitante trabajador de la urbe que espera y, a través de la creación de Chico, se convierte en una metáfora de lo sonoro. Seguramente influenciado, tal como él mismo ha señalado en varias entrevistas (Homem, 2009), por las lecturas de João Guimarães Rosa<sup>6</sup>, inventa la palabra *pensseiro* para expresar la espera de ese trabajador, pero también para recrear, prosódicamente en su ritmo de percusión, un sonido que produce sentido: *Pedro pedreiro pensseiro*, el eterno pulso sonoro del pico en la piedra. Esto resulta un artificio poderoso para ensayar modalidades de interferencia que le sirven luego como sustrato para los desplazamientos en sus relatos.

En esa canción, subrayando lo señalado por Wisnik (1989) y, también, Luiz Tatit (1997) para la música popular, se produce un acento en lo percusivo (“malabarismo” entre contenido y forma) que desde esta relación desarrolla un *continuum* interferencial; así el oyente asiste a otra experiencia de la figuración musical donde la palabra se subordina a las posibilidades rítmicas de sus significantes, tensionada además con lo melódico<sup>7</sup>. Se juega, por ejemplo, con la correspondencia entre el sonido

6 “Teve uma época que eu só lia Guimarães Rosa. Eu queria ser Guimarães Rosa. [...] Quando gravei minha primeira música- hoje eu me envergonho um pouquinho disso, porque é difícil você ser Guimarães Rosa-, inventei esse “pensseiro”, é claro que para fazer uma rima, uma aliteração [...] mas era aquela coisa de achar pareceria Guimarães Rosa. Parece nada” (Homem, 2009: 25).

7 Vale recuperar la canción *Samba de uma nota só* (letra de Newton Mendonça y música de Tom Jobim). En esta composición del año 1959, se observa la correspondencia entre el valor de cada término utilizado y el desarrollo melódico:

del tren y la rítmica producida por los acentos de las palabras y la melodía. Del mismo modo, parece acercarnos a esa experiencia la interpretación/reinterpretación en el comienzo de *Estorvo* (1991), donde el sentido se construye desde la forma de las palabras, produce sonido y así convierte un párrafo en una secuencia rítmico-melódica (Awagu, 2012), curva melódica que se inicia y cierra con la frase prepositiva “Para mim”.

En el nivel de la construcción de personajes también hay un desplazamiento acorde al ritmo particular del desarrollo narrativo. Dichos actantes configuran un entramado ficcional que el sujeto protagonista imagina en su mente a partir de posibilidades de habitar, tanto el mundo como el espacio de la novela, revelando con ello un modo singular de creación (es decir metaficcionaliza la labor de Buarque). El lector accede a los personajes en el mundo habitado por el protagonista quien al mismo tiempo los va construyendo en su mente. Es un contar que se sostiene en la probabilidad de lo que pasó, pasa y puede suceder, más allá de en lo que efectivamente ocurre, de ahí también un uso circular de modos y tiempos verbales que es recurrente no solo en esta novela sino en otras. Por ello este universo narrativo coocurre en la mente del lector a partir de una modalidad oscilante que se debate entre el imaginar del protagonista y un acontecer restringido, desdibujado, que, al recordar el “olho mágico”, da la impresión de ser un efecto espectral debido a sus múltiples distorsiones, otra forma de alterar el ritmo narrativo cuando se reenvía con ello a las mecánicas del artificio. Así la voz, en el deambular por la ciudad carioca, desarrolla numerosas relaciones interpersonales complejas y, en un relato desde un tiempo presente que se desestabiliza e interfiere, se enrarece.

O sono está perdido. Da janela do meu sexto andar posso espreitar a calçada do edifício. O homem logo aparece, para no meio-fio e não levanta os olhos para a minha janela, como eu faria se fosse ele. Com tanto tempo de espera no meu corredor, ele teria de arriscar mais uma olhadela. Qualquer um olharia para o sexto andar, mesmo sabendo que é inútil; olharia para confirmar que não há uma luz acesa, que não há uma toalha estendida no parapeito, [...] Só não olharia se soubesse que está sendo olhado. [...] Calculando que eu esteja enfiando uma ropa às pressas, ele dirá ao motorista para avançar o sinal e virar à direita nuevamente e nuevamente e nuevamente (Buarque, 2014: 9).

