

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIENCIAS HUMANAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

ESTORVO — CIVILIZAÇÃO ENCRUZILHADA

BÁRBARA GUIMARÃES ARÁNYI

ORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ ANTONIO PASTA JR.

2000

AGRADECIMENTOS

Agradeço à FAPESP — Fundação de Amparo e Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo — pelo bolsa de mestrado que me foi concedida pela instituição.

Meu obrigada também à Ed. Companhia das Letras, que me permitiu a consulta a seus arquivos, ponto de partida para o início deste trabalho.

Obrigada ao autor, pela matéria de estudo e pela gentileza de me receber para uma entrevista.

Obrigada à toda minha família, suporte tão necessário e sempre presente.

Obrigada ao Luiz, pelo apoio nesta reta final.

Obrigada aos grandes amigos por toda a ajuda. Obrigada, Sandra, Jaqueline, Pedro, Chiara, Max.

E, principalmente, agradeço ao meu orientador pelas longas horas de conversa, pela constante atenção que me dispensou durante todo esse tempo, sempre zeloso e apontando caminhos a seguir. Muito obrigada, Pasta.

ÍNDICE

1 — Apresentação	pg. 04
2 — Olho mágico	pg. 07
3 — Civilização encruzilhada	pg. 41
4 — O compositor, o escritor	pg. 62
5 — À guisa de conclusão	pg. 91
6 — Bibliografia	pg. 95

I

APRESENTAÇÃO

A proposta de meu trabalho é uma análise do romance *Estorvo* tendo como eixo a relação entre forma literária e processo social. Isso implica uma leitura atenta à estruturação do romance, observando como esta pode revelar a forma da matéria histórica, num trabalho autoral que – quando bem feito, como é o caso de *Estorvo* – exhibe ao leitor, de forma indireta, um fragmento de realidade imediata.

No plano autoral, observarei também como o tom de desesperança e frustração, que o autor estudado imprimiu em *Estorvo*, se relaciona à falta de perspectivas – dilema característico da modernidade, que se encontra num estado de caos social e de falência de utopias. Esse caos aparecerá, assim, como um tema central no romance, permeando a narrativa com aspectos como o desajuste, a desordem – entre indivíduo e sociedade, na sociedade ela mesma, no indivíduo ele mesmo etc. – e a ordem dentro da desordem.

A dissertação será dividida em quatro capítulos (além desta apresentação), quais sejam: **Olho mágico**, **Civilização encruzilhada**, **O compositor, o escritor e À guisa de conclusão**. Considero os dois primeiros capítulos mencionados como o cerne deste trabalho, levantando as questões centrais de *Estorvo* e buscando desenvolvê-las de forma a compreender o romance. **O compositor, o escritor** é um capítulo o que não considero nuclear, mas cuja importância é baseada no fato de projetar, em certa medida, o romance no conjunto da obra, com a intenção de estudar a dimensão autoral do romance.

Em **Olho mágico** buscarei indicar as questões centrais do romance, e mostrar a sua amplitude. O tema da ordem e da desordem é o aspecto preponderante desse capítulo, que estuda como este é construído no romance, em que estruturas se revela a ordem, bem como onde se pode ver a desordem, e ainda quais os signos de junção entre os dois aspectos. A figura do *duplo* é também assunto deste capítulo: as duplicidades que permeiam a narrativa, oposições binárias, dualidades, ambigüidades. Também será estudada a estrutura do *tempo* no romance, e mais especificamente a subversão do tempo, tratada pelo autor de uma forma que, conforme veremos, pode estar ligada à própria forma de *Estorvo*.

Civilização encruzilhada aparece diretamente ligado ao capítulo anterior. Irá concentrar-se na narrativa para estudar a esfera das relações sociais contidas no romance. O ponto de partida para esse capítulo é o artigo de Roberto Schwarz,¹ onde *Estorvo* é definido como uma forte metáfora do Brasil contemporâneo. Busca-se, aqui, revelar quais as estruturas, os “sintomas” de uma forma histórica no romance – desde os mais evidentes às estruturas narrativas e recursos estilísticos. Destacam, nesse sentido, as complexas relações sociais dentro de *Estorvo*, unindo uma classe dominante, o povo e o submundo.

Já **O compositor, o escritor** traz referências ao conjunto da obra de Chico Buarque, em especial às relações entre música e literatura, quais as fontes temáticas nos dois campos, formas de trabalho etc. Essa relação comparativa, conforme exposto acima, tem como objetivo verificar de que forma o conjunto da obra pode servir para iluminar *Estorvo*, apresentando novos dados para a compreensão deste.

¹ In : “Sopro novo”, ver Bibliografia.

Ainda nesse capítulo apresenta-se um breve comentário sobre o projeto estético e ideológico do autor, na tentativa de entender como esse projeto influi na construção de *Estorvo*.

O capítulo **À guisa de conclusão**, como o próprio nome diz, trata-se de unir as partes, refletindo sobre todas as questões levantadas durante a dissertação com a intenção de devolver o romance à sua totalidade, obtendo uma compreensão global.

II

OLHO MÁGICO

"Parece que esse é o caminho arrevesado que eu faria se fosse cego. E estas são as ladeiras íngremes que subo como água ladeira abaixo."²

Quando procuramos identificar as questões centrais de *Estorvo*, a primeira impressão que temos é a de um homem em conflito; conflito consigo mesmo, com a sociedade, com a família; perdido e sendo levado. Se passamos a um nível mais autoral, podemos detectar no romance uma representação de desesperança, aliada a uma visão extremamente cruel da sociedade. É marcante em *Estorvo* também a imagem de caos, de um mundo em que as coisas não têm nenhuma previsibilidade e onde a violência é dominante. Trata-se de um ponto-limite onde se dissolvem fronteiras, se entrecruzam várias forças, matérias opostas mas não excludentes; um ponto onde se misturam em um mesmo patamar bons e maus, pobres e ricos, civilização e barbárie, arcaísmo e progresso, sonho e vigília, imaginação delirante e realidade, prosaísmo e encantamento, dentro e fora, noite e dia, dentre uma série infindável de oposições.

Mas não há apenas oposições. Além delas entrevemos toda uma série de bifurcações, cisões, pares, duplicidades. Também aparecem ambigüidades, repetições, estruturas circulares – nas quais, via de regra, se dá um retorno ao

²*Estorvo*, pg. 53.

ponto de origem – e imagens de pontos-limites onde se entrevêem dois lados. Teremos elementos que vão dos dois gêmeos a serviço do traficante que invadiu o sítio da família do protagonista, ou dos dois sapos que pulam na piscina vazia do mesmo sítio, até coisas mais complexas, como a primeira vez que o protagonista volta ao sítio, onde não ia há cinco anos, e ao encontrar a cancela aberta narra sua impressão do limite que aquela cancela representa, baralhando a noção comum de dentro e fora. Ele diz:

“Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. Após uma besta hesitação, percebo que é este o meu desejo. Piso o chão do sítio e caio fora.”³

Aqui são mostradas noções aparentemente desfocadas, diferentes de um padrão normal de visão. O dentro é fora e o fora é dentro, entrar torna-se igual a sair, o escancarado é impenetrável. Há uma perturbação qualquer na percepção desse narrador que é preciso definir, pois se trata de algo que podemos considerar, desde já, como um princípio compositivo, uma vez que se repete durante todo o romance. Assim, observa-se que, mais que um simples jogo de contrastes, esse proposital embaralhamento é uma espécie de método utilizado pelo autor, método

³*Estorvo*, pg 24. (A partir de agora passarei a mencionar nas referências a *Estorvo* apenas o número da página citada.)

este que atua na construção de *Estorvo* de forma a instituir nele um clima transtornado.

A perturbação e o embaralhamento aos quais me refiro aparecem principalmente como dados da percepção do protagonista. Ele tem a visão nublada, confusa, perturbada. E uma vez que é ele quem nos narra a história, é por meio desse olhar confuso que enxergamos e seguimos pela narrativa. Não podemos saber da veracidade do que ele nos apresenta, nem se está descrevendo ou delirando, mostrando o que observa ou simplesmente o que se forma em sua mente. Como se diz de alguns dos narradores da obra de Machado de Assis, guardadas as diferenças, esse narrador, à sua maneira, tampouco é um narrador confiável. Ele pode, por exemplo, misturar lembranças e divagações, e colocá-las num mesmo plano. É o que faz num momento do livro em que passa pelo prédio onde morava um amigo seu, que ele não vê há cinco anos. Lá há um tumulto em função de um assassinato, e quando carregam o morto para o rabeção, tudo o que o protagonista consegue ver são os pés, enormes. A partir daí ele fica tentando se lembrar dos pés de seu amigo, para saber se de fato era ele o morto. E em meio às lembranças se insinuam o presente e a divagação. Ele se recorda, por exemplo, de um dia, cinco anos antes, em que estava com o amigo na piscina do sítio, e narra:

“Ameaçou trazer os pés à tona, e eu os veria de muito perto, como vi depois os pés do morto. Agora me dá grande aflição a idéia de ter visto os pés do meu amigo, pés que eu olharia tranqüilamente no tempo da lembrança. Mas o gesto instintivo deve ser reflexo de uma intenção que está noutro tempo. E naquela tarde eu pus a mão no seu joelho e falei: ‘não’.”⁴

⁴Pgs. 77/78.

No momento em que o amigo ia sair da piscina e seus pés poderiam finalmente ser vistos, o protagonista diz ter feito com que ele voltasse para a água, justamente para não ver aqueles pés e não ficar sabendo como seriam, e se seriam enormes como os do morto que vira ser transportado. Parece se dar uma interferência na lembrança, num mecanismo que gera um boicote ao desejo do presente do romance (o desejo de solucionar a dúvida a respeito do morto). Dessa forma o desejo se confundiria com a vontade de não realizá-lo, o ser confundindo-se com o não-ser. Mas isso já é uma espécie de delírio, uma vez que o narrador confunde os tempos ao atribuir uma intenção do presente a um fato ocorrido no passado.⁵

Mas não é apenas na visão do protagonista que se encontra a perturbação. Mesmo quando ele parece discernir bem as coisas, ou quando os fatos têm maior aparência de objetividade, a perturbação surge também em outros aspectos do romance: em cenas, ações, personagens, por toda parte. A própria sociedade representada no romance é perturbada, em suas estruturas confusas que misturam ordens e unem planos que deveriam se definir de forma distinta. Esse protagonista, por exemplo, é de uma família rica, cuja mãe mora em um amplo apartamento de frente para o mar e cuja irmã habita uma mansão de blindex, dentro de um condomínio de luxo. E ele, por sua vez, mora num quarto e sala – e mesmo assim graças a um favor da irmã – e vaga à margem da sociedade, sem emprego, sem dinheiro, sem laços, sem amigos, sem lugar.

A festa que ocorre na casa da irmã é outro exemplo dessa perturbação. A irmã, uma mulher rica que mora numa mansão, dá uma grande festa em que só entram aqueles cujo nome estiver na lista de convidados. Mas quem são esses

⁵Mais à frente, neste mesmo capítulo, estudarei mais detidamente a idéia de tempo no romance *Estorvo*, como aparece e como é trabalhada pelo autor.

convidados? Os ricos estão lá, assim como os muito ricos, mas também marginais, viciados, contrabandistas, e também jogadores, figurinistas, astrólogos... Não há mais uma divisão nítida; nessa festa se misturam todos os tipos, membros de vários setores sociais. À semelhança de um grande carnaval, a festa promove um caos desejado – o que pode ser entendido como o reflexo de uma situação que se verifica efetivamente no romance. Quem organizou a festa talvez não tivesse consciência dessa desordem, mas com certeza o organizador-mor, o autor, desenvolveu esse momento do romance como um recurso narrativo.

A perturbação que vemos em *Estorvo* parece se definir como uma imagem de caos, disseminada em todos os aspectos do romance. Não há, propositadamente, uma estruturação ou forma simplificante a determinar ao leitor um único modo de compreensão do texto. Não há uma definição tradicional de planos, linha básica de orientação para uma leitura metódica; algo como uma demarcação prévia, até subliminar, de onde se localizam pobres e ricos, bons e maus, trabalhadores e submundo. E na falta dessa demarcação, tudo aparece no romance de forma embaralhada, dificultosa.

Ordem e desordem

Esse aspecto de baralhamento concentra-se, talvez, em uma oscilação entre dois planos, duas esferas que podem ser identificadas como a da ordem e a da desordem. Esse jogo oscilatório transparece, entre outros, nas relações sociais, na identificação das personagens, nas estruturas formais do romance, no ritmo confuso da narração. Se entendermos "ordem" como uma forma de diferenciação, e "desordem" como indistinção, veremos que no romance, a todo momento, se entrecruzam e se mesclam essas estruturas.

Por uma facilidade de exposição, começaremos o estudo desse aspecto pela questão da *desordem*, ao mesmo tempo motor da obra e núcleo paradoxal de sua organização. Essa desordem se verifica em vários níveis: na estrutura, na fábula ou nas personagens. A desordem mental do protagonista remete à desordem do mundo onde ele vive, e ambas remetem à desordem da narrativa, do romance que parece um labirinto – romance este que é narrado pelo protagonista, o que nos reconduz à desordem original, gerando assim uma circularidade.

Os signos mais explícitos da desordem aparecem em *Estorvo* sob várias formas, sendo que a mais evidente delas é o mundo marginal retratado no romance. Nele se destacam os traficantes que invadiram o sítio da família do protagonista e lá montaram toda uma estrutura, com plantações de maconha e espaço para refino de cocaína. Além deles há também os bandidos que invadem a mansão onde mora a irmã do protagonista, matando cachorros, empregados, roubando a casa e estuprando a irmã. E esses assaltantes supostamente morariam numa favela vizinha ao condomínio de luxo onde se ergue a mansão, o que já gera uma desordem, por assim dizer, geográfica, onde os mais ricos moram ao lado dos paupérrimos.

