

# O histórico e o urbano

## Sob o signo do estorvo duas vertentes da narrativa brasileira contemporânea

Renato Cordeiro Gomes

<sup>1</sup>. BARRÉ, François. Préface. In: *La ville: art et architecture en Europe, 1870-1993*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. p.12.

<sup>2</sup>. SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes, org. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina: UNESP, 1990. p. 32.

À maneira de epígrafe, evocam-se dois textos que servem de baliza para uma reflexão sobre duas vertentes da narrativa brasileira contemporânea. São eles o “Prefácio”, assinado por François Barré, do magnífico catálogo da exposição *La ville: art et architecture en Europe, 1870-1993*, realizada em 1994, no Centre Georges Pompidou, em Paris; e o ensaio “A geração pós-perdida”, de Ivana Bentes, publicado no caderno *Idéias*, do *Jornal do Brasil*, em 1991.

A apresentação de Barré afirma, em forma de síntese, o que a exposição revelou: a cidade e suas questões determinam nosso cotidiano e dá forma aos nossos quadros de vida; é nosso presente turbulento e nossos velhos medos. Tornou-se ela, para a maioria de nós, o estabelecimento humano, nossa morada incerta.<sup>1</sup> É uma grande questão desde a abertura dos tempos modernos. Um problema, uma paisagem inevitável, uma utopia e um inferno, a cidade é pensada enquanto espaço físico, mito cultural, condensação simbólica e material de mudança, e constitui-se, hoje, um debate pós-moderno, pois sabe-se que a era das cidades ideais caiu por terra.<sup>2</sup> As megalópolis contemporâneas em crise levam a colocar sob suspeita as certezas da modernidade. Morada incerta e inevitável, o mundo moderno, ainda mais quando visto da periferia em relação aos centros hegemônicos, é representado ficcionalmente sob o signo do estorvo. De tal maneira se adere à armadura urbana que mal se sabe o que é cidade e o que é indivíduo. A cidade conjuga-se ao impasse: identidades instáveis circunscritas pela história em turbulência.

No ensaio “A geração pós-perdida”,<sup>3</sup> Ivana Bentes traça um difícil retrato da situação atual do Brasil, em que o lugar da nova geração é “uma verdadeira zona de limbo, num purgatório que é a cara do país”. Entre o apocalipse iminente e algo de novo, essa geração corre o risco de ver abortados os seus projetos ainda em gestação. Aborto, aliás, que não é novidade, pois vem sendo marca indelével em nossa história.

Pela dificuldade trazida pelo não distanciamento histórico, a ensaísta constrói o seu “instantâneo”, mapeando questões “desse momento em que estamos atolados”. Emblematicamente, abre sua exposição com uma epígrafe do poeta Augusto dos Anjos (1884-1914): “Um urubu pousou na nossa sorte”.<sup>4</sup> A simbologia da ave agourenta atravessa o texto e aponta para o pessimismo que reveste nossas expectativas. E corrói as esperanças do futuro, onde estariam as possibilidades das utopias que criamos do Modernismo dos anos 20 às eleições diretas de 1989 e que “prezaram obras significativas dentro de um regime de mal-estar secular e exuberante miséria”. Sempre definido pelo que não é, o Brasil “nunca teve passado, nunca formamos uma ‘civilização’, e no presente sempre esteve meio mal, entretanto já teve futuro. Só teve futuro aliás, que agora está ameaçado de perder” dizia Ivana Bentes, em 1991.