La morfología señalada introduce una oscilación modal y temporal, convirtiendo el relato en un suceder —dijimos— inestable, oscilante. Desde allí se recrudece la indeterminación cobrando peso el carácter fantasmal de los personajes (por sus acciones imprecisas), un ejercicio que proyecta hacia otras figuraciones habituales de Buarque en sus novelas, como el escritor fantasma en *Budapeste* (2003).

---

se genera un efecto que coloca lo enunciado como anticipación o descripción de lo sonoro que se está produciendo. Por ejemplo, luego del esquema instrumental planteado en la introducción, con la insistencia en la sonoridad de la tónica (nota fundamental de la canción), los dos versos iniciales parten y se prolongan desde esa misma nota duplicados por la referencia de la letra (“Eis aqui este sambinha feito numa nota só/ Outras notas vão entrar, mas a base é uma só”); el tercer verso realiza un salto a la subdominante también prolongándose desde el recorrido tónica-subdominante-dominante; finalmente, en tanto vínculo de tensión, respecto de la letra, dicho desarrollo se menciona como “consecuencia del decir” (“Esta outra é consequência do que acabo de dizer”) y culmina en la tónica y el salto a la subdominante en la última sílaba del verso “vo-cê” (“Como eu sou a consequência de você”). Así en una dinámica entre saltos de intervalos que representan el lazo entre “eu-você”, Jobim construye una relación interferencial letra/melodía y logra con ello enriquecer la alternancia sonido/sentido.

En otra línea, aunque las menciones directas de otras lenguas, tal como sucede en varias de sus novelas, la referida *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009) u *O irmão alemão* (2014) (términos del inglés, francés, italiano, alemán e incluso húngaro), en beneficio de diversas interferencias sonoras, no son recurrentes aquí, subyace un interés latente por el sonido de la lengua. La voz narrativa se refiere explícitamente a una posible lengua creada, el “desesperanto”, que parece aludirse, como un ejercicio metaficcional, a la propia lengua de la novela plagada de un ritmo narrativo alterado, abruptos saltos temporales y acentos en lo prosódico: “Inventou e queria me ensinar uma língua chamada desesperanto, tendo organizado uma gramática e farto vocabulário. Dedicou-se numa fase à escultura comestível; ergueu no apartamento uma cidade inteira de marzipã, mas nunca chegou a expor (Buarque, 2014: 43). El prefijo “des” produce un juego deconstructivo de un código lingüístico (esperanto) que, como sabemos, alude a otra invención, la de Zamenhoff, y que en este sentido brinda coordenadas para descifrar el código de la novela. Así como en el caso anterior tomamos la alusión al timbre como una clave de lectura, nos parece que esta también lo es respecto de la lengua literaria en uso que a Buarque le importa y que experimenta, de ahí el desesperanto; es decir, un código difícil y complejo, y sin embargo con pretensiones universalizantes, más cercano a la música que a la literatura entendida de modo convencional.

También aparecen otras modalidades de interferencia musical un tanto más directas. Como si se tratara de una puesta escénica, el contar *refiere* la música, a veces tan insoportable que obliga a alejarse porque es un estorbo: “Convergem para o camping e enfurnam-se nas barracas, dois a dois. As barracas acionam suas músicas, uma querendo sobrepujar a outra, e o som que emana é insuportável” (Buarque, 2014: 86). En este caso la referencia al sonido se incluye mencionando una organización musical que implica melodía/ritmo/armonía, “suas músicas” (86), aunque, aquí la música no genera un efecto agradable a la escucha del personaje sino más bien lo insoportable, “o som que emana é insuportável” (86), otra vez lo raro o, al menos, una posibilidad de exotismo. Así la apelación a esta nueva forma de sonido configura el relato y, más aún, motoriza la mínima acción y el recuerdo: los sonidos producidos por instrumentos (Buarque, 2014: 107) que entonces acompañan la construcción nostálgica del recuerdo. En alguna somnolencia, se llega a escuchar la percusión de un contrabajo, “dudum dudum dudum” (107), como nexos que atraen el recuerdo, una evocación dada por la onomatopeya o incrustación material del sonido a través de la escritura, que la lectura actualiza. Por ejemplo:

E ninguém vai saber se à meia-noite batia a porta, gemia na cama, e quanto mais afundava a cabeça no travesseiro, mais ouvia dudum dudum dudum, o contrabaixo. Está explicado que hoje, ao olhar para mim, ela se lembre daquelas festas e volte a vontade de chorar (Buarque, 2014: 107).