Um outro signo de desordem, no sentido de mistura indeterminada, aparece na figura de uma mulher descrita pelo narrador como uma índia baixinha – empregada doméstica num apartamento do prédio onde morava o amigo do protagonista⁶ – que tem como filho “um negro do tamanho de quatro mães”. A mistura de tipo físico e raças, com um quê de disparate, reúne os diferentes em uma família anárquica. E a própria narração já mostra um descompasso entre a

⁶ “A entrevista é prejudicada por uma baixinha com cara de índia e lenço na cabeça, que se desvencilha de um policial e investe contra o zelador, gritando ‘diga que conhece meu filho, miserável!’ (...) Sem mais nem mais, começo a ficar a favor da mãe índia. O do *Diário Vigilante* vai fazer outra pergunta, mas ela o interrompe e diz que trabalha no 204 há quinze anos, que todo mundo sabe quem ela é, que aquela miserável ali conhece o filho dela e não o defende porque tem preconceito de cor.” Pg. 43/44.

imagem que a mãe quer passar do filho – “ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente!, ele é sério e trabalhador” – e a imagem real relatada pelo narrador, que observa: “... justo naquele instante o rapaz apareceu na portaria, e a câmera o pegou descendo na calçada com uma sunga de borracha, imitando pele de onça”.

No plano da fábula, desorganizada é também – entre inúmeros outros elementos – a própria rotina diária do protagonista. Com frequência ele troca a noite pelo dia, como vemos acontecer já na frase de abertura do romance: “Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico”. Isso voltará a acontecer no meio do romance (“Acordo sem saber se dormi pouco ou demais. É um meio de tarde, mas não sei de que dia.”⁷) e também no final, quando ele vai de noite com o delegado até o sítio da família para prender os traficantes. A captura, seguida da morte dos traficantes, acontece durante a madrugada, e é já de manhã que o protagonista resolve ir embora, sozinho: “Subo em sentido oposto, e percebo um início de claridade no topo das montanhas. (...) Forço a marcha quando noto que amanheceu”.⁸

Ainda em relação ao protagonista, cabe lembrar que as suas motivações são muitas vezes contraditórias, como pode ser verificado ainda na cena inicial do romance, por exemplo, quando ele fala: “E ele me conhece o suficiente para saber que eu poderia até receber um estranho, mas nunca abriria a porta para alguém que de fato quisesse entrar”. Ou então numa cena em que está na casa da irmã, telefonando para a mãe, e diz: “é um aparelho de teclas minúsculas, que dedilho rápido e sem olhar direito, um pouco querendo esbarrar noutros números”. Ainda em relação à mãe, num novo telefonema:

⁷ Pg. 83.

⁸ Pg. 139.

“Do orelhão da rodoviária, ligo para minha mãe e desligo em seguida. Não quero ir para a casa dela de jeito nenhum. Mas ao mesmo tempo quero encostar num canto, tenho de tomar um banho, preciso lavar a cabeça. Torno a ligar, e mamãe deve estar sentada na bergère, folheando uma revista de modas que não são mais para ela, e talvez por isso se irrite com o telefone. Acho que só se levanta no terceiro toque, e arrasta-se até o aparelho que tem fio curto e fica no corredor. Entre o quinto e o sexto toque ela deve parar para tossir, pois gente velha não sabe tossir andando. Só no oitavo toque mamãe põe a mão no fone, mas algum impulso me faz desligar um segundo antes. Dou tempo para ela se instalar de volta na bergère, e ligo de novo.”

E não se trata apenas de um sentimento relacionado à figura materna, pois um movimento semelhante se dá em relação à ex-mulher:

“Usa um bermudão folgado, mas posso adivinhar que continua com o mesmo corpo. Senta-se num banquinho da lanchonete, e vejo seus seios de relance. Tem os ombros nus, e a pele no ponto certo de quem vai à praia e não toma sol. Se eu lhe dissesse tudo o que estou pensando neste instante, ela ia gostar de ouvir; mas no instante seguinte quase lhe pergunto se não dá varizes isso de passar o dia em pé numa butique.”⁹

Ou ainda uma ação corriqueira, num momento em que ele, com sede, entra em um bar para pedir água e acaba indo até os fundos, em busca de uma torneira onde beber:

⁹ Pg. 36.

“Passando o mictório, o corredor prossegue até um depósito descoberto, com um amontoado de engradados cheios de garrafas vazias. Sinto vontade de escalar aqueles engradados. Escalo, chego ao topo e respiro ar limpo. (...) Se eu trazer um pé até o muro, não será difícil jogar o corpo para o outro lado. Eu não tenho intenção de saltar para o outro lado. Mas tampouco vejo sentido em descer dos engradados, passar de novo pelo mictório fedorento (...). Salto o muro.”¹⁰

Ligado a esse aspecto das motivações contraditórias aparece o fato de que o desenvolvimento das ações desse protagonista quase sempre se dá de maneira incompleta – em parte porque ele não vê muito sentido nelas e nem em desenvolvê-las; aliás, ele talvez não veja muito sentido em nada. É assim que surgem cenas como as que transcrevo abaixo:

“As crianças pipocam das janelas e disparam a caminho do pomar (...), vem-me um arroubo de ir embora atrás do bando. Era um arroubo idiota, como todos, e meu fôlego esgota-se no platô da piscina vazia.”¹¹

“Volto correndo, e tornaram a trancar a porta. Toco a campainha, e só a freguesa cadeiruda olha para mim. Ponho-me a sacudir a porta, e de repente se dá uma explosão. A dona da butique solta um grito, a freguesa fica balançando, o vendedor pálido levanta um cabide, e a minha ex-mulher corre para o telefone vermelho. Foi a porta blindex que explodiu, quase que se pulverizando, deixando montículos de grãos azulados na soleira e nos meus cabelos. Minha ex-mulher discou três algarismos, e está falando baixinho, sua mão cobrindo a boca e o bocal.

¹⁰ Pgs. 40/41.

¹¹ Pgs. 75/76.

Não há mais porta, mas também não tenho mais vontade de entrar. Esqueci o que cogitava de propor à minha ex-mulher.”¹²

Podemos relacionar esse padrão de comportamento do protagonista – sempre interrompendo atos, perdendo o desejo no meio do caminho, não achando sentido em concretizar coisas – à constante oscilação entre ordem e desordem. Aqui, essa relação tem o elemento "ordem" como uma *intenção* organizativa, e o elemento "desordem" como o movimento que introduz a desordem na ação intencionada.

Um outro signo de desordem pode ser verificado no tema do incesto – subversão do padrão sexual e de família normalmente aceito pela sociedade –, que é insinuado, no romance, por meio do desejo do protagonista por sua irmã. Esse tema aparecerá também – de forma menos desenvolvida, ainda que mais explícita – na relação entre o velho caseiro do sítio da família do protagonista e sua neta, uma menina de aproximadamente nove anos¹³.

No tocante aos irmãos, vemos que o protagonista olha a irmã com uma atenção absoluta, consciente de cada gesto, observando o movimento de seu corpo, imaginando cumplicidades. De uma feita ele imagina que a irmã se despe para ele, em outra, fantasia vê-la já nua, ou ainda que a flagrará na cama com um homem e que ela continuará a relação, quase se exibindo para ele. Quando entra no quarto dela, sozinho, o protagonista vai até o *closet* e sente a textura de suas roupas,

¹²Pg. 108.

¹³ Nas páginas 81 e 82 vemos a seguinte cena, narrada pelo protagonista: “Entro na cozinha tomando cuidado para não acordar ninguém. A única luz vem da despensa. Aí passando, vejo o velho e a menina da cabeleira sentados frente a frente, ela no tamborete e ele num monte de estopas. O velho está com o pau duro na mão. A neta sorri para o pau duro na mão do avô. (...) A menina vira o rosto, voltando para mim o mesmo sorriso que valia para o pau. Depois fica séria e se levanta.”

"enche os olhos" com seus sapatos, toca suas jóias e não consegue mais largá-las. Há ainda uma cena em que ele fantasia ver a irmã tomando banho, espelhos refletindo a sua imagem:

“Minha irmã estará debaixo do chuveiro, num banheiro que eu não conhecia, e que será uma pirâmide forrada de espelhos. Numa só mirada seria possível ver minha irmã de todos os ângulos. E a visão seria tão instantânea que a imagem se fundiria na retina de quem visse. E ver tanto dela ao mesmo tempo, de frente e de dorso e de lado e de baixo numa imagem só, talvez fosse como nada ver, mas seria tê-la visto absoluta.”¹⁴

Essa hipótese de que há uma idéia de incesto na relação entre os irmãos foi confirmada veementemente pelo autor¹⁵. Em entrevista, perguntado sobre essa possibilidade, ele respondeu: "Não, isso é claríssimo. (...) Ele deseja essa irmã". A correspondência ou não por parte da irmã é que não ficaria explicitada. Se bem que algumas recordações de infância do protagonista indicam que o desejo é unilateral, uma vez que o mostram de certa forma desprezado pela irmã, enganado (por exemplo, ela sugerindo ao irmão que subisse antes na pedra no sítio de onde se via o pôr-do-sol e afirmando que se juntaria a ele logo depois, e na realidade não fazendo isso), ou mostrando-o pleno de sentimentos líricos, como na história do cheiro que sente na cabeça dela, ao que a irmã simplesmente debocha dele.

¹⁴ Pg. 83.

¹⁵ "Isso é bastante claro. Mais claro, impossível (...) Toda a correspondência ou não da irmã, aí não é nada claro, quer dizer, isso passa por ele. Tanto ela pode estar fazendo um jogo de sedução como pode estar absolutamente inocente na história. (...) O amor da vida dele não é a ex-mulher, não é ninguém, é só a irmã." Trecho de entrevista concedida à autora, em anexo, pg. 21.

“A lembrança me bate com tanta força que chego a sentir o cheiro da cabeça da minha irmã, que ela dizia que era do cabelo, e eu dizia que era da cabeça, porque ela mudava de shampoo e o cheiro continuava o mesmo, e ela dizia que eu era criança e confundia tudo, mas eu tinha certeza que aquele cheiro era da cabeça dela, então ela me perguntava como era o cheiro, e eu perdia a graça porque não sabia explicar um cheiro, daí ela dizia ‘tá vendo’, mas a verdade é que já cheirei a cabeça de muitas mulheres e nunca senti mais nada igual.”¹⁶

Quando se fala em incesto, a noção mais recorrente é a da relação entre mãe e filho, ou entre pai e filha; em *Estorvo* o que aparece é um casal de irmãos. A esse respeito, em *O anti-Édipo*¹⁷ vemos que se pode fazer uma diferenciação entre o incesto com a mãe e o com a irmã, porque nesse último caso a intenção é a de aliança, “categoria conectiva de aliança”, ao passo que o incesto com a mãe se relaciona a uma categoria disjuntiva de filiação. Em relação ao romance estudado, podemos levantar a hipótese de que a irmã represente para o protagonista um laço restante com a família, bem como algo anterior, lembrança de infância protegida; desejar a irmã talvez seja também desejar essa ponte com a segurança organizada da família/infância. A família é, tradicionalmente e em qualquer cultura, a primeira célula de organização social, e uma vez que nessa estruturação cada membro tem uma posição bem definida, o incesto representaria aí uma possibilidade do caos, pois subverte a estrutura.

Em *Estorvo* o desejo de incesto começa a aparecer na fase limite entre infância e adolescência, época também de fronteira entre ingenuidade e descoberta, confronto doloroso entre inocência e experiência. O protagonista do

¹⁶ Pg. 65.

¹⁷ In : *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Ver Bibliografia.

romance sente-se apartado dessa infância de ingenuidade e talvez queira recuperar isso no desejo incestuoso pela irmã. A vivência particular de um mundo desconectado pode levar diretamente ao desejo de fusão, no caso com a irmã, que representa a infância desejada, espaço de mundo ideal/idealizado.

Esse saudosismo da infância aparece várias vezes no romance. A época da infância é lembrada pelo protagonista como um tempo privilegiado em que a relação entre ele e a irmã era mais constante, havia um laço, experiências compartilhadas, brincadeiras, um mundo onde eles estavam unidos, ele a tinha por perto. O trecho que transcrevo abaixo é um dos exemplos disso:

“Rio porque me lembro de quando íamos para o sítio de carro com meus pais, eu e a minha irmã no banco traseiro. Curva para o meu lado, e eu jogava o corpo para cima dela, fazendo ‘ôôôôôôôô’. Curva para o lado dela, e era ela quem caía para cá: ‘ôôôôôôôô’.”¹⁸

Mas a isso se contrapõe o presente estéril, em que algo afastou os irmãos. Um motivo possível para esse afastamento é o casamento da irmã, fato que colocou um “outro” (o marido) entre eles. E a reação do protagonista a esse “outro” é bem exibida no momento em que acompanhamos o seu incômodo ao ver a cama de casal no quarto da irmã, os sinais da convivência desta com o marido, de uma vida sexual do casal. É um domingo, ele está na piscina, na casa dela, quando resolve sair dali, e acaba indo ao quarto da irmã:

“Vi-me não tanto querendo ir, mas como que sendo chamado pelo quarto de minha irmã. (...) Atravessei um corredor cheio de portas falsas, sabendo muito bem onde era o quarto. Eu não precisaria entrar para saber como era o

¹⁸ Pg. 65.

quarto dela, pois já imaginava conhecê-lo intimamente. Mas a curiosidade é mesmo feita do que já se conhece com a imaginação. Entrei no quarto ainda desarrumado e reconheci os espaços, a temperatura, a luminosidade (...). No meio daquilo, a cama de casal me apareceu como uma instalação insensata; eu jamais pudera imaginar que minha irmã e o marido dormissem no mesmo quarto.”

E logo à frente ele afirma:

“Naquele domingo aquela cama me desgostou, o lado do marido todo amarfanhado, e dei o quarto por visto.”

Mas aparentemente o que afastou os irmãos não foi apenas o casamento. Há também a própria desagregação da família, em parte devida à falta do pai/patriarca – que, deduz-se, morreu poucos anos antes do presente do romance –, elemento de (ainda que forçosa) coesão.

Analisando essa questão mais detalhadamente, vemos que um dos elementos formadores desse romance é o fator perda: perda da infância – onde havia um paraíso de integração com a irmã, com a família –, perda do pai, perda do amigo, da esposa. Depois de todas as perdas, esse protagonista desfalcado vai seguindo em círculos, procurando, tentando resgatar um passado de “normalidade”. Ele tenta resgatar *alguma coisa*, buscar no passado, no antigo, algo que o norteie. Volta ao sítio, procura a irmã, a ex-mulher, retorna à casa do amigo, mas não consegue achar nada que o motive. Tudo o que ele encontra é sem sentido, caótico, tumultuado.