Embora esperanças sejam renovadas com o Plano Real, estes tempos de economia e culturas globalizadas não neutralizam nossa perpétua crise de identidade o que é agravado, no presente ainda precário desta era pós-moderna, pela perda dos projetos totalizantes e *dos grandes récits* legitimadores. Se nossas utopias do século XX tentaram dar conta de uma definição de Brasil, ufanista ou crítica, o esvaziamento das certezas de que “o destino do homem era colonizar o futuro”,<sup>5</sup> permite, antes, falar de distopia. No seu artigo, Ivana Bentes emprega o conceito numa acepção médica: “situação anômala de um órgão, em geral congênita”, nos diz o dicionário do Aurélio; e reveste-o ainda com a perda da capacidade de crer o que seria uma doença que destrói as imunidades de nosso “romântico e saudável delírio de onipotência”. tentativa de totalização, portanto. Essa distopia, acrescento, é, antes, “o lugar, estado ou situação hipotética em que as condições e as qualidades de vida são penosas”, nos diz o dicionário Webster. As hipóteses negativas, entretanto, concretizaram-se nas circunstâncias brasileiras condicionadas pelas transformações radicais na configuração mundial, que confirmam nosso lugar na periferia do capitalismo. Globalização e neoliberalismo não acabaram com as noções de “centro” e “periferia”, como se pode crer apressada e acriticamente.

Nessa zona de penumbra, a identidade nacional com seus traços híbridos fica ainda menos delineada. E parece coincidir com o retorno de Macunaíma derrotado, na rapsódia de Mário de Andrade, mas sem mitificação possível. Sem retorno aos modelos modernistas, é desses escombros, porém, que a

3. BENTES, Ivana. A geração pós-perdida. *Jornal do Brasil: Idéias Ensaios*. Rio de Janeiro, 6 out 1991, p.4-6. As citações deste texto vêm indicadas entre aspas, sem qualquer outra referência.

4. O verso foi adaptado ao contexto do artigo. O original é: “Ah! Um urubu pousou na minha sorte!” e refere-se à “Minha singularíssima pessoa” (V. 2) do eu-poético. Pertence ao soneto “Budismo moderno”. Ver: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 30ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1965. p. 84 A 1ª ed. é de 1912.

5. PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 191.

literatura, hoje, procura retirar os elementos que dramatizam a situação de impasse, “vasculhando entre os detritos de utopias passadas, tentando não uma reconstituição de ilusões perdidas já que não chegou a vivê-las plenamente, mas catando nesse monte de ferro velho ainda incandescente, e que não pára de crescer, algumas peças que possam ser reaproveitadas” segundo as palavras de Ivana Bentes que realoco, aqui, estendendo-as à narrativa de ficção.

Neste contexto, duas linhas parecem se intensificar na prosa de ficção dos anos 90, dando prosseguimento a tendências que despontaram nos anos 80: o romance histórico e o romance urbano, ambos ligados ao momento de crise, para dramatizar o presente precário.

O romance histórico, que vem ganhando fôlego a partir da publicação de *Boca do inferno* (1989), de Ana Miranda, afasta o olhar do complexo presente do País e volta-se para o passado, a fim de detectar aí mitos, heróis, traços característicos, que nos ajudem a ver-nos, hoje. Temos uma tradição a ser resgatada e preservada e que, em sua continuidade, pode fornecer elementos de (re)construção de nossa identidade abalada, num momento em que não estamos coincidindo com nós mesmos. O mineiro Paulo Amador, autor de *Rei branco, rainha negra* em que retoma a saga de Xica da Silva, enfatizando o papel da mulher na Diamantina do século XVIII, afirma que um país em crise precisa procurar seus mitos de moralidade e reencontrar seus heróis.<sup>6</sup>

Neste *revival*, que tem tido boa acolhida da crítica e do público, levando as editoras, de olho no mercado consumidor, a aumentar o número de títulos do gênero,<sup>7</sup> vê-se o resgate da memória nacional ligado a uma certa desesperança quanto ao futuro do país, na opinião de Luiz Schwarz, da prestigiosa Editora Companhia das Letras, que praticamente inaugurou a onda com o primeiro romance de Ana Miranda. Esta escritora conheceu sucesso imediato e lançou, em 1991, seu segundo livro, *O retrato do rei*, dramatizando a Guerra dos Emboabas entre mineiros e paulistas, nas Minas Gerais do século XVIII, episódio minimizado pela história oficial. Desprezando os limites rígidos do romance histórico, a autora declara que “ideologicamente, só tenho um limite: escrever sobre temas brasileiras. Sinto-me participando de um processo de busca da identidade nacional”.<sup>8</sup>