En un deslizamiento sutil en otra zona, se reemplaza la música instrumental con la producida por los sonidos de la naturaleza: inesperadamente dichos sonidos asedian al sujeto quien se desestabiliza frente a un dominio impenetrable como el selvático (resulta difícil no recordar cierta narrativa carpenteriana, *Los pasos perdidos* de 1953). Se extravía en esas sonoridades y, a la vez, la narración se vuelve ritmo acelerado en acumulación de frases breves, puntuación entrecortada y reiteración de términos, generando con ello una atmósfera desconcertante, anticipo del desenlace de la novela.

Atravesso a ponte, e da outra margem ouve-se apenas o riacho, a água absorvendo as músicas. Há uma luzinha intermitente na casa principal do sítio, mas não preciso dela para chegar

ao olho do vale, onde eu pensaba que nascia a noite. E não ando longe do meu destino quando escuto o primeiro rosnado. No ermo em que estou, só posso fugir em direção à casa, e o volumen Crescente dos latidos dá-me a impressão de estar correndo ao encontro dos cães. E por fugir ao contrario sinto-me duas veces mais veloz; imagino romper a matilha como dois trens que se cruzam. Atiro-me contra a porta da frente, que está travada por dentro com cravelho. Contorno a varanda, e os cães emudecen assim que invado a cozinha (Buarque, 2014: 24).

Otro ejercicio de interferencia musical es la canción en la novela (Buarque, 2014: 113), los versos de “Sublime tortura” (Jobim, 1979), como modo de interferir que no descansa en la sola referencia. Proviene del canto de una mujer saturado de una imagen olfativa (olor a ajo) que provoca cierta fascinación donde lo auditivo y lo olfativo conforman una atmósfera de nostalgia signada por el despecho. El canto popular se infiltra como trazo que actualiza el archivo musical buarqueano, así como —por los términos de la canción— una figuración del amor vinculado con la tragedia y el abandono, quizás; es decir, una concepción del amor popularizada por la generación poético/musical de la que proviene su imaginario.

De alguma porta encostada escapa também um cheiro de laho, e a voz de uma mulher cantado “vivo pensando no mal, no que pode acontecer...” Ela interrompe a canção, e receio que tenha ouvido algum ruído. Mas logo se lembra da letra e retoma “...sei que você me despreza, e eu não posso mais sofrer” (Buarque, 2014: 112).

De esta forma, el *canto a capella*, que es captado como percepción de interrupciones, pausas e inseguridades (“De alguna porta”) por la voz narrativa se ve reforzado por la referencia al sufrimiento en la letra hacia la evocación del yo (maldoso, malicia, caricia, fogueira, sofrer). Recordemos que Tom Jobim finaliza la canción con la repetición como procedimiento (“você”) que retoma los ecos resonantes de la novela (el del epígrafe<sup>8</sup>, por ejemplo). En este procedimiento que reenvía a la tensión entre forma/contenido ya mencionada, Buarque rompe la prosa desde lo visual incrustando la letra de una canción que antes fue referida desde lo auditivo para suturar ambos planos, además de inscribirse en una familia tutelar que paradójicamente remite a la música (melodía, letra) y no estrictamente a la literatura.

Finalmente, en síntesis y recuperando algunos aspectos señalados, podemos decir que en esta novela no solo el protagonista sino otros personajes recuperados a través suyo se tensionan desde la posibilidad de ser en el mundo de la ficción narrativa de base y en un mundo posible figurado por de medio del “ojo mágico” (el de dicho protagonista observando a través de una mirilla y analógicamente el texto como mirilla del lector). Esta vacilación se concreta en la configuración temporal de la novela que es reforzada por la repetición, así como por las diversas intrusiones que mencionamos. Recordemos que en este ejercicio hay una construcción fracturada del personaje que cuenta y reenvía a una enunciación en medio del decir/escribir, contar/cantar, ver/escuchar, de ahí su marca inestable.