O sítio é, em particular, um espaço da maior importância para essa busca, uma vez que a maior parte das lembranças, sejam elas da infância ou da juventude do protagonista, está vinculada a ele. Lá ele brincava com a irmã, lá tomava caipirinha com o amigo, lá via o pai percorrer a mata que nenhuma outra pessoa tinha coragem de percorrer. Em entrevista, Chico Buarque mencionou sua convicção de que a cancela de entrada no sítio é como uma porta do tempo, caminho para uma busca do passado¹⁹.

Voltando à questão do elemento desordem verificado em *Estorvo*, um outro fortíssimo signo pode estar no retorno do protagonista ao apartamento onde morara com a ex-mulher. Esse apartamento era um lugar que ele conhecia em cada detalhe, cada canto, pois ali se trancara durante os quatro anos e meio em que vivera com a mulher. Nos últimos tempos do casamento, já em crise com a esposa, ele ficava ali dentro, sozinho, todo o dia, decorando o apartamento, organizando, ocupando o espaço com tanto afincamento que chegava a ter ciúme quando a mulher voltava do trabalho e mexia nas coisas. E, no entanto, quando ele volta ao apartamento para buscar roupas que ali haviam ficado, esquecidas por cinco meses, dá-se um estranhamento total:

“Custo a atinar com a fechadura, que deve ter sido trocada e agora abre para a direita (...). Atravesso a sala correndo, baixando o zíper, entro no banheiro e não é, é a cozinha (...). Volto à sala com tonturas, e tenho a impressão de que ela está invertida. Teriam tapado as duas janelas e aberto

¹⁹ “CB - Essa é a porta do tempo, do passado.

E - Ele volta no sítio para reencontrar alguma coisa?

CB - É, ele ficou cinco anos sem voltar nesse sítio; ele volta, lá ele vai encontrar... ali tão as lembranças dele com o amigo, que são importantes, as lembranças da infância dele com a irmã. Toda aquela coisa da chuva, e a irmã, de maiô (...). É isso, é a minha interpretação também...” Entrevista à autora, cit., pg 23.

outras duas na parede oposta. (...) As torneiras também só querem girar para o outro lado, capricho a que cedo constringido, sentindo a alma canhota.”²⁰

Uma vez que não há dúvida de que o apartamento é o mesmo, por mais que de início acreditemos no protagonista-narrador e aceitemos que a fechadura tenha sido trocada, não é lógico que continuemos acreditando que a sala esteja invertida, assim como as torneiras. Mais provável é que a mente do narrador esteja invertida; ou, como ele mesmo diz, que sua alma esteja canhota. Ele não pode compreender as coisas como estas são, mas apenas como as percebe, em sua desordem interna.

Já no plano da narrativa, o aspecto da desordem aparece na constante interrupção do presente, da linearidade do tempo, por lembranças e fatos passados. Essas "intromissões" do passado perturbam a narrativa, e podem ser vistas como mais um elemento da relação ordem/desordem.

Nesse plano aparece, ainda, uma desordem maior que é a fusão entre sonho e vigília, descrição e delírio; o narrador oscila entre planos, e muitas vezes confunde (e com isso confunde também o leitor) o que é real com o que surge como fantasia de sua mente. No romance, o protagonista várias vezes salta bruscamente de seu sono para a vida desperta, e acaba confuso, como que trazendo consigo restos de sonho. Ele pode seguir delirando muito tempo depois de acordar, ou então permanecer em um estado intermediário, sonhando em vigília, como na cena da última viagem ao sítio:

“... me reclino ; as curvas ao pé da serra sempre me deixaram sonolento. (...) Vejo o delegado de perfil, mas já não escuto o que diz ao

²⁰ Pg. 46.

microfone, e que o chofer aprova com um sinal do polegar. Imagino que ele possa estar cantando baixinho, e os rádios dos carros que nos seguem captariam sua voz. E as pessoas fariam “shhhh” dentro dos carros, para ouvir melhor o recital. E o canto soaria íntimo, as labiais muito presentes, por causa da boca encostada no microfone. E se eu fechasse os olhos, ouviria também a canção do delegado, e me impressionaria um homem daquele tamanho saber cantar macio.”²¹

Mesclando-se, ou entrecruzando-se com a esfera da *desordem*, indicada acima, aparece a esfera da *ordem*. Esta pode ser vista como um fator de diferenciação dentro do romance, fator esse que atua como forma de definição, seja de personagens, estruturas sociais, tempo, espaço etc.

À primeira vista, o mais forte signo de ordem estaria representado justamente pela irmã do protagonista; por ela, por sua vida, pelo ambiente que a cerca. Ela reflete um padrão mais do que convencional: é uma mulher casada, com uma filha, seu marido trabalha, tem um círculo social. Mora em um condomínio onde só se entra fornecendo-se nome e destino. (Aliás, ali até os cachorros são organizados: “ladram em coro e param de ladrar de estalo”.²²) Em sua casa parece haver, ao menos como instrução para os empregados, uma porta para cada tipo de pessoa – visitas ou pessoal de serviços.

No quarto da irmã há um *closet* todo dividido, organizado em departamentos. Há o setor dela, separado do setor do marido. Em sua vida cotidiana também há uma organização rígida; uma hora que o irmão identifica como a hora em que ela se arruma para sair, sempre. E ele também se refere a uma

²¹ Pg. 130.

²² Pg. 14.

hora em que as mulheres trocam de maiô. (“Achei que ela entraria no *closet* para trocar de maiô, porque há uma hora em que elas trocam de maiô.”²³) Na primeira visita que o protagonista faz à casa da irmã, ela está vendo fotos que tirou em uma viagem ao exterior e arrumando-as em pilhas de acordo com algum critério particular, critério este a que o copeiro obedece na hora em que as recolhe numa bandeja.

Além da irmã, as outras mulheres da vida do protagonista também podem ser indicadas como signos da ordem em *Estorvo*. A ex-mulher vive enquadrada num aspecto da ordem: ela trabalha numa boutique no shopping, estudou etc., e a mãe do protagonista é uma senhora que mora – como já foi referido – em um apartamento à beira-mar, é viúva de um militar, vive de acordo com normas de etiqueta, convenções sociais. Em seu apartamento, bem como em sua vida, tudo é minuciosamente organizado de acordo com regras preestabelecidas:

"Mamãe atende mas não fala nada, nunca fala nada quando atende ao telefone, pois acha vulgar mulher dizer alô."²⁴

"... a esta hora ela já se levantou, já lavou o rosto, já esquentou o leite, misturou aveia, e o mais provável é que esteja sentada na bergère da sala, lendo uma revista de modas."²⁵

"Vamos que amanhã chegue uma carta da Espanha, e o porteiro suba para equilibrá-la ao comprido entre o capacho e a porta, como mamãe recomenda."²⁶

²³ Pg. 59.

²⁴ Pg. 20.

²⁵ Pg. 93.

²⁶ Pg. 94.

Essa mãe não chega a aparecer de fato no romance, e assim tudo o que temos dela, como nos trechos transcritos acima, são observações e lembranças do protagonista. Há também as divagações deste, é claro, mas selecionei apenas os trechos que podem ser considerados fidedignos – na medida do possível, uma vez que, como já foi mencionado anteriormente, esse protagonista-narrador não é em momento algum muito confiável.

Quando se aprofunda a discussão sobre ordem e desordem percebe-se um outro fator, este mais complexo, o da ordem *dentro* da desordem. Trata-se de um paradoxo que permeia todo o romance estudado, conferindo-lhe um caráter dúbio e ajudando a nublar a visão do leitor, que é obrigado a oscilar entre esferas indistintas e que se mesclam caoticamente a todo momento. Voltando à irmã, por exemplo: atrapalhando a aparente ordem que ela exhibe, a desordem se insinua em sua vida por meio da falta de sentido. Vemos que ela se arruma para sair, mesmo não tendo nada para fazer, para onde ir, apenas porque é hora de sair, ou para não ficar em casa, ou para não admitir que não tem nada para fazer. Outro exemplo, já mencionado anteriormente, é total mistura que se dá na festa em sua casa, com pessoas de todas as classes, tipos, profissões, de traficante a político.

Por outro lado, na desordem encarnada que é o protagonista, desordem na vida, desordem mental e física, há uma intenção organizativa que se vê em elementos como a divisória imaginária que ele traça em seu apartamento de quarto e sala (“Recuo cautelosamente, andando no apartamento como dentro d’água.(...) Mas nem bem ultrapasso a divisória imaginária de meu quarto-e-sala, e a campainha toca outra vez.”²⁷), ou no momento em que ele fica contando um a um os azulejos da piscina do sítio.

²⁷ Pg. 12.

“Não me desagrada estar assim suspenso no tempo, contando os azulejos da piscina, chupando as mangas que o velho me trouxe. No final da tarde deixo a piscina, três mil quatrocentos e cinquenta e seis azulejos, e reencontro o velho atrás do pomar...”²⁸

Isso pode ser encarado como uma tentativa de ordenação do caos, caos que o cerca, caos interno. Mesmo dentro de um mundo caótico, como o do protagonista, é preciso alguma forma de ordem, seja qual for, para tornar possível a sobrevivência. E, como veremos mais à frente, a sua caminhada para a morte se acelera quando ele desiste por completo de qualquer ordenação.

Nessa relação ordem/desordem vê-se também a questão da ordem presente no submundo (*a priori* encarado como desordem), nas estruturas extremamente definidas existentes dentro do mundo do crime, do setor marginal da sociedade – que aparece no romance na figura dos já referidos traficantes que invadiram o sítio do protagonista e lá fizeram a plantação e instalações para refino de drogas; aparece também na polícia corrupta, conivente com os traficantes, bem como nos bandidos em geral. Já existe todo um esquema montado onde as relações se estabelecem segundo uma ordem particular. É a população do campo que trabalha para os traficantes, nas plantações ou na distribuição; e um degrau acima os gêmeos, respondendo diretamente ao ruivo, o “chefe”, que por sua vez mantém o contato com a polícia local e tem “ligações poderosas”. No coração da desordem tudo se encaixa, e funciona como uma engrenagem profissional onde cada coisa tem seu lugar definido.

Há o caso, ainda, da própria família do protagonista, que num passado próximo era uma família burguesa estruturada, com um poder patriarcal definido,

²⁸ Pg. 80.

tudo de acordo com a ordem dominante. Mas na realidade presente do romance isso já aparece subvertido – sendo que a morte do pai foi um dos fatores desagregadores dessa família –, e agora o irmão deseja a irmã, a mãe vive isolada do mundo, o protagonista é a desordem personificada. Essa subversão no tempo presente pode também servir como uma indicação ao leitor de que a ordem familiar anterior era apenas presumida, que na realidade a desordem sempre foi parte dessa família, estando mais exposta, mais explícita, no momento da narrativa.

Esse pai-patriarca é uma figura que pode facilmente ser identificada como representante de uma esfera da ordem. Ele era aquele que tinha um lugar muito bem definido na sociedade, era um militar, provavelmente um oficial da marinha. Rico, autoritário, ele mantinha em sua vida a mesma rigidez que empregava nas relações sociais. O narrador conta: "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"²⁹; ou "Uma noite meu pai foi me buscar na rua, e já desceu impaciente, porque quando chegava em casa queria ver todo mundo lá dentro: 'Qualquer dia eu entro e passo o ferrolho na porta!' "³⁰. Porém, tanto com relação ao pai quanto com a mãe vale indagar se essa rigidez, quando excessiva, não pode chegar no âmbito da mania, deixando assim de ser ordenação; o ponto extremo da ordem acabaria, assim, por levar à própria desordem.

A casa da irmã é outro exemplo interessante de ordem/desordem: uma pirâmide de blindex construída com todo o rigor por arquitetos e que depois de pronta se revela inabitável, com as raízes do ficus plantado em seu centro abalando as estruturas e o sol tornando-a uma sauna. A solução é arrancar a árvore e encher

²⁹ Pg. 26.

³⁰ Pg. 92.

a casa de cortinas, tapetes e panôs que a fazem parecer um vasto painel abstrato. O que foi planejado em total ordenação se revela caótico, na prática: desordenado.

"Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia ocupar outro espaço. A casa livrou-se do ficus, mas nem assim parece satisfeita com o terreno que lhe cabe, o jardim que a envolve toda, o limo que pega nas sapatas de concreto, a hera que experimenta aderir ao vidro. Nessa disputa o jardineiro tomou as dores da casa, e passa os dias arrancando a hera, polindo o concreto, podando o que vê pela frente. Um dia, tomado de cólera, saiu revirando os canteiros, eliminou as hortências, e teria reduzido o jardim a um campo de golfe, se minha irmã não intervisse."³¹

Dentro dessa ligação paradoxal discutida até aqui aparecem também o que chamarei de signos híbridos, personagens em que se mesclam com total distinção ambos os aspectos. Dentre outros exemplos é importante mencionar o homem que o protagonista vê pelo olho mágico no início do romance, um sujeito que se por um lado veste terno, por outro tem os cabelos desalinhados e escorridos até os ombros.

Outro importante elemento constitutivo dessa relação ordem/desordem aparece no aspecto da construção do romance. Nele está, paradoxalmente, o principal signo da ordem e também o da desordem. No aspecto da ordem temos o rigor na escolha das palavras e expressões, o extremo cuidado com a linguagem, uma narrativa elegante, precisa e detalhista, que produz imagens nítidas na mente do leitor. As inúmeras repetições verificadas em *Estorvo* também são sinal de ordenação; há um método sendo utilizado aqui. E no plano autoral isso significou – como foi amplamente divulgado pela cobertura jornalística do lançamento do livro – um intenso trabalho do texto, que foi sucessivamente reescrito, com várias

³¹ Pg. 15.

leituras e mudanças. Chico Buarque construiu sua obra com precisão metódica, inúmeras vezes modificando o texto já pronto para alterar detalhes que considerasse dissonantes ou imprecisos em relação ao que ele queria transmitir.

E o que resultou, intencionalmente, de todo esse trabalho, foi um romance *organizado para a desordem*. Quer dizer, o autor executou uma intensa estruturação, a construção meticulosa da atmosfera do livro, qual seja, a de um mundo rigorosamente regido pela desordem. Ele organizou todo um minucioso esquema para servir de base à desordem. *Estorvo* foi montado, escrito e reescrito, definido em detalhes para configurar o caos, a destruição.

Essa dialética da ordem e da desordem não é característica apenas de *Estorvo* nem descoberta exclusiva de seu autor. Podemos ver mecanismos semelhantes em outras obras da literatura brasileira, com uma forma de apresentação diferente em cada uma delas. Antônio Cândido analisou esse tipo de estrutura já no ensaio "Dialética da malandragem", onde afirma (com relação a *Memórias de um sargento de milícias*):

“Ordem e desordem se articulam portanto solidamente; o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido, quando os extremos se tocam e a labilidade geral das personagens é justificada pelo escorregão que traz o major das alturas sancionadas da lei para complacências duvidosas com as camadas que ele reprime sem parar.”³²

Ainda em relação a *Memórias de um sargento de milícias*, Paulo Arantes nos revela neste imagens de composição dual, como no caso da personagem (o major) surpreendida usando ao mesmo tempo uma casaca, representação de ordem,

³² In: “Dialética da malandragem”. Ver Bibliografia.

e ceroulas. Arantes prossegue: “reunindo os conceitos, Antônio Cândido chamou de dialética esse ‘balanceio caprichoso entre ordem e desordem’, alternância entre dois pólos antinômicos porém indescartáveis que definem a fisionomia do país e o conteúdo de experiência que ele especifica”³³.

Essa presença recorrente da relação ordem/desordem na literatura brasileira certamente não é casual. A crítica, em geral,³⁴ nos mostra que ela se liga a uma característica da história, do desenvolvimento de nosso país. A literatura brasileira não deixaria, assim, de mostrar em seu conjunto representações de estruturas brasileiras. E se verificamos tantas duplicidades, pares antagônicos, hibridismo, isso também reflete o permanente movimento de modernização conservadora que ocorre em nosso país. Aqui o “antigo regime” do escravismo conviveu desde sempre com o capitalismo monopolista. E esse paradoxo manteve-se ao longo de nossa história, sempre fazendo com que o velho sobrevivesse ao inovador, numa ultrapassagem contínua mas que nunca consegue a superação.

O duplo

Essas forças em conflito, oposições recorrentes em *Estorvo*, nos remetem à figura do *duplo*. Aparecendo como elemento de distinção, e, portanto, de ordenação, e ao mesmo tempo elemento de indistinção ou indiferenciação, o duplo pode ser considerado um princípio tanto de caos quanto de ordem. O duplo é o mesmo que é o outro, ou vice-versa. E é como consequência dele que se vê no romance uma série interminável de duplicações, de definições duais, assim como

³³ In: *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Ver Bibliografia.

³⁴ Paulo Arantes, op. cit., por exemplo, afirmou: "Uma dialética inconclusiva, portanto, que não parece ter fim, acomodando os campos opostos num sistema de equivalências e contaminações recíprocas. Como não deixar de ver que essa dialética nos devolve ao coração da dualidade brasileira?"

de representações de limites, de pontos onde se vislumbra um conjunto que abrange dois lados, duas possibilidades.

Em *Estorvo* a presença do duplo pode se manifestar sob inúmeras formas. A mais explícita delas seriam os gêmeos (auxiliares do traficante que se instalou no sítio do protagonista), com suas motos iguais, as mesmas roupas e praticando uma espécie de jogo de comportamentos opostos com um protagonista que não consegue diferenciá-los e chega a defini-los como uma mesma pessoa em discórdia interna:

"Ainda cego, começo a ouvir uma desavença que não entendo, mas sei que se dá entre os dois gêmeos; discutem com vozes tão idênticas que parecem vozes de um só homem em contradição".³⁵

Uma outra forma do duplo no romance surge na idéia do *limite*, visto como um ponto que indica por si a existência de dois planos. E essa idéia aparece no livro muitas vezes, sendo a primeira delas a cena, já mencionada, em que o protagonista se refere à cancela do sítio, que seria mais impenetrável por estar escancarada. Mas há outros casos: faz-se uma contraposição do povo do sítio com "os outros, os de fora", onde já se insinua também o binômio civilização/barbárie, aqui algo confuso, uma vez que a barbárie seria representada pelos "outros", que nesse caso são os que vieram da cidade, e a civilização, pelos homens do campo, normalmente exibidos como signo de barbárie:

"Conta o velho [o caseiro] que a mulher morreu há dois anos (...) que com ele só restaram as crianças. Que os outros, os de fora, foram chegando e dominando tudo, o celeiro, a casa de caseiro, a casa de hóspedes, e

³⁵ Pg. 69.

contrataram gente estranha, e derrubaram a estrebaria e comeram os cavalos. E que os outros, os de fora, só estão esperando ele morrer para tomar posse da casa, por isso ele dorme ali na despensa, e os netos espalhados na casa e pelos quartos.”³⁶

Também aparece uma dor que existe dentro e fora da cabeça,

“O foco da dor adormece e ela se irradia para o resto da minha cabeça, e a envolve, e é fora da cabeça que a dor me dói. Rodeado de dor, eu mesmo não sinto mais nada, e estou cego e surdo.”³⁷

E ainda um par antagônico entre noite e dia:

“quando amanhece, não é a o dia que nasce no horizonte, é a noite que se recolhe no fundo do vale”³⁸;

Essa idéia do limite surge de forma recorrente quando se pensa na idéia de duplo. Ao falar sobre o território dominado pela deusa Ártemis, Vernant, no livro *A morte nos olhos – figuração do Outro na Grécia Antiga*, assim definiu esse ponto de fronteiras:

“... Mais do que um espaço de total selvageria, representando uma alteridade radical em relação à cidade e suas terras humanizadas, trata-se dos confins, das zonas limítrofes, das fronteiras onde o Outro se manifesta no contato que regularmente mantém com ele, convivendo o selvagem e o civilizado, em oposição, é verdade, mas também em interpenetração”³⁹.

³⁶ Pg. 27.

³⁷ Pg. 69.

³⁸ Pg. 139.

³⁹ In *A morte nos olhos*. Ver Bibliografia.

O limite seria, por excelência, o espaço do duplo. Ali se encontram o mesmo e o outro, e nessa linha estreita eles convivem, passando de um a outro, retornando ao mesmo e de novo ao outro, numa circularidade que pode se perpetuar indefinidamente.

Outra figura muito expressiva do duplo em *Estorvo* é o *hibridismo*, que mistura dois ou mais aspectos contrastantes/opostos em um único elemento. Isso aparece de maneira mais explícita na personagem do antigo caseiro do sítio, um velho que o protagonista não via há cinco anos e reencontra quando volta ao sítio.

"Deixou crescer os cabelos que, à parte as raízes brancas, parecem ter mergulhado num balde de asfalto. A pele de seu rosto resultou mais pálida e murcha do que já era (...) Usa o calção amarrado com barbante abaixo da cintura, e suas pernas cinzentas ainda são musculosas, as canelas finas; é como se ele fosse de uma raça mista que não envelhecesse por igual."⁴⁰

Há também a menina que o protagonista encontra no sítio, neta do caseiro:

"Ela me encara, e seu rosto terá no máximo dez anos, pelos dois dentes da frente ainda arraigados na gengiva, pelos cabelos impossíveis de pentear, pelo nariz escorrendo. Mas é de mulher feita o pequeno corpo que caminha, que escolhe cada passo com um critério de corpo, e que portanto caminha mais com orgulho que com direção..."⁴¹

⁴⁰ Pg. 26.

⁴¹ Pg. 28.

Poderíamos elencar ainda várias formas do duplo, presentes em *Estorvo*, mas acredito que a mais importante delas, e que já exemplifica de forma suficiente esse aspecto, é o *estranhamento* sentido pelo protagonista frente a si mesmo, não se reconhecendo, confundindo o que acontece dentro e fora dele, desligando-se de seu corpo, deixando de ser uno ou admitindo um outro dentro de seu eu. É assim que ele diz ter a cabeça completamente desperta em corpo dormente e incapaz de ação⁴²; ou que ele sente dor, após sofrer agressão física, e diz: “Ouço um gemido rouco que nem sei se é meu”⁴³; e ainda na figura mais expressiva desse duplo, num momento em que o protagonista se vê refletido no vidro espelhado de uma agência bancária:

“Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa.”⁴⁴

Quando se busca analisar criticamente essa questão vê-se que a figura do duplo é uma das características de *Estorvo* que o ligam à tradição da literatura brasileira, uma vez que este é um aspecto constitutivo muito freqüente em nossa literatura. O duplo aparece, por exemplo, de forma marcante em Machado de Assis, tanto em contos, como em “O espelho”, quanto no romance, sendo *Esau e Jacó* possivelmente o caso mais marcante. Aparecerá também em outros autores, de Álvares de Azevedo – como é o caso do poema “Meu sonho” – a Guimarães Rosa – como nos contos “A terceira margem do rio” ou “O espelho”, além do próprio *Grande Sertão: Veredas*.

⁴² Pg. 30.

⁴³ Pg. 72.

⁴⁴ Pg. 101.

A exemplo do que ocorre em outras obras da literatura brasileira, pode-se detectar em *Estorvo* a presença de uma estrutura de pórtico no início do romance, estrutura essa na qual já se insinua o duplo⁴⁵. No caso de *Estorvo* essa estrutura se revela no olho mágico por onde o protagonista vê o homem que vem bater à sua porta. E o que representa, afinal, esse olho mágico? Acima de tudo, ele é um espaço por onde se vê – e por onde se vê *o outro* –, mas com a visão distorcida; e uma visão que não corresponde ao real, mas sim a uma imagem deste. Aliás, uma visão exatamente igual àquela que o narrador-protagonista nos mostrará durante todo o romance.

O olho mágico também pode ser enxergado como um espelho, e portanto como mais uma forma de duplo. Até mesmo porque do modo como se dá a cena de abertura do livro o que parece ocorrer é que um homem está vendo o outro, do outro lado do olho mágico, um enxergando uma imagem côncava e o outro uma convexa; assim eles se duplicam, tornando-se um reflexo do outro. Dá-se aí o estranhamento básico do “eu” frente ao “não-eu”, onde o outro é aquilo que não sou eu. E essa contradição básica em *Estorvo* acabará por levar à morte do protagonista no final do livro, pois desencadeia a ação do romance ao iniciar a correria sem rumo que acaba levando o protagonista a abraçar um desconhecido que o esfaqueia.

"Reconheço o sujeito magro de camisa quadriculada no ponto do ônibus que desce a serra. Avistá-lo ali, não sei por que, enche-me de um

⁴⁵ No artigo “O romance de Rosa”, presente na Bibliografia, o autor fala sobre a máscara gorgônica que Rosa instala na abertura de *Grande Sertão* e em seguida discorre:

“Que muitas obras capitais da literatura brasileira apresentem, cada uma a seu modo, essa mesma estrutura de pórtico, não nos deveria surpreender. (...) O mesmo olhar medusante – que anuncia a mistura das ordens do mesmo e do outro, e, ao fazê-lo, nos prende em sua luta de morte – esse mesmo olhar cujo fascínio é sortilégio e morte, nos fixa já na escritura de encantamento de Alencar (...); em Machado de Assis ele se faz solerte na abertura impossível de *Memórias póstumas*, que fusiona o morto e o vivo, e encena já de modo completo os limites a que nos conduz a nossa aporia nacional (...).”

sentimento semelhante a uma gratidão. Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal; encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça. É um facão de cozinha meio enferrujado, o gume carcomido, que ele mantém apontado à altura de meu estômago, e não terei como sustar o meu impulso. Estou a um palmo daquele rosto comprido, sua boca escancarada, e já não tenho certeza de conhecê-lo. Na verdade, conheço-o apenas pela camisa quadriculada, e é a camisa que abraço com força, e agarro e esgarço. Recebo a lâmina inteira em minha carne, e quase peço ao sujeito para deixá-la onde está; adivinho que à saída ela me magoará bem mais que quando entrou. Ele empurra meu peito para desentranhá-la, e some na ribanceira que dá noutras bandas."⁴⁶

O tempo

Elemento constitutivo de qualquer narrativa, o fator tempo assume em *Estorvo* características bastante particulares. É traço marcante do romance uma subversão do tempo, a perturbação da linearidade, com um constante insinuar de desordem no que deveria ser um fator organizador da narrativa. Essa subversão pode ser verificada, por exemplo, no aspecto do constante retorno, efetuado pelo protagonista, a situações e pensamentos do passado. Mais que simples *flashbacks*, esses retornos se embrenham nas situações do presente do romance, mesclam-se e se confundem, conforme veremos mais à frente.

Também em relação ao aspecto tempo se pode falar em uma estrutura do duplo. Aqui este se dá por meio da conturbada relação entre presente e passado no

⁴⁶ Pg. 139/140.

romance, organizados de forma a aparecerem ao mesmo tempo de maneira distinta e indistinta. O presente leva ao passado; a chave para a compreensão do presente pode estar em fatos do passado. Mas ao mesmo tempo o passado leva ao presente, e o presente pode ser passado, e o passado pode ser algo que ainda vai acontecer.

Uma boa ilustração dessa subversão do tempo em *Estorvo* se liga à cena inicial do livro, quando o protagonista reconhece o homem do olho mágico, após muito olhá-lo. Ele diz que o reconhece e logo esquece de quem se tratava, retendo apenas que seria alguém que sumira de seu campo de visão muito tempo antes. Acontece que mais à frente, no romance, o leitor fica sabendo que esse homem do olho mágico seria o delegado, pessoa que o protagonista só conhece no final da narrativa. Sendo assim, como poderia tê-lo reconhecido antes? A hipótese de que ele houvesse apenas se confundido, pensando ter reconhecido alguém que na realidade não conhecia, não encontra respaldo nos dados da narrativa. Parece-me mais adequada a explicação que próprio autor nos fornece:

(...) “essa dica, essa senha⁴⁷, pra mim a única importância que ela tem é conduzir a uma circularidade, porque aquilo remete ao começo do livro. Porque você tem várias vezes a... por exemplo, o que acontece com a irmã pode ter acontecido pela segunda... quando acontece no livro já pode ter acontecido antes.

E – Porque ela viaja emocionalmente abalada.

⁴⁷ Chico Buarque se refere à expressão “abana a cabeça e sai de meu ângulo de visão”, que identifica no final do livro o delegado como o homem do olho mágico.

CB – Ela viaja emocionalmente... porque aconteceu um negócio. Esse negócio que aconteceu vai acontecer depois. Ou aconteceu mais de uma vez, ou tem um novelo aí sugerido.

E – Tem uma coisa de tempo que é em círculos, como num eterno retorno.

CB – É, e se aquele é o delegado, e o delegado vai aparecer... a história vai recomeçar ali, então... A minha idéia era essa, mas também não quis deixar isso muito claro.(...)⁴⁸

Esse "novelo" a que o autor se refere serve de fio condutor para o aspecto temporal do romance; porém, trata-se de um fio condutor que se movimenta em volteios, mais girando sobre si do que servindo como um direcionamento correto para o fim esperado. Se no mito grego do minotauro o novelo serviria para proporcionar um caminho seguro dentro do labirinto, aqui ele perde esse sentido, uma vez que apenas conduz a si mesmo. O fim desse novelo pode se atar ao seu início, retomando a trama e gerando uma obra (intencionalmente) infundável.

Alguns dos outros exemplos dessa balbúrdia entre tempo passado, presente e futuro no romance *Estorvo* aparecem relacionados à figura do amigo do protagonista. Amigo deixado no passado, pessoa com quem ele não fala há quase cinco anos e que tenta encontrar no presente, sempre de forma frustrada, essa personagem mais de uma vez serve de canal para o trabalho autoral da construção do tempo subvertido. Há uma passagem em que o protagonista recorda que quando o amigo falava, as pessoas:

⁴⁸ Entrevista, cit, pg. 14.

“olhavam-no com a fisionomia embaçada. Era como se estivessem separados dele, não por uma mesa, mas por camadas de tempo. Às vezes eu achava que ele preferia mesmo dizer coisas que os outros só pudessem compreender anos depois. As palavras que ele buscava, as pausas, e sobretudo o seu tom de voz, tão grave, faziam-me crer que ele era dessas poucas pessoas que sabem pensar e falar com o tempo dentro.”⁴⁹

Noutra cena (mencionada anteriormente), passada cinco anos antes na piscina do sítio, o protagonista fala que o amigo

“(...) agora se penteia com mais vagar que antes. Provavelmente se sentindo lembrado, tira longo proveito da situação. Traga um cigarro, que na lembrança anterior nem existia, e fica se deixando olhar, como um ator de perfil. (...)E já vai anoitecer sem que eu tenha conseguido olhar seus pés. Mas mesmo aquilo que a gente não se lembra de ter visto um dia, talvez se possa ver depois por um viés da lembrança. Talvez dar órbita de hoje aos olhos daquele dia. E é assim que vejo finalmente os pés do meu amigo, pelo rabo do olho da lembrança.”

Essas indicações de retorno e de tempo em torvelinho marcam o romance, e se relacionam à própria linguagem, a uma imagem de torpor, de desordem, que marca o livro. E talvez essa visão transtornada do tempo se ligue ao próprio modo

⁴⁹ Pg. 42.

de vida moderno, que se estabelece com base em um cotidiano repetitivo. Se confirmada essa hipótese, teremos que a forma do romance revela um processo social típico da modernidade. O protagonista de *Estorvo* parece estar sempre fazendo as mesmas coisas, como se a história de sua vida fosse uma constante repetição. Ele mesmo afirma: “Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas”; e, em seguida: “E essas pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido”. Mais uma vez a figura do duplo aparece, na confusão de identidades, o mesmo que é (ou que pode ser) o outro. E o caminho do protagonista, sua andança ininterrupta sem jamais se estabelecer em um lugar, é como o de uma pessoa perdida em um labirinto, voltando sempre aos mesmos corredores que, apesar de ter diferenças entre si, não podem ser de fato diferenciados, num caminho sem fim que, via de regra, conduz à morte. O nosso protagonista não consegue sair de seu labirinto particular, de algo que pode ser sua vida como um todo, ou a sociedade, ou sua família. E é como se nessas repetições do mesmo, ainda que diferenciadas por um ou outro elemento, ficasse sugerida a idéia de um eterno retorno, cíclico e infinito.

III

CIVILIZAÇÃO ENCRUZILHADA

“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.”⁵⁰

A festa dada na casa da irmã do protagonista é, a meu ver, uma das melhores metáforas da sociedade que o autor criou em seu romance. Ali vemos um absoluto caos social, uma mistura anárquica onde, como já foi indicado, se encontram vários setores da sociedade, representações de tipos muito diferentes entre si. Vemos assim o banqueiro ao lado do contrabandista, o ministro junto ao viciado e ao militar. Isso acontece, em parte, porque nessa sociedade o valor maior é o financeiro, o poder econômico. Ele supera em importância valores como moral, tradição, convicções políticas ou ideológicas.

⁵⁰ Pg. 55.

A impressão transmitida ao leitor é a de que o tecido social sofreu uma ruptura ou um amplo esgarçamento, gerando encontros inesperados, estranhas alianças. O submundo não pode mais ser completamente separado do mundo dos ditos cidadãos "bem-postos" da sociedade. Esse submundo, o dos traficantes, bicheiros etc, se liga ao mundo da ordem, dos capitalistas bem-sucedidos, por meio de relações de interdependência. E as conotações negativas ou positivas desses setores da sociedade diluem-se nessa realidade caótica.

Contraditoriamente, e se apresentando como mais uma das constantes dualidades do romance, aparecem em *Estorvo* verdadeiros abismos entre as classes, divisões geográficas do espaço, separando pobres de ricos. Temos, por exemplo – como já foi referido em conexão com a questão da desordem – a irmã do protagonista morando numa mansão que é vizinha de uma favela. E se por um lado *Estorvo* exhibe os milionários e seus privilégios, por outro lado mostra menores carentes – como as crianças do sítio, pendurando-se no teto do ônibus para ir à cidade vender limões – e trabalhadores pobres, vivendo em subúrbios. Na mesma cena da festa, descrita acima, o protagonista – que antes estava circulando em meio aos elegantes convidados que se divertiam – se vê entrando na copa, junto aos garçons:

"Sou obrigado a voltar pela copa. Ali me vejo no meio de uns homens que parecem de outra circunstância, cada qual com seu embrulho ou sacola de supermercado, e cara de quem não gostou da festa. Sem querer, faço parte do cortejo desses homens de roupas tristes, saindo pela porta de serviço. À

luz da manhã, barbas começando a pontilhar seus rostos, parecem homens destituídos, carregando garçons embrulhados debaixo dos braços."⁵¹

Chico Buarque definiu em seu romance uma sociedade complexa, cujas marcas básicas são caos e embaralhamento – marcas essas que se relacionam à própria forma do romance em si, e também à perturbada trajetória do protagonista. As estruturas dessa sociedade são mostradas claramente, e remetem o leitor ao caráter alucinatório de seu próprio mundo, o qual o autor transforma e metaforicamente expõe em *Estorvo*. E expondo-o, exhibe um mundo moderno, com todas as suas contradições, seu caráter arbitrário, seu *nonsense*. A *imago mundi* em *Estorvo* é o retrato de um mundo multiplicado, fragmentado, com inúmeros caminhos levando a lugar nenhum.

Os "efeitos" desse mundo moderno engendrado pelo autor aparecem também no próprio ritmo da narrativa – alucinado –, na sensação inóspita que está sempre sendo transmitida ao leitor, na falta de diálogo, na aparente falta de sentido das situações e das relações. Quanto a estas, verifica-se ainda a sua enorme fragilidade, a inconstância ou falta de profundidade que ocorre na maioria das relações exibidas no romance. A irmã não se comunica com o marido – ou ao menos é assim que o seu irmão/narrador enxerga –, e tampouco o protagonista, que ficou casado por quatro anos e meio, conseguia se comunicar com a esposa. Esposa esta que o fez romper os laços com os amigos, coisa que ele fez sem contestar.

Há dois núcleos básicos nesse sociedade do romance. O primeiro seria o da família do protagonista, membros da classe alta urbana. Um tanto deslocado nesse

⁵¹ Pg 61/62.

núcleo, o protagonista no entanto faz parte dessa família tradicional, cujo pai era um militar e a mãe uma aristocrática dona-de-casa. No presente do romance é a irmã que dá sustentação a esse núcleo, por ser casada com um rico empresário, mantendo financeiramente o irmão e cuidando também de sua mãe, agora viúva.

O outro núcleo aparece no campo, no sítio da família do protagonista. Nesse núcleo há duas subdivisões, com intrincadas relações de dependência. De um lado temos o caseiro e sua família, netos e netas que ele espalhou pela sede⁵². Ele é o único funcionário que restou no sítio, e como tal presta contas a seus patrões. Mas também se liga aos traficantes – que representam a outra divisão desse núcleo –, de certa forma colaborando com eles. Se ele mesmo mesmo não colabora diretamente (isso não fica claro no livro), com certeza seu neto o faz, pois é ele que controla os cachorros dos traficantes e ajuda estes a carregar e descarregar a droga.

O protagonista representa o ponto de ligação entre os dois núcleos básicos. O sítio havia sido abandonado por sua família, e a ligação só é retomada quando ele lá retorna, fugindo da cidade e do homem do olho mágico. E esse protagonista que, conforme mencionado acima, parece um tanto deslocado no núcleo de sua família, acaba de alguma forma se relacionando com o núcleo do traficantes, que, embora não o aceitem e o expulsem de lá, afinal permitem a sua permanência enquanto avaliam as jóias que ele roubou da irmã. É esse roubo – bem como sua fuga alucinada, que o faz ir de canto a canto, vagando – que faz com que ele transite entre os núcleos, negociando com ambos, mas sempre perdendo o fruto dessas negociações. (Ele saca o cheque que a irmã lhe dera e dá uma parte do dinheiro ao caseiro; a outra parte lhe é roubada pela neta deste, uma menina. As

⁵² "Conta o velho que a mulher morreu há dois anos, que ele mesmo está muito doente, que os filhos sumiram no mundo. Tapa uma narina para assoar a outra, e conta que com ele só restaram as crianças." Pg. 27.

jóias lhe são pagas com uma mala cheia de maconha, que ele deixa cair no prédio do amigo.)

Um dos espaços mistos do livro (ver capítulo "Olho mágico"), o sítio tem um passado e um presente muito distintos entre si. No passado era o espaço ligado à família e principalmente ao domínio do pai militar, autoritário. Era lá que o pai reinava, absoluto, gritando com os empregados, andando pela mata, dono de todo o território. Já no presente, o sítio aparece abandonado pelos donos, sendo que o protagonista diz ter ficado cinco anos sem visitá-lo. E ele está, então, entregue nas mãos do velho caseiro, e ocupado pelos traficantes.

Sobre a ida do protagonista ao sítio, após tanto tempo, e justamente quando sente sua vida invadida e se coloca em fuga, Roberto Schwarz afirmaria: (nesse) “espaço da infância, da gente simples e da natureza, no reservatório das virtudes antigas não há mais água limpa”⁵³. O protagonista volta ao sítio da família numa busca do campo como o local visto, nostalgicamente, como de reserva de valores, do puro, do intocado. No binômio campo X cidade teoricamente haveria uma oposição, onde a metrópole seria o moderno e o campo o refúgio do arcaico⁵⁴. Porém, quando o protagonista chega ao sítio o que encontra são os traficantes, todo o mundo do crime organizado lá instalado e os “camponeses” – aqueles “homens puros do campo” que o amigo tentara convocar, anos antes – trabalhando para ele⁵⁵. A modernidade invadiu o sítio de forma totalmente negativa, e agora há

⁵³ Op. cit.

⁵⁴ Ver WILLIAMS, Raymond – *O campo e a cidade* – São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1990.

⁵⁵ Na entrevista, op. cit, Chico Buarque diz: “É, ele ficou cinco anos sem voltar nesse sítio; ele volta, lá ele vai encontrar... ali tão as lembranças dele com o amigo, que são importantes, as lembranças da infância dele com a irmã () Quer dizer, é o refúgio... o único refúgio que ele tem é o da juventude, da infância dele. Que tá ocupado.”

música onde nunca houve⁵⁶, e também o videogame das crianças, as motos dos gêmeos, o walkman que a menina traz na cabeça durante todo o tempo, a tintura para cabelos usada pelo caseiro, os trailers de refino, o tráfico instalado.

Inocência e experiência contrapõe-se aqui, numa sociedade dilacerada; e nela essa visão idealizada do campo revela-se mais uma utopia, e no romance as utopias estão esvaziadas de sentido. O protagonista depara-se com a esmagadora perda de um espaço da infância – onde havia um paraíso de integração com a irmã, com a família –, representado pelo sítio. E ele sofre também a perda do pai, a do amigo, a da esposa. Depois de todas as perdas, esse protagonista desfalcado vai seguindo em círculos, procurando, tentando resgatar um passado de “normalidade”. Tenta resgatar no passado, no antigo, algo que o norteie. Ele volta ao sítio, procura a irmã, a ex-mulher, a casa do amigo, mas não acha nada.

Na sociedade do romance, a violência é também marca básica, exibida pela criminalidade, pelo tráfico, pela delinquência juvenil e infantil, pela polícia que se corrompe e que extermina os criminosos, como faz com os homens que assaltaram a casa da irmã do protagonista e depois com os traficantes do sítio. Há muitos outros exemplos da violência social, como o assassinato ocorrido no prédio do ex-amigo do protagonista, as agressões sofridas por este, o próprio assalto à casa da irmã, seu estupro etc. E o medo de assaltos é constante. Aparece por exemplo nesta cena, em que o protagonista está na rodoviária, esperando para embarcar no ônibus que o levará ao sítio:

⁵⁶ "A estradinha segue reta até encostar no riacho e se envolver com ele. Mas não escuto o riacho. Na verdade, já não sei se estou pisando a terra batida ou algum caminho vegetal. Mais provável do que eu me extraviar no sítio, seria o matagal ter invadido a estrada, e o riacho evaporado. Mas há ali uma música que me desnorreia o tempo inteiro. Demoro a admitir, pois nunca houve música no sítio; mas há músicas muitas músicas ocupando todos os espaços, com a substância que a música no escuro tem. É quase resvalando nelas que chego à ponte de tábuas sobre o riacho." Pg. 25.

“Chego à rodoviária com uma bolada em cada bolso da calça, quatro tijolos de notas miúdas, que o caixa do banco encasquetou de me trocar o cheque assim. A calça é justa e as protuberâncias dão na vista. Consigo uma vaga no banheiro e separo o dinheiro da passagem. O homem do guichê examina cada nota, embora elas não sejam muito novas nem velhas demais. Com o bilhete na mão, ando de plataforma em plataforma a fim de não ficar tão exposto. (...) Volto ao banheiro, e trancado espero a hora do ônibus.”⁵⁷

O clima do romance, como um todo, é violento, mas talvez o aspecto mais gritante, nesse sentido, apareça quando o leitor faz um levantamento do número de mortes que ocorrem na narrativa. São nove, no total; e nove assassinatos. Destes, cinco são pessoas abatidas pela polícia e os demais por marginais. É um número bastante alto, principalmente quando consideramos que *Estorvo* não pode ser classificado como romance policial, e que toda a história se passa em cerca de quatro dias.

Uma dessas mortes é a de que o protagonista toma conhecimento ao passar pelo prédio onde morava seu amigo – ele inclusive cogita, sem ter como se certificar, se a vítima não seria o próprio amigo. Transcrevo abaixo todo o trecho, por considerar que nele se apresentam também outros elementos determinantes da sociedade de *Estorvo*, elementos como o caos social e principalmente a força da mídia.

⁵⁷ Pg. 26.

“Vejo tumulto defronte o edifício de meu amigo. Aglomeração, um camburão, duas joaninhas, um rabeção, vários carros de reportagem, guardas desviando o trânsito. No meio do povo, compreendo que houve um crime, alguém morreu esfaqueado e estrangulado. Vem chegando a sirene de um segundo camburão, e o empurra-empurra acaba por me levar ao miolo do acontecimento. Uma corda vermelha isola a calçada do velho prédio, formando uma espécie de ringue. A televisão entrevista o zelador sob a marquise da portaria. Deve estar ruim de filmar, pois o zelador olha para o chão e não fala direito, parece um condenado. Penso que é ele o criminoso, mas em seguida me convenço de que está somente muito envergonhado pelo seu edifício. O repórter pergunta se a vítima costumava receber rapazes, e o zelador faz sim com a cabeça, mais confessando que assentindo. A entrevista é prejudicada por uma baixinha com cara de índia e lenço na cabeça, que se desvencilha de um policial e investe contra o zelador, gritando ‘diga que conhece meu filho, miserável!’. O policial levanta a índia baixinha e deposita-a fora do cordão de isolamento. Ela passa outra vez sob o cordão e agora se dirige ao público. Diz ‘não tem televisão aí?’ e diz ‘ninguém vai me entrevistar?’. Um rapaz que se apresenta como repórter do *Diário Vigilante* pergunta o que fazia o suspeito no local do crime. Ela diz ‘que suspeito o quê’ e ‘que local do crime o quê’, e diz ‘onde é que já se viu suspeito fugir para dentro?’. Sem mais nem menos, começo a ficar a favor da mãe índia. O do *Diário Vigilante* vai fazer outra pergunta, mas ela o interrompe e diz que trabalha no 204 há quinze anos, que todo mundo sabe quem é ela, que aquele miserável ali conhece o filho dela e não o defende porque tem preconceito de cor. Vai atacar de novo o zelador, mas é suspensa pelo policial. Outro repórter de tevê indaga do zelador se a vítima era homossexual. O zelador

resmungando ‘isso aí eu não sei porque nunca vi’. A índia responde à Radio Primazia que prenderam o filho porque ele estava sem documento. Diz ‘meu filho estava voltando da praia, não é crime ir à praia, ninguém vai na praia com carteira de trabalho metida no calção’. (...) 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 da camionete, grita ‘não valeu, não gravou nada, troca a bateria!’. A índia para de chorar, olha para o setor da imprensa e diz ‘imagine o meu filho, que é até doente, estrangulando um professor de ginástica’. Volta o repórter da TV Promontório e pede-lhe para repetir a fala anterior, que ele achou bem forte. Eu fiquei com vontade que ela não repetisse aquilo, mas agora não adianta, ela já está chorando mais que antes e berrando ‘ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente!, ele é sério e trabalhador!’. Eu preferia que ela não fizesse aquela cena porque saiu confusa, e vai comprometer ainda mais o filho na televisão. E quando ela falou que o filho é sério e trabalhador, justo naquele instante o rapaz aparecer na portaria, e a câmera o pegou descendo na calçada com uma sunga de borracha, imitando pele de onça. É um negro do tamanho de quatro mães, na verdade mais balofão do que forte. Vem empurrado pelos guardas, os pulsos algemados e o corpo curvado para a frente, mas vem com a cara para o alto e ri. Ri para a câmara no capô, ri para as janelas dos vizinhos, ri para ninguém, ele ri para o sol, e eu creio que aquilo na boca dele não é bem um riso. A mãe tenta segurá-lo, uma garota grita ‘tesão!’, outro grita ‘maconheiro!’, e o rapaz é jogado no fundo do camburão. (...)

A partida do rabeção desencadeia o trânsito. Vão-se as equipes de televisão, desfaz-se o cordão de isolamento, o povo circula, e o zelador parece sentir o brusco desamparo da celebridade, mesmo tendo sido um artista tímido; ergue o rosto e olha para todos os lados, antes de se recolher ao interior do prédio.”⁵⁸

Vemos aqui como se comportam o zelador e a índia, como a presença da mídia no lugar os domina por completo. A índia se comove para a TV, e não por pura comoção. É a imagem que a move, o desejo – ainda que inconsciente, ou não tão esclarecido – de fazer parte de um mundo que é dominante nessa sociedade. O zelador é um "artista tímido", mas viveu, graças ao assassinato, os seus dez minutos de fama, e uma vez focalizado pela televisão, ao ser deixado por esta fica num certo estado de desamparo, como que destituído da própria imagem.

Falando sobre a exatidão na narrativa do livro, sobre a grande visibilidade dessa narrativa, Roberto Schwarz explica esses traços como qualidade do autor, como traço do romance policial – que teria sido uma das fontes de Chico Buarque –, mas também, e principalmente, como um recurso estilístico de reforço da idéia da imagem, da força da mídia. Segundo ele, o povo que aparece no romance é um povo dominado pela imagem, pelo poder da imagem. Schwarz escreve:

“É como se no momento ela não fosse apenas uma qualidade artística, mas uma aspiração real das coisas e das pessoas ao figurino evidente, ao logotipo delas mesmas. A irresistível atração da mídia ensina e ensaia a

⁵⁸ Pgs. 43 a 46.

figura comunicável, o comportamento que cabe numa fórmula simples, em que a palavra e a coisa coincidam. (...) Malandros, milionários, empresários, bandidos e naturalmente a polícia, todos participam do mundo da imagem, no qual brilham acima de seus conflitos, que ficam relegados a um estranho sursis. A entrada para o espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos parece compensar de modo mais do que suficiente os termos horrendos em que ele se dá.”⁵⁹

Perpassando a narrativa, e relacionado a esse aspecto da mídia, que é universal e, conseqüentemente, globalizante, há vários indícios de algo que pode também ser relacionado a uma falta de identidade nacional. A sociedade de *Estorvo*, de maneira semelhante à sociedade brasileira, não prima por padrões locais, mas sim pela importação de idéias, conceitos, padrões, moda, tecnologia, comportamento etc. Esse é um mundo da imagem, dominado pela mídia, por idéias preconcebidas – e, mais que preconcebidas, essas idéias são importadas, apresentadas pela televisão, pelo rádio, pelo cinema, pela publicidade. Tudo isso é espelhado no romance por elementos como o walkman que a neta do caseiro usa ou o videogame que ela joga com o irmão; também vemos a camisa importada usada pelo cunhado e o blusão de náilon cheio de logotipos usado pelo caseiro. Vemos ainda o porteiro do prédio da mãe, que usa “sempre o mesmo colete listradinho, com que fica parecendo escravo de cinema”.⁶⁰

⁵⁹ In: “Sopro novo”, cit.

⁶⁰ Pg 92.

Esse aspecto é ainda mais gritante quando se fala na classe alta. A irmã, que no romance é a representante por excelência dessa classe, mora num lugar maravilhoso, com vista etc. Mas a forma que o arquiteto escolhe para valorizar tudo isso é montar a já mencionada pirâmide de blindex, sustentada por uma estrutura de aço. Há um jardim de inverno (o que não deixa de ser um contra-senso numa cidade litorânea, tropical), *closets* nos quartos, sauna e uma quadra de tênis, de piso sintético. No quarto do casal, as paredes são enfeitadas por gravuras orientais. A chapeleira parece uma boneca russa. Os tapetes são persas. O sofá é estofado com uma fazenda inglesa. O jantar é servido à francesa. E tudo isso não consegue se adaptar ao ambiente onde se instalou, conforme podemos perceber na seguinte descrição da casa:

“Umás poucas paredes de alvenaria foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa. Para refrescar os ambientes, porém, mais tarde penduraram por toda parte cortinas brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas, substituindo o horizonte por enorme painel abstrato. Também originalmente, o pátio circular no bojo da casa abrigava um ficus, cuja copa emergia no alto da pirâmide frustrada. Sucedeu que a casa, quando ficou pronta, começou a abafar o ficus que, em contrapartida, solapava o alicerce com suas raízes. O arquiteto e o paisagista foram convocados, trocaram acusações, e ficou patente que casa e ficus não conviveriam mais.”⁶¹

⁶¹ Pgs. 14/15.

O romance exibe uma sociedade globalizada, e nisso, assim como em outros aspectos, o autor realiza uma mediação em relação à sociedade brasileira do período em que foi escrito o romance. Globalizado (americanizado, em especial) nos termos, nas músicas, nas coisas importadas – moda, máquinas e idéias. A menina inventa palavras na música que canta porque está ouvindo em seu walkman uma música em inglês, que não compreende mas assim mesmo consome. Seu irmão masca chiclets compulsivamente, da mesma forma como fica até de madrugada jogando videogame. Os auxiliares do traficante andam em motos possantes, usam anéis e roupas de couro, como os membros de gangs do cinema. O ruivo, seu líder, tem uma moto maior e um número maior de anéis. Deve se destacar como líder por meio dos acessórios visuais que compõem sua personagem, tal como ele mesmo a idealizou com base em algo que viu antes na mídia. O cunhado joga tênis como os *playboys* americanos. A irmã sobe a escada e quando chega ao alto dá uma volta, um rodopio como o de uma manequim.

Ainda citando Roberto Schwarz, e já entrando em outra questão do romance, bastante delicada – e marcante na perspectiva de Chico Buarque –, que é a visão de povo, a relação entre o povo e as ditas "elites intelectuais":

“Numa grande cena de rua, com corre-corre, camburões e TV, uma baixinha com cara de índia procura impedir a prisão do filho, aos berros e com bons argumentos. O narrador sente que vai ficar a favor dela, mas logo vê que se enganou, pois a mulher pára de grigar quando percebe que não está sendo filmada. O episódio, que o narrador preferia que não tivesse acontecido, explica muita coisa, talvez marque um horizonte de época. O desejo de tomar partido dos pobres e de vê-los defender nas ruas

seus direitos sobe de supetão, para se apagar em seguida. É como um reflexo antigo, antediluviano, 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.”⁶²

A questão aqui é que não há mais, como havia na literatura dos anos 60 (a da geração de Chico Buarque), estereótipos e modelos de comportamento. O maior exemplo disso é a imagem de povo, que antes aparecia como algo mitificado, a massa da qual viria a força revolucionária. Quase como bons selvagens, esses membros do proletariado, campesinato etc. eram em geral apresentados com simpatia; o idealismo sugeria que o único problema em relação a eles era a sua alienação, mas que esta era apenas uma barreira a ser transposta. Já em *Estorvo* o olhar do “veterano de 1968”⁶³ faz com que a antiga simpatia irrestrita pelas massas dê lugar a uma visão de intenção realista, na qual o que se mostra são pessoas sideradas pela imagem, pela televisão, ou pelo poder, que tanto pode ser o dos políticos como o dos traficantes. O povo do romance aparece – conforme mostrarei mais à frente – nas figuras de um porteiro completamente ignorante, imbecilizado quase, nessa índia cujas emoções oscilam em função de uma câmara de reportagem, ou ainda Na do caseiro do sítio, um bêbado, conivente com os traficantes, e que mantém uma relação algo incestuosa com a neta, uma menina de oito ou nove anos que por sua vez já sabe roubar carteiras, como faz com o protagonista assim que ele começa a adormecer.

⁶² Idem.

⁶³ Idem. (Cena transcrita acima.)

E o que isso tudo representa? Frustração, talvez? Vê-se que a imagem que parte da intelectualidade tem do povo foi de um extremo a outro em menos de três décadas. A medida do real talvez tenha sido a responsável pela modificação de antigas crenças. O que ocorreu, na realidade, foi que o povo não só não respondeu à conclamação revolucionária como seguiu a outra, a do consumo, da mídia, de um capitalismo desenfreado. E parece estar (na medida do possível) satisfeito com isso. Em consequência, por parte da elite intelectual parece haver quase um rancor em relação a esse povo que não ouviu o chamado ou não soube entendê-lo, ou simplesmente não quis participar.

No romance estudado, essa decepção se mostra em algumas cenas, como quando ele se lembra do amigo gritando, no sítio: “Venham os camponeses”, e os que vêm, mais para ver o que está acontecendo e por que aquele estranho está gritando na varanda, são o jardineiro, o velho caseiro e a mulher, cozinheira, crianças.⁶⁴ O sarcasmo está no fato de que não existe essa “entidade”, os camponeses; na realidade aquelas são pessoas que não entendem a mensagem que o amigo queria lhes passar. E, aliás, cabe perguntar se realmente o amigo queria passar alguma mensagem, ou se se tratava apenas de um arroubo gratuito.

✕ A imagem mitificada de povo, das massas, força revolucionária, no romance é substituída por outra, bastante mais realista. São personagens como a índia baixinha (que aliás tem um filho negro, numa mistura de raças que é um tipo de síntese do povo brasileiro) que se dirige às câmaras, fascinada pela possibilidade de ser filmada, de aparecer na TV (ver cena transcrita acima). Outro exemplo é o

⁶⁴ "... e meu amigo começou a se inflamar na varanda, gritando frases, atirando pratos e cadeiras no pátio, num escarcéu que acabou juntando o povo do sítio para ver. Ele gritava 'venham os camponeses', e os camponeses que vinham eram o jardineiro, o homem dos cavalos, o caseiro velho e sua mulher cozinheira, mais os filhos e filhas e genros e noras dessa gente, com as crianças de colo." Pg. 78.

porteiro do prédio da mãe do protagonista, quase um estereótipo de alienação, um boneco que apenas serve aos "patrões":

“O porteiro quer porque quer carregar a mala, quer correr para me abrir o elevador, quer me chamar de patrãozinho e diz que o bom filho à casa torna. Negro quase azul, embora perdendo o lustre ultimamente, já tinha a cabeça branca trinta anos atrás. Usa sempre o mesmo colete listradinho, com que fica parecendo escravo de cinema. Anda num passo miúdo, sofre de artrite, e vive contente da vida. Certa vez comprou um rádio e deu para escutar programas de variedades (...) cruzando o hall pela terceira vez seguida, com o locutor lendo o horóscopo, meu pai mandou o porteiro desligar aquela porcaria. E disse que nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem. O porteiro achou aquilo a coisa mais engraçada. Vendeu o rádio e passou meses rindo muito e repetindo ‘crioulo não tem signo, crioulo não tem signo’.”⁶⁵

“Alcanço e balanço o portão de ferro, que o porteiro vem abrir andando depressa e chegando devagar, como um boneco de corda.”⁶⁶

Há ainda o caseiro, os trabalhadores das plantações e os meninos que colaboram com o narcotráfico, vendendo a droga. E, realismo e abismo final, temos o sujeito da camisa quadriculada, homem do povo que em vez de lhe dar um

⁶⁵ Pg. 92.

⁶⁶ Pg. 99.

abraço fraternal, reconhecendo-o como igual – como seria o desejo dessa geração de intelectuais de esquerda da década de 60 –, o apunhala.

"Reconheço o sujeito magro de camisa quadriculada no ponto do ônibus que desce a serra. Avistá-lo ali, não sei por que, enche-me se um sentimento semelhante a uma gratidão. Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal; encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça. É um facão de cozinha meio enferrujado, o gume carcomido, que ele mantém apontado à altura de meu estômago, e não terei como sustar o meu impulso. Estou a um palmo daquele rosto comprido, sua boca escancarada, e já não tenho certeza de conhecê-lo."⁶⁷

Partindo da idéia – mencionada anteriormente – de que o conceito de *crise* é uma questão central em *Estorvo*, temos que, na realidade, no romance são duas as crises principais. Por um lado há a crise pessoal do protagonista, vagando desorientado, andando em círculos e tentando resgatar alguma coisa que ficou num passado. Por outro, temos a crise presente no ambiente que o cerca, na sociedade em desordem, no mundo cujas estruturas se imbricam e onde os vários setores sociais se encontram de forma negativa. Negativa por ser não um utópico encontro de comunhão, nos moldes socialistas ou mesmo cristãos, mas sim uma relação de interdependência ligada ao crime, ao tráfico, à corrupção. Negativa por refletir apenas uma ascensão de setores do submundo, uma certa aceitação da marginalidade. Como bem observou Roberto Schwarz, "(...) a tônica do romance

⁶⁷ Pgs. 139/140.

não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução das fronteiras entre as categorias sociais – estaríamos nos tornando uma sociedade sem classes, sob o signo da delinqüência? – o que não deixa de assinalar um momento nacional”.⁶⁸

A crise pessoal do protagonista pode estar relacionada a vários fatores, que nos são exibidos na narrativa. Temos um pai extremamente autoritário e castrador, um chefe de família que levava ao extremo essa função, e cuja morte gera a desagregação familiar. Temos também um casamento que fracassa principalmente pela falta de comunicação – o que até sugere que a crise do protagonista já vinha se instalando nele há algum tempo. Temos, enfim, um homem que não consegue se encaixar na sociedade, não consegue trabalhar, não cria nada, não se relaciona, não tem mais amigos. Ele busca alento junto à irmã, voltando ao sítio, lugar das lembranças da infância, anda pela cidade, mas a crise está dentro dele, não há fuga possível.

Já a crise na sociedade aparece no romance na forma de um mundo desagregado, uma desordem crescente que é sintoma desse nosso mundo moderno. A sociedade aparece como uma miscelânea caótica onde o protagonista não consegue se achar, não tem o seu espaço. Nas volutas de *Estorvo* se confundem ricos, pobres, marginais e autoridades. Não existem mais valores, referenciais coerentes e duradouros; a cultura é a do imediatismo, da imagem fluida e dissoluta.

No romance como um todo, estorvo é, antes de mais nada, o próprio protagonista. É um estorvo para a família, um desajustado, e principalmente para a sociedade, por ser improdutivo. Esse homem nunca trabalhou, não por ser contra, mas simplesmente por não se entender com os mecanismos necessários para tal. A mulher lhe arrumava empregos, ele tentava, mas nunca passava da

⁶⁸ Artigo. op. cit.

primeira semana; ele não consegue se encaixar⁶⁹. E quem não produz, nessa sociedade capitalista, é um estorvo.

Aparece aqui a visão do homem contemporâneo como um ser que não consegue mais se situar no mundo onde vive. Ele permanece num estado de alienação, de si mesmo e do mundo, sem ter consciência da totalidade. Vítima de um mundo moderno, o protagonista sofre as conseqüências de seu desajuste. Colocar o “inadequado” de lado é a reação mais comum dessa sociedade. E em *Estorvo* isso vai se repetir no livro inteiro, causando a impressão de que ele está sempre sendo expulso dos lugares, nunca sendo bem aceito, não se encaixando. Ele mesmo diz: “Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no meio da multidão”⁷⁰. Noutra cena, a irmã se retira e o larga sozinho na sala (“Ela se levanta e diz que está atrasada, diz ‘fica à vontade’, não sabe se sorri, molha os lábios com a língua, leva os cabelos para trás da orelha e vai.”⁷¹), em outra, ainda, a ex-mulher sai andando para longe dele no *shopping*

“Minha ex-mulher olha o relógio a cada vinte segundos, e calculo que esteja preocupada com a dona da buitique. O garçom me entrega a conta e ela se antecipa, puxa umas notas da carteira, e na pressa deixa cair três cartões de crédito. Acompanho-a de volta, e ela já se despede desde a

⁶⁹ “Entrei nuns empregos que ela me arrumou, na segunda semana eu caía doente, e casa. No último ano foi ela quem começou a trabalhar fora. Argumentei que ela tinha diploma universitário, que podia aguardar melhores oportunidades, e disse ‘não vai se adaptar’. Mas se adaptou, levava jeito, tomou gosto, virou gerente de vendas e nunca pegou nem um resfriado.” (página 39)

⁷⁰ Pg. 106.

⁷¹ Pg 19.

escada rolante. Dá tchau andando, datilografando o ar com a mão esquerda...”⁷²

Noutra, o ruivo lhe dá cinco minutos para sair do sítio,

“Com uma voz até delicada, pergunta quem sou eu e o que faço naquela propriedade. (...) 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.”⁷³

A dona da boutique onde trabalha sua ex-mulher fecha a porta da loja para que ele não possa entrar, e, já na parte final do romance, o delegado é mais um a dispensá-lo:

“O ex-pugilista senta-se ao volante da camionete, e o delegado faz sinal para eu subir pelo outro lado. Subo e me instalo no centro do banco inteiriço, achando que o delegado prefere a janela. Mas ele não embarca; bate a porta e se despede com dois tapas na capota, como quem enxota um cavalo.”⁷⁴

⁷² Pg. 38.

⁷³ Pgs. 31/32.

⁷⁴ Pg 132.

É interessante reparar que quando o protagonista chega ao sítio não é reconhecido pelo caseiro, e, por seu lado, também não sabe como tratar o velho. É recebido, mas tomado por outra pessoa. E é só quando mostra o dinheiro ao caseiro que este o reconhece:

“... abraça-me, beija-me, recua um passo, fica me olhando como um cego olha, não nos olhos, mas em torno de meu rosto, como que procurando a minha aura. ‘Deus lhe abençoe, Deus lhe abençoe’, diz. Depois pergunta ‘que é de Osbênio?, que é de Clauri?’, e entendo que ele esperava outra pessoa, algum parente, quem sabe. (...) Deposito um maço de notas sobre a mesa para o velho fazer a provisão, mas antes que eu explique ele apanha uma mochila debaixo da mesa, joga o dinheiro dentro e diz ‘pra que isso, seu moço’. (...) Dá novo salto e diz ‘eu já vou arrumar o quarto do senhor’. Atravessa a casa correndo e vai direto ao quarto que sempre foi meu.”⁷⁵

Cabe aqui uma pergunta: o caseiro o reconheceu ou reconheceu apenas o *dinheiro*, e com este a figura do dono do dinheiro, e, portanto, do patrão? Voltamos, assim, ao início deste capítulo, lembrando que nessa sociedade o poder maior é o econômico, que domina todos os setores sociais. O velho caseiro o recebe, mas também conversa, brinca com os traficantes, e na frente destes finge não conhecer o protagonista. Essa figura híbrida⁷⁶ se relaciona confortavelmente com ambos os lados, com os dois núcleos centrais do romance.

⁷⁵ Pg. 27.

⁷⁶ Ver no capítulo "Olho mágico".

IV

O COMPOSITOR, O ESCRITOR

O lançamento de *Estorvo*, em 1991, foi cercado por uma grande expectativa do público e por enorme divulgação na mídia. Chico Buarque, em função de sua projeção como artista respeitado e de longa carreira, gerou – ainda que pessoalmente se esforçando para evitar isso – uma enorme publicidade em torno de seu primeiro romance. Ele queria ser tratado naquele momento apenas como escritor, mas a tão consolidada figura do músico impedia isso. Assim, o lançamento do livro acabou sendo, do ponto de vista da recepção do público e da “euforia” geral, mais parecido com um lançamento de disco. É claro que vários outros livros, de outros autores, tiveram divulgação igual, o mesmo espaço na mídia escrita e falada, mas esses eram livros já criados como *best sellers*, e não literatura, boa literatura, como Chico Buarque se dispunha a fazer. Com o passar do tempo isso mudou, e quando, em 1995, o romance *Benjamim* foi lançado, a recepção foi diferente, num nível que poderíamos classificar como “normal” no mercado editorial. Nessa altura (e naquele contexto) Chico Buarque já era tratado como escritor; a curiosidade e o *frisson* de 1991 já haviam passado.

Hoje, olhando a questão com mais distanciamento, fica bastante claro que é preciso haver *sim* uma diferenciação entre o Chico Buarque compositor e o escritor, sempre. Não há veleidade no Chico Buarque escritor, como muitas pessoas quiseram fazer crer quando ele se dispôs a lançar *Estorvo*. Ele merece ser valorizado como escritor, independentemente de sua projeção como músico.

Neste capítulo, me disponho a analisar as relações entre esses “dois artistas”, distintos em intenções e métodos. Porém, uma vez que o tema de minha tese é o romance *Estorvo*, todo o estudo apresentado aqui se destina a compreender de que forma o restante da obra do autor, em especial a música, ilumina esse romance. Trata-se de buscar caminhos para a compreensão do livro, sem aprofundar as questões relativas ao conjunto da obra e examinando apenas o que for de interesse para a análise de *Estorvo*.

Há, é claro, diferenças básicas no trabalho de um compositor e no de um escritor. E essas diferenças são elaboradas de formas diversas pelos artistas. No caso de Chico Buarque, de modo singular, as duas artes são reciprocamente excludentes, e quando ele lida com a literatura não consegue entrar em contato com a música. E mais do que isso, ele opta por explorar as linguagens de maneiras por um lado opostas, por outro complementares. No decorrer da entrevista que me concedeu, ele se referiu várias vezes a essa questão, a aspectos que a compõem. Aqui me parece interessante citar um desses trechos, em que ele define como enxerga essa divisão, ou melhor, qual a diferença que vê entre o seu trabalho como compositor e como escritor:

(...) o escritor, no meu caso, ele é a negação do autor de letras. É um antípoda daquele cara. Inclusive, se estou escrevendo um livro é porque estou querendo dizer coisas que não vou dizer... eu não quero estar perto do que digo com a música. Pelo contrário. Se não escrevesse música provavelmente a minha literatura seria diferente. Com toda a certeza. Primeiro, porque a música é presente na... a música, não a letra, a música, e ritmo, tudo isso, coisa com que eu trabalho, com que estou habituado a

trabalhar, ela é presente no livro, e a letra, a parte literária, está absolutamente ausente (...) De propósito, eu quero dizer outras coisas que não posso dizer com a música.⁷⁷

Mesmo assim, podemos identificar *questões* comuns à literatura e à música de Chico Buarque. Sempre haverá pontos de comunicação entre partes da obra de um mesmo autor. Pode-se estar lidando com veículos diferentes, mas a mente que dirige o rumo é a mesma. Ademais, o próprio autor costuma dizer que o que escreve é resultado de seu trabalho musical. Então, há uma comunicação. As duas artes se encontram principalmente no tocante à temática, trabalhando os problemas da modernidade, as relações em família, o mundo marginal etc. Temas que são comuns às duas formas de expressão até porque são referentes à *vida*, à arte, à comunicação. O que muda em um caso e no outro é a forma de tratamento, o tom empregado, a forma da abordagem e do desenvolvimento; muda, basicamente, o nível de complexidade em que as questões são postas, uma vez que a literatura oferece a oportunidade de desenvolver muito mais uma linha de raciocínio, ao passo que na música ocorre um esforço de síntese.

Um bom exemplo desses temas que permeiam o conjunto da obra de Chico Buarque é a *atualidade*, o mundo moderno – que, conforme visto no capítulo "Civilização encruzilhada", é uma característica central de *Estorvo*. O autor desde sempre inseriu em suas músicas elementos inusitados justamente por sua modernidade, elementos que ilustravam o imediato; foi assim que o falou em orelhão, em "Bye, Bye Brasil", e em *ticket* de leite, em "Biscate". E, de outra forma mas usando o mesmo mecanismo, falava em blusas amarelas (em "Pelas

⁷⁷ Entrevista, cit., pg. 3.

tabelas”) na época da campanha das Diretas Já, ou em cheirar fumaça de óleo Diesel (em “Cálice”), referência a uma forma de tortura e morte usada pelos militares.

O âmbito da *criação* é o primeiro momento em que já se esboça essa diferenciação entre música e literatura. O processo é diferente, e, ao menos para Chico Buarque, estar criando uma implica *não* criar a outra. Música e literatura jamais se misturam, como se uma bloqueasse o canal da outra, ou como se ocupassem espaço demais, sozinhas, para que pudessem ser trabalhadas conjuntamente.

É importante lembrar que raramente se encontra um artista que trabalhe com a mesma desenvoltura essas duas artes. O trânsito da música para a literatura, em particular para o romance, talvez não seja coisa assim tão simples. (A poesia parece ser mais próxima, mais facilmente penetrável, para um músico, até pela sua semelhança com a letra musical.) Mas Chico Buarque realizou com competência esse movimento. Quando o entrevistei, ele falou sobre o momento em que a música cedeu lugar à literatura, e sobre como o romance se relacionou diretamente com esse esgotamento da linguagem musical:

“E – Como foi essa mudança, como foi a criação de Estorvo, quais as dificuldades de deixar de ser compositor e começar a ser...”

CB – Não, deixar de ser compositor não foi dificuldade nenhuma porque quando comecei o *Estorvo* eu já estava há uns meses sem compor. Foi quase uma quarentena, que acho que era necessária. Não parei de compor

porque quis, eu comecei a não encontrar assunto, ou motivação, ou desejo, ou prazer em fazer música. Isso, depois de um tempo que agora não sei calcular, mas pode ter sido quase um ano, sei lá, acho que uns seis meses... eu não estava com vontade. Não estava encontrando...

E – Tinha um esgotamento de linguagem?

CB – Exatamente. Eu não estava... pegava no violão, sentia um certo fastio, e comecei a escrever sem a intenção de escrever um livro. Comecei a escrever por exercício intelectual. Fazer alguma coisa pra suprir a... para preencher esse buraco da criação.⁷⁸

Estorvo parece ter sido – ou pelo menos é isso que o autor pensa – o fruto de um momento de ausência da música. Foi essa ausência que permitiu a entrada em outro caminho, definiu a criação de algo que aos poucos foi se definindo como literatura. E então o autor traçou um roteiro e passou um ano escrevendo seu primeiro romance, trabalhando diariamente, burlando várias vezes esse roteiro inicial, elaborando artimanhas de narração.

Durante esse ano de criação Chico Buarque não voltou em nenhum momento à música. Só a retomaria bem depois do lançamento do livro, após acompanhar as traduções e os lançamentos em outros países, após um período sem conseguir compor e tentando resgatar essa capacidade, lembrando-se de antigas músicas para por meio delas achar o caminho de volta. Isso ilustra o quanto o trânsito entre as artes pode ser difícil, mesmo na volta ao meio que sempre foi o do autor. Seria de se esperar que não, que esse já fosse um caminho conhecido, mas

⁷⁸ Entrevista, cit., pg. 1.

Chico Buarque diz que quando voltou a compor foi como se o fizesse pela primeira vez, como se nunca antes tivesse feito música.

Apesar de tanto a música quanto a literatura serem artes da palavra – aqui considerando a letra, no caso do fazer musical –, há diferenças básicas entre elas. Chico Buarque quase sempre escreve as letras com base em melodias já desenvolvidas, ou então as cria ao mesmo tempo. Uma vai moldando e trazendo a outra consigo. A literatura acontece “a seco”; não tem apoio, não se cola a nada que a sustente. É, por assim dizer, solitária, confronto do escritor/idéia com o ato de escrever. Já a letra anda casada com a música, vem preencher um caminho já determinado pela melodia, ilustrar; é uma dupla, uma forma pareada de criação.

Chico Buarque parece ter muita consciência dessa diferenciação na criação⁷⁹. Nas palavras do próprio autor:

“A música, a gênese da música, é intuitiva, não tem esse exercício que existe na literatura. Ela brota muito mais do campo desconhecido, mesmo intuitivo. (...) a letra da música, por estar em contato com a música, é alguma coisa mais úmida, mais molhada, mesmo, mais doce, se você quiser. A literatura é seca, desprovida de música, e desprovida de uma porção de coisas que eu estou dizendo... de afeto, de... até de uma “franja” de sentimentalismo que está presente nas músicas. Só que a música joga com outras coisas, tem ironia, (...) mas se você pegar a melodia em si, ela puxa pra esse lado, puxa pra compaixão, pra simpatia... E a literatura não.”⁸⁰

⁷⁹ Já em 1989, antes de escrever *Estorvo*, ele esboçaria essa idéia na música “Uma palavra”: “Palavra boa / Não de fazer literatura, palavra”.

⁸⁰ Entrevista, cit., pg. 3.

Para o autor, como vimos, *Estorvo* surgiu devido à falta da música. Contraditoriamente, há muita música presente no livro. Sem entrar na questão da narração em si, seu ritmo e andamento cadenciado, o que requereria um estudo especial e técnico, há no corpo do romance numerosas menções à música. A amiga magrinha da irmã do protagonista canta uma música sem letra para contornar o nervosismo; a menina do sítio aparece cantando mais de uma vez; o protagonista cantava, quando estava sozinho no apartamento em que morava com a ex-mulher; a índia baixinha canta uma canção melosa enquanto prepara o almoço; o delegado fala no rádio do carro e o protagonista imagina que ele esteja cantando baixinho para os outros policiais da comitiva. A menina do sítio ouve música no *walkman*; os trabalhadores da plantação ouvem radinhos, espalhando música pelo vale⁸¹; o amigo ouvia os clássicos com o protagonista, e ouviria novamente, na imaginação deste, junto com convidados em seu apartamento; a magrinha abre uma caixa de música em formato de piano, fazendo tocar uma valsa antes de tirar dali o comprimido de antidistônico que trouxe para o cunhado; a irmã de um amigo do protagonista ficaria trancada em seu quarto ouvindo a música tocar na festa do irmão, na parte de baixo da casa, e sem poder dançar por ter tido poliomielite. Por último, temos a festa na casa da irmã, onde há até uma orquestra.

Tentar explicar por que isso acontece seria entrar no terreno da pura conjectura, o que não seria de forma alguma útil para o desenvolvimento deste trabalho. Assim, limito-me a registrar o fato, apontar essa curiosidade.

⁸¹ “Mas há ali uma música que me desnorteia o tempo inteiro. Demoro a admitir, pois nunca houve música no sítio; mas há músicas, muitas músicas ocupando todos os espaços, com a substância que a música no escuro tem. É quase resvalando nelas que chego à ponte de tábuas sobre o riacho.” Pg. 25

As músicas

Algumas das músicas de Chico Buarque podem ser mencionadas aqui com vistas a uma relação com o romance *Estorvo*, em função de temas e recursos nelas desenvolvidos pelo autor. As que melhor evidenciam essa relação, e que serão brevemente mostradas abaixo, são: “Estação derradeira”, como retrato de mundo moderno, da grande cidade, do caos e da criminalidade; “Pelas tabelas”, em função de sua circularidade, recurso também muito usado em *Estorvo* e que já mencionei no capítulo "Olho mágico"; e “Maninha”, que mostra uma intensa relação entre irmãos. Falo também, ainda que de forma menos aprofundada, de “Morro Dois Irmãos”, pela sua relação com *Benjamim*, e de “Hino de Duran”.

1. "Estação derradeira"

"Estação derradeira" talvez seja a música que mais se relaciona com *Estorvo*. Seu tema aparece também, e de forma muito marcante, no livro. Trata-se da civilização posta em uma encruzilhada, um ponto limite, da falta de perspectivas, do mundo enlouquecido e de seus cidadãos idem, de um ponto no tempo e espaço onde *tudo* parece estar enlouquecido. É uma sociedade desatinada onde a loucura tem razão de ser (daí o jogo entre "carradas de razão" x "carreiras de paixão" (e paixão danada, ou seja, inteiramente enlouquecida). Aliás, a loucura está sempre presente em "Estação derradeira", seja nos cidadãos loucos seja na “fogueira desvairada”.

Estação derradeira

Rio de ladeiras

Civilização encruzilhada

Cada ribanceira é uma nação

À sua maneira

Com ladrão

Lavadeiras, honra, tradição

Fronteiras, munição pesada

São Sebastião crivado

Nublai minha visão

Na noite da grande

Fogueira desvairada

Quero ver a Mangueira

Derradeira estação

Quero ouvir sua batucada, ai, ai

Rio do lado sem beira

Cidadãos

Inteiramente loucos

Com carradas de razão

À sua maneira

De calção

Com bandeiras sem explicação

Carreiras de paixão danada

São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada
Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai, ai

A "encruzilhada" do título da música pode ser compreendida como o ponto de onde saem caminhos (muito) distintos, levando a lugares díspares. Não há mais uma possibilidade de integração; as ribanceiras delimitam espaços e separam dois mundos, e na encruzilhada desses mundos há apenas hostilidade. A ribanceira é a entrada para a favela, lugar com organização própria, leis próprias, códigos de honra. E entre seus habitantes aquele povo idealizado das músicas antigas de Chico, o das lavadeiras, da honra, da tradição, é uma minoria que vê a sua vida cerceada, que é acuada pelo crime, pela marginalidade – a munição pesada. Essa ordem do crime – sua força e sua entrada cada vez maior no mundo atual – está sempre presente em *Estorvo*, e o protagonista resvala nela enquanto vagueia entre mundos, sem conseguir se encaixar em nenhum deles.

O romance expõe a fratura social, a impossibilidade de diálogo entre as classes. Há uma permanente hostilidade – como no caso do assalto à casa da irmã, com a violência das mortes e do estupro, ou como no espancamento que o protagonista sofre no sítio. Cabe frisar que a cisão aqui levantada é a das classes, e não em relação à ordem do crime, puramente. Sim, porque o crime se mistura, se

insinua em todas as classes e tipos sociais, conforme vimos no capítulo "Civilização encruzilhada".

Mas em "Estação derradeira" Chico ainda usa o que seria a última possibilidade de entrosamento com esse outro mundo, ribanceira acima: a música, o samba, o *carnaval*. E a Mangueira aparece então como a "derradeira estação" por ser essa última chance de comunicação, de integração com o morro. A música fala em Mangueira, e não em outra escola de samba qualquer, porque ela – além de ser a escola "do coração" da maioria dos artistas e intelectuais cariocas, sendo Chico Buarque um notório participante desse time – é a única, a última grande escola carioca que não foi encampada pelos bicheiros/traficantes, a única a não ser mantida pela contravenção. A Mangueira aparece, assim, quase como um símbolo de resistência à criminalidade; resistência do povo, da cultura popular, do samba.

Estorvo há uma opção por não proporcionar ao leitor esse mundo do carnaval, essa possibilidade de redenção, de intercâmbio amistoso com a nação das ladeiras e favelas. A carnavalização seria a união das classes, ponto neutro, armistício em meio à guerra urbana, e no livro Chico não dá trégua, não há *de fato* comunicação, pelo menos amistosa. O povo parece estar interessado apenas em aparecer na TV. "Estação derradeira" mostra cidadãos empunhando bandeiras sem explicação, e em *Estorvo* o que transparece é que as bandeiras empunhadas pela geração de 68 não são mais cabíveis, uma vez que o povo que elas queriam conclamar não está minimamente interessado.

2. Pelas tabelas

Pelas tabelas

Ando com a minha cabeça já pelas tabelas
Claro que ninguém se toca com minha aflição
Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela que vinha puxando um cordão
Dão oito horas e danço de blusa amarela
Minha cabeça talvez faça as pazes assim
Quando ouvi a cidade de noite batendo panelas
Eu pensei que era ela voltando pra mim
Minha cabeça de noite batendo panelas
Provavelmente não deixa a cidade dormir
Quando vi um bocado de gente descendo as favelas
Eu achei que era o povo que vinha pedir
A cabeça do homem que olhava as favelas
Minha cabeça rolando no Maracanã
Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas
Eu jurei que era ela que vinha chegando
Com minha cabeça já pelas tabelas
Claro que ninguém se toca com minha aflição
Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela puxando um cordão

A semelhança entre “Pelas tabelas” e *Estorvo* se dá principalmente em função do movimento em círculos, que na música se manifesta por meio de palavras que se emendam umas nas outras, frases que se misturam em novos arranjos delas mesmas e num fim que gera o retorno ao início da música. No livro esses retornos são constantes, desde os lugares a que o protagonista sempre volta até as pessoas que ele encontra seguidas vezes, os gestos que se repetem, as palavras, tudo num ritmo de alucinação, num giro ou rodopio estonteante, como o de “Pelas tabelas”. É como se as personagens, de livro e música, fossem envolvidas e levadas no centro de um redemoinho, sem possibilidade de escape e com a visão se tornando cada vez mais confusa, até mesmo por uma espécie de vertigem causada por esse movimento circular ininterrupto.

Em “Pelas tabelas” Chico Buarque vale-se de artifícios de linguagem para concretizar esse movimento; artifícios sutis a ponto de passarem despercebidos em uma audição desatenta, mas revelados na leitura da letra. Desde “puxando cordão / Dão oito horas” e “voltando pra *mim / minha* cabeça”, até a volta maior, no final, quando os versos:

"Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas
Eu jurei que era ela que vinha *chegando*
Com minha cabeça já pelas tabelas
Claro que ninguém se toca com minha aflição
Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela puxando um cordão"

são a exata repetição dos primeiros versos da música, com o retorno se dando em meio à palavra "chegando" e gerando um reinício.

Voltando ao romance, uma das possíveis formas de entendimento do seu mecanismo de repetições pode ser enxergá-lo como uma marca da música na literatura. Chico Buarque se vale, em seu romance, de algo semelhante ao estribilho, ao refrão, que é recurso comum no fazer musical; ele repete palavras, trechos etc., para gerar uma impressão de circularidade, ou para gravar idéias importantes.

Chico Buarque já usou bastante esse tipo de recurso em suas músicas, desde "Roda viva" e "Construção", e depois em "Corrente", "Pelas tabelas", "Bye bye, Brasil", entre outras. Em *Estorvo* pode-