Essa busca se dá, portanto, pela força da ficcionalização, tentando não apagar as diferenças que foram abolidas pelo discurso dos vencedores. Recorre-se ao discurso da história, para ficcionalizá-lo, na investida de explicar a nossa constituição<sup>9</sup> (nossa identidade). Resgatar pela memória o que o esquecimento apagou parece ser a pedra de toque desses romances que, pós-modernamente, desconfiam das utopias e dos mitos gerados pelo progresso. Se o futuro se vai esvaziando, corroído pelo presente agourento do “urubu”, não se trata de reconstruir as ilusões perdidas, mas recolher do passado algumas peças que possam ser reinventadas. Reinvenção que rima

6. Citado na reportagem O grande salto para a história. *Jornal do Brasil: Idéias Livros*. Rio de Janeiro, 21 set. 1991. p. 6-8.

7. A Editora Lê, de Belo Horizonte, criou a coleção “Romances da História”, em que publicou, em 1991, entre outros, os livros *Fogo verde*, de Duílio Gomes; *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto; *A dança da serpente*, de Sebastião Martins. Outras editoras como a Companhia das Letras, a Siciliano, a Rocco, a Rio Fundo vêm investindo no gênero.

8. Citado na reportagem “O grande salto para a história” indicada na nota 6.

9. SANTIAGO, Silvano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 17: “O intelectual brasileiro, no século XX, vive o drama de ter de recorrer a um discurso histórico que o explica mas que o destruiu, e a um discurso antropológico, que não mais o explica, mas que fala do seu ser enquanto destruição (...).

com ficção, que ganha força na medida em que “a história como ciência perdeu a credibilidade, em decorrência do refluxo do marxismo e do materialismo histórico”,<sup>10</sup> afirma o historiador Joel Rufino dos Santos, também ele autor do romance histórico *Crônicas de indomáveis delírios* (Ed. Rocco, 1991).

Certa ou não a declaração pouco nuançada de historiador, a verdade é que revela um momento de crise da sociedade brasileira que não pode mais contar com esse *grand récit* que legitimasse aquela credibilidade. Certamente, tem razão Teresa Cristina Cerdeira da Silva, quando constata que “o modelo do que hoje ainda podemos chamar de romance histórico, ou de romance que tem na história o seu outro, seu objeto de desejo, se alterou muito, até porque a História se modificou. O fascínio da leitura da *nouvelle histoire* é um fator que influencia a vaga do gênero”.

Desta forma, o viés que essas narrativas elegem, são as ligações. Os nós, entre a literatura e a mimesis da História, tentando ler os claros que a História oficial deixou. Tecem uma história outra de que não exclui os vencidos e o cotidiano até então desprezado. De maneira muitas vezes alegórica, lêem as ruínas do passado na mira do olhar do presente. Lêem no passado as ruínas do agora. História e memória imbricam-se. Os relatos extraem um momento do passado, para perturbar a sua tranquilidade, para redimi-lo, desrecalcando-o através da lembrança. E ainda mais: frente a um presente esfacelado nas cidades ilegíveis, onde o homem fragmentado pelas vivências de choque fecha-se no individualismo exacerbado, perdida a possibilidade da experiência válida para a comunidade,<sup>11</sup> voltam-se esses relatos para o passado em busca da possibilidade da narrativa. Nostalgia da história, da estória, de ter o que contar parece ser o signo com o qual pretendem preencher o vazio do presente. Se este é anunciado pelo “urubu”, que se torne pelo menos “mobilizado”, para a citar a imagem de João Cabral (poema “O urubu mobilizado”, de *A educação pela pedra*, 1965).

É sintomática, deste ponto de vista, a retomada da fabulação que, nesses romances, se concretiza numa narrativa concatenada em continuidade e quase sempre em linha reta, emprestando sentido aos fatos. Privilegiando a ação, estabelecem relações de causa e efeito e ainda relações de contexto (social, econômico, político etc.).<sup>12</sup>

O romance histórico, assim, revela-se como uma tendência da narrativa brasileira contemporânea, dramatizando episódios mais pontuais, mais circunscritos, de nosso passado, em busca de traços da identidade nacional, problemática em momento de crise. Reinventa-se o passado, fonte da fabulação, procurando-se articular sentidos capazes de explicar o País.

Enquanto esse gênero afasta seu olhar da arena do presente, a outra a do romance urbano dirige seu foco central justamente para o agora, para o espaço urbano que revela, de maneira mais clara, os impasses da crise. A

Somos explicados e destruídos, somos constituídos, mas já não somos explicados”.

<sup>10</sup> Esta declaração, bem como a de Teresa Cristina Cerdeira da Silva foram lidas na reportagem. “O grande salto para a história”, indicada na nota 6.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Liskov; A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin; Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>12</sup> SANTIAGO, Silviano. A gargalhada imprevista diante da morte. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 8 abril 1989.

sociedade brasileira, hoje eminentemente urbana (75% da população vivem nas cidades), em processo acelerado de massificação e pauperização, vê-se refletida no mundo caótico e violento das grandes cidades. Os romances dramatizam a crise da cidade e suas marcas sociais e culturais. Aí, o homem urbano contemporâneo, num universo cada vez mais rarefeito, busca a identidade individual, numa sociedade de trânsito engarrafado.

Se, por um lado, assistiu-se, em nível internacional, a mudanças radicais e velozes, que puseram em xeque as “verdades” da modernidade; por outro lado, no Brasil, verificou-se, sobretudo a partir dos anos 70, o desenvolvimento da sociedade de consumo, que condicionava valores e comportamentos sociais ligados ao modo de vida impulsionado pelo reino dos objetos, de conforto e de lazer de massa, pano de fundo para o surgimento de uma nova cultura individual.<sup>13</sup> Em meio ainda aos embates de um projeto moderno com que o discurso oficial pretende vencer o nosso perpétuo atraso, ao mesmo tempo que se ancora em estruturas arcaicas, vivemos, em contraste (continuamos a “terra de contrastes” como nos viu Roger Bastide, no seu clássico livro dos anos 50), com marcas do neo-individualismo das sociedades pós-modernas: a fragmentação individualista do corpo social, que redundava no consumo privado, na retração individualista, na atomização dos seres, no hedonismo, no narcisismo, na esterilização das crenças e dos dogmas comuns. Ao lado da miséria, acentuam-se, nas cidades sobretudo, a imprecisão sistemática da esfera privada, a erosão das identidades sociais, a desestabilização acelerada das personalidades, a desconfiança e o desinteresse pelo ideológico e pelo político. Num espaço-entre, na interseção, num ponto de encontro, vive o Brasil a crise que se arrasta e reflete-se contundentemente na cacofonia das cidades.<sup>14</sup>

Essa tela, aqui ligeiramente esboçada, parece oferecer os núcleos de tensão que as narrativas urbanas contemporâneas dramatizam. Neste sentido, é sintomática a imagem central do último romance de Antônio Torres, *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991).<sup>15</sup> O protagonista, Watson Rosavelti Campos, o Veltinho, migrante nordestino que veio para São Paulo e depois para o Rio de Janeiro em busca de sonho da modernidade, enfrenta, como publicitário desempregado, a situação-limite, a crise, na realidade precária da grande cidade. O livro abre-se com “um indivíduo descendo apressado pelas escadas do edifício nº 3 da rua Visconde de Pirajá, Ipanema, aqui no Rio de Janeiro” (p. 7). Ele acabara de assassinar um amigo, o escritor decadente Cabralzinho, que não via há 25 anos. Está fugindo; “(...) foi salvo da curiosidade pública e privada por um caminhão da Coca-Cola que capotou há instantes ali na esquina, justinho onde a rua Canning desemboca na Gomes Carneiro, bem no calcanhar desta nossa Visconde de Pirajá”. (p. 11). Caos; rua bloqueada por engradados, garrafas, cacos. Entra num táxi, cujo rádio toca a “Missa em dó maior”, de Mozart. Sente-se cansado. “Toca em frente” diz. Para Viena

<sup>13</sup>. Ver a respeito da cultura neo-individualista no contexto pós-moderno os seguintes textos de Gilles Lipovetsky, de que aproveite aqui formulações:

LIPOVETSKY, Gilles. *Espace privé, espace public à l'âge postmoderne*. In: BAUDRILLARD, Jean et al. Paris: Esprit, 1991.

\_\_\_\_\_. *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983.

<sup>14</sup>. A título de exemplos, ver as seguintes obras que dramatizam essas questões: de João Gilberto Noll (*Bandoleiros; Rastos de verão; Hotel Atlântico; O quieto animal da esquina, Harmada*); de Sérgio Sant'Anna (*A Senhorita Simpson; Breve história do espírito; O monstro*); de Caio Fernando Abreu (*Onde andará Dulce Veiga?; Os dragões não conhecem o paraíso*); de Rubem Fonseca (*A grande arte; Vastas emoções e pensamentos imperfeitos, O romance negro*).

<sup>15</sup>. TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. As citações deste romance indicadas entre aspas, com as páginas entre parênteses, remetem a esta edição.

d'Áustria, onde há música nas ruas. Adormece. Mas está literal e metaforicamente numa encruzilhada.

A situação inicial que poderia gerar um romance policial, não se cumpre como tal. Funciona, antes, como núcleo complexificador que metaforiza o Brasil engarrafado. Adotando um narrador móvel que transita entre primeira e terceira pessoas, a narrativa centra-se no personagem encurralado dentro do táxi, simultaneamente réu e investigador, que busca as raízes perdidas, ao mesmo tempo que tenta dar um rosto ao país. Mais do que uma escolha espacial, Antônio Torres optou por uma situação de inércia, em contradição com o progresso da modernidade que atraía o personagem publicitário (identidade agora corroída pelo desemprego). Inércia de trânsito parado que provoca uma escolha de ordem existencial ligada à vivência do tempo. Nesta inércia, o que dinamiza o personagem, na falência de seu projeto burguês, é a mistura de vozes do passado e do presente. Busca, por aí, “saídas transversais para si e para o mundo da cidade”. A descontinuidade entre passado e presente passa, então, a reger a dinâmica do mundo interior do protagonista, projetando-se na estrutura fragmentada da narrativa que realoca citações, efetua colagens e procede por cortes, num universo impossível de totalização. O herói, ou antes o anti-herói, vencido, um eu à deriva, desenraizado na grande cidade, está tragicamente só. Vê esgarçaram-se os laços familiares, do clã (seu passado, como lugar de origem, na província, é apenas uma lembrança partida e vazia, sem dimensão no presente), perde os amigos, perde o emprego. E acabara de matar um homem. “Um urubu pousou na sua sorte”.

“Não chegamos porque não partimos”. diz o motorista do táxi, quando o personagem acorda. Acorda para a realidade imediata. Caótica. A busca e a fuga ficam aí sem resposta. Viena d'Áustria é o sonho impossível: “longe é qualquer lugar perto do paraíso”. (p. 117). Mas ele está ali, no encontro de Copacabana e Ipanema. Aí, está o homem brasileiro exilado na urbanidade. É um sobrevivente que assimilou a destruição urbana produzida pelas metrópoles, onde sua personalidade está desestabilizada, gerando uma retração individualista que esteriliza os projetos coletivos e utópicos. Embora tenha memória e nostalgia e busque através delas dar um sentido à História e à sua história, ele está encurralado no agora, nas dobras do cotidiano difícil. Ele tornou-se um assassino, e o “assassinato é a metáfora mais adequada para o impulso aniquilador e predatório da cultura contemporânea”.<sup>16</sup> Resta-lhe, romanticamente, na situação de impasse, o sonho individualista de fuga para um lugar imaginário, “para um lugar tão longe que nem Deus sabe onde fica” (p. 180) que é como se fecha a narrativa. Não desconfia que “o indivíduo em busca de um lugar imaginário termina em cenários erguidos em meio a ruínas”.<sup>17</sup> Já que ruínas articulam o personagem, a cidade e o país, só daquele lugar imaginário e improvável, ele pode vislumbrar um horizonte. Este momento final sintetiza o individualismo do protagonista, única ética possível

<sup>16</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 220.

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p. 225.

<sup>18</sup>. Idem, *ibidem*, p. 25.

<sup>19</sup>. BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. As citações deste romance indicadas entre aspas, com as páginas entre parênteses, remetem a esta edição.

<sup>20</sup>. CARONE, Modesto. Entrevista à *Folha de S. Paulo: Letras*, 1 fev, 1992, p. 4, em que tece considerações sobre a obra de Kafka, aqui estendidas ao romance de Chico Buarque.

num mundo em ruínas, num mundo de suspeitos e traições,<sup>18</sup> num mundo que perdeu as coordenadas éticas.

Neste mesmo paradigma, situa-se *Estorvo* (1991),<sup>19</sup> o romance de Chico Buarque, lançado com eficiente estratégia de *marketing*, permanecendo meses nas listas dos mais vendidos. Deste ângulo, frustrou a expectativa de grande parte do público que esperava encontrar uma história facilmente digerível, como pensa serem as canções do famoso compositor da música popular brasileira. O livro funciona como um verdadeiro *estorvo* em relação à cultura de massa, como acontecera em 1969 com peça *Roda viva* que, através da montagem revolucionária do diretor José Celso Martinez Correa, rompeu com a imagem de “bom moço” que vinha se criando, no início da carreira do compositor, sobretudo com o sucesso da canção “A banda”. Sua obra, entretanto, com incursões também pelo teatro, traz as marcas de sua geração que amadureceu sob a truculência da ditadura militar e que pretendeu intervir, alterar os rumos da história do país. O recente romance, neste diapasão, é também desejo de denúncia, contudo não mais no sentido das soluções totalizadoras e utópicas, apontando para o cumprimento pelo menos satisfatório dos destinos da Nação. É, antes, a denúncia de nossas impossibilidades, do encurralamento em que estamos metidos, da crise brasileira vista de dentro, através de um “olho mágico”.

“Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico” (p. 11) assim se abre a narrativa, com o protagonista tentando, do lado de dentro, regular a vista para identificar um homem estranho que lhe bate à porta. Tematizando de saída a questão da identidade e do olhar, a narrativa coloca em cena um personagem “fugindo ao contrário” de alguém que ele não sabe quem é e nem por que foge. Instalado no presente, este personagem-narrador em primeira pessoa centra a narrativa no que está vivendo. Seu olho-câmera capta o que está no seu campo de visão, ou a partir do que vê, o que supõe, presume, hipoteticamente (cf. os verbos no futuro do presente ou do pretérito e os modalizantes: talvez, parecer, presumir, dever, poder, como se fosse etc). Supõe-se perseguido pelo estranho homem de barba que o procura. “Esse narrador anti-onisciente ou melhor, insciente, é a formalização de um estado do mundo onde o indivíduo perdeu a noção de totalidade”.<sup>20</sup> Dá-se, em consequência, o rebaixamento do horizonte da narrativa que se torna obscura. As fantasmagorias do personagem sinalizam a perda de clareza do indivíduo em relação ao rumo da existência nas tramas do mundo administrado, para usar a expressão de Adorno. Este mundo é aqui representado emblematicamente pelo homem de barba, o delegado de polícia revelado no final da narrativa, símbolo de um superpoder que determina a existência individual de maneiras invisíveis. O personagem-narrador mescla, assim, realidade e imaginário e, porque perde a capacidade de totalização, trabalha com recortes, fragmentos, ditos por uma

fala que não é afirmativa, que abdica de toda certeza, de todo projeto utópico. O relato que dramatiza uma falta, vive de uma falta de lógica, de mudança, de transformação o que corrói a causalidade de uma possível linha horizontal produtora de sentido. Na trama sempre falta alguma coisa, falta chão que lhe dê sentido (nesta ótica, é exemplar a imagem dos pés do amigo que o protagonista não consegue visualizar em sua memória, a que se sobre põe os pés mortos e, portanto, inúteis, do professor de ginástica assassinado (cf. p. 76-77).

O campo de visão, concretizado na linguagem pela redundância dos verbos *ver* e *olhar*, elimina o horizonte, ausente até a lembrança (“na lembrança não entra o horizonte” p. 76). O personagem cola-se aos fatos, sem distanciamento. A abertura do ângulo de visão indica a intensidade dos sinais dos estranhamentos que o acaso lhe apronta no circuito da fuga. Neste circuito, busca entender o que está acontecendo, mas não é um narrador detetive, não investiga pistas, vestígios, não é aquele que descobre. Se assim fosse, a partir do enigma estampado na cena inicial, se instauraria uma linha de romance policial que, afinal, não se cumpre (o que é deceptivo para o leitor imbuído dessa expectativa).

Os fatos que vão compondo o (des)enredo, tornam-se cada vez mais rarefeitos, perdem a densidade e encaminham-se para a indeterminação, que, sem dúvida, é o signo que circunscreve o protagonista. É um personagem sem nome, em processo de desagregação. Todos lhe perguntam quem ele é. Se se pode recompor traços de sua biografia (classe média urbana, carioca, pai militar autoritário, mãe viúva, irmã com casamento milionário, um casamento desfeito, o rompimento com o amigo, etc), o passado não se dimensiona no presente, como conseqüência, e perde a densidade, vira barulho, ruído, a exemplo do que diz quando procura a ex-mulher: “tudo o que falamos antes virou barulho, fica difícil retomar a conversa” (p. 36); ou quando relembra o amigo: “ouço puramente a sua voz, lisa de palavras” (p. 42). Fica entre a ordem burguesa e a marginalidade, entre o desequilíbrio psicológico progressivo e o desajuste social. “Não pertencendo a nenhum setor da sociedade, o protagonista é definido existencialmente e socialmente; ele é um bosta, um estorvo”, como afirmou Augusto Massi.<sup>21</sup>

A fuga, sem causas determinadas, é o que movimenta o entrecho. Ela se dá no labirinto da cidade, em suas margens, nos seus arredores. A cidade do Rio de Janeiro tem sua presença implícita, implicada, na fonte ou na base da mensagem, antes que em seu conteúdo. Embora não seja nomeada, aparece numa cartografia dinâmica, ligada às necessidades da trajetória do personagem, sem as referências topográficas e geográficas de cartão postal que tradicionalmente marcam o Rio. São essas “necessidades da fuga, com suas pressas e vagares, que filtram o sentimento da cidade”, como observou Roberto Schwarz.<sup>22</sup>

21. MASSI, Augusto. Resenha sem título do romance de Chico Buarque publicada na revista *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, 31 out, 1991; 193-198.

22. SCHWARZ, Roberto. Sopro novo. *Veja*. São Paulo, 7 ago. 1991, p. 98-99.

23. GENETTE, Gérard. *Vértige fixé*. In: *Figures*. Paris: Seuil, 1966, p. 89.

24. BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf, 1989, p. 536.

A maneira com que o personagem se relaciona com o espaço é provisória, indicando a não-permanência. Instala-se ele no campo cambiante do provisório, num jogo sempre recomeçado. Caminha em círculos, sempre entrando e saindo de algum lugar, indo e vindo da cidade e do sítio da família, na região serrana próxima ao Rio; vaga pelas ruas. Experimenta as aventuras da desordem, buscando os caminhos de antigamente, que nada resolvem: são sem saída. Vaga em labirinto (pela cidade e pelos discursos): “esta região desorientadora do ser em que se reagrupam, numa espécie de confusão rigorosa, os signos reversíveis da diferença e da identidade”.<sup>23</sup> Signos, que caem, aqui, na indeterminação. Enquanto o personagem busca, é obrigado a proceder a mudanças súbitas de direção, a retomadas, retornos. O labirinto é paradoxalmente a cidade aberta com sua flexibilidade, sua imprevisibilidade; e, ao mesmo tempo que lhe é familiar, torna-se sob seus olhos desconhecida, obscura, numa palavra, labiríntica. Principalmente, para ele que foge, que hesita, que perdeu os fios das certezas: “o labirinto é a pátria daquele que hesita” e cai numa errância monótona, já dissera Walter Benjamin.<sup>24</sup> Este jogo paradoxal do aberto e do fechado anula as oposições entre o campo e cidade: o sítio da família é uma espécie de “waste land”, onde penetrou a violência através de grupos organizados, do tráfico de drogas, da tecnologia de sucata, conforme se lê no texto de Augusto Massi.

Nesta mesma perspectiva de indefinição, de contornos não nítidos, “a tônica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução das fronteiras entre as categorias sociais” (observação de Roberto Schwarz), diferente, por conseguinte, da linha de força que venceu o romance dos anos 30 e foi retomada nos anos 70, ou no teatro do próprio Chico Buarque.

Como o romance citado de Antônio Torres, *Estorvo* quer captar também o homem brasileiro exilado na urbanidade, encravado no agora, num tempo de crise, que anula o passado e corre o risco de perder o futuro, que aponta para o pior. O protagonista, emblema de uma sociedade desagregada e sem projetos, busca a si mesmo, sua identidade, mesmo sendo seu movimento inconsequente.<sup>25</sup> A cena final do suicídio-assassinato revela sintomaticamente “a disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis”,<sup>26</sup> como metáfora do Brasil contemporâneo.

O romance de Chico Buarque, “uma peregrinação alucinada em demanda de raízes perdidas através dum percurso existencial povoado de assombro e de solidão”,<sup>27</sup> em que tudo dá errado para o protagonista, não veio para explicar o Brasil; funciona, antes, como um *estorvo* que num solo histórico, aponta para a perturbação de uma identidade. Parece demonstrar que, em tempos “pós-modernos”, para além dos populismos, já não há lugar para a “ópera do malandro”, para o urubu macunaimicamente malandro da festa no céu. Demonstra que a instabilidade urbana determina nosso cotidiano: o presente turbulento por onde campeia a violência circunscreve a cidade

25. NUNES, Benedito. *Estorvo é o relato exemplar de uma família*. *Folha de S. Paulo: Ilustrada*. São Paulo, 3 ago. 1991, p. 3.

– SANT’ANNA, Sérgio. *Narrativa tensa*. *Jornal do Brasil: Idéias Livros*. Rio de Janeiro, 3 ago. 1991, p. 3.

26. SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*

27. Do texto de José Cardoso Pires que apresentou o livro, no lançamento em Lisboa, nov 1991. A citação foi recolhida na *Folha de S. Paulo: Ilustrada*. São Paulo, 16 nov. 1991, p. 3.

enquanto nossa morada incerta. Morada incerta que é um “agora” precário a ser substituído por outro agora igualmente precário, quando a modernidade perde fé em si mesma; o presente faz a crítica do futuro e passa a desalojá-lo, e ganham força os conflitos de ordem cultural.