---

8 El epígrafe de *Estorvo* (1991) es una sucesión de términos que, en el contexto de lo que señalamos, no solo representaría una búsqueda de sentido, sino una sucesión de sonidos que producen ruido a partir de sus entramados rítmicos (acentos y aliteraciones): “estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, tubilhão, torvão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estropicio, estrovenga, estorvo” (Buarque, 2014: 15). Aquí hay una secuencia que se inicia y finaliza con el término “estorvo” tal como observamos en el ejemplo del inicio de la novela con la estructura circunscripta entre el complemento: “para mim”.

Así, en una obsesión por darles sentido a las zonas confusas del espacio que lo rodea, propone especulaciones que se transforman en posibilidades localizadas en su mente. Aunque parecen alternativas para desarrollar la narración por el pasaje de modos verbales, no se instauran como certezas. Entonces se diseña un universo en el que solo es posible la anticipación hacia un futuro imaginario y en perpetua fuga, dado que el presente, en su inestabilidad y degradación, se diluye como tal<sup>9</sup>.

A partir de estos ritmos inestables parece habitual la atmósfera fantasmal y de marginalidad que Buarque traza en esta novela y en otras. Se trata de mundos ambiguos con personajes interferidos en los que cruzan el mundo ficcional propiamente dicho y el ficcional de segundo grado, creado por la imaginación de los protagonistas-narradores, obsesionados por lo sonoro, que aparece como lo único posible de percibir o lo único descifrable. Este proceso doble es la muestra cabal del artificio, importando más la manera de narrar que lo narrado. Es un relato que concentra esos mundos narrados por Buarque y abre nuevos sentidos, desplazados hacia la escucha en el narrar/decir para colocar al lector ante percepciones donde la entonación, la prosodia, la resonancia, lo melódico y lo rítmico son sustanciales.

## Bibliografía

- BAJTIN, Michael (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- (1977). *Introducción análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorrio. Buenos Aires: CEAL.
- BUARQUE, Chico (2014). *Estorvo*. 2da. Edición. São Paulo: Companhia das letras.
- CARDOSO PIRES, José (1994). “Uma peregrinação em ritmo alucinado” [en línea]. *Folha de São Paulo*.
- ESCOBAR, Ticio (2001). “Acerca de la modernidad y el arte: un listado de cuestiones finiseculares”. MOSQUERA, Gerardo (ed.). *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina. I y II Foros de Latinoamericanos*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec-CAV/Museo del Barro.
- FERRAZ MELO, Heitor (2003). “Alegorias do vazio: a obra de Chico Buarque” [en línea]. *Revista Cult*.
- LOTMAN, Iuri (1996). *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- RAMOS, Julio (1992). “Migratorias”, *Paradojas de la Letra*. Caracas: eXcultura.
- (2012). Entrevistas a Bartomeu, Meliá, “La descolonización del saber” y a Ticio Escobar “Los tiempos múltiples”, *Katatay, Revista crítica de literatura latinoamericana*, Año VIII, n.º 10, septiembre.
- SCHWARZ, Roberto (1991). “Sopro novo” [en línea]. *Revista Veja*, 1991.

---

9 Este manejo ambiguo de la temporalidad es un procedimiento que Buarque emplea en la mayoría de sus novelas. En la ya referida *Leite derramado* (2009), novela centrada en un personaje que también deviene en un “estorbo” a causa de su salud, la temporalidad inestable se ve articulada en juegos de desplazamientos (saltos, retrocesos y avances) que la memoria efectúa desde similares fracturas.

- STEINER, George (2002). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- HOMEN, Walter (2009). *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya.
- TATIT, Luiz (1997). *Musicando a semiótica: ensayos*. São Paulo: Annablume.
- WISNIK, José Miguel (1989). *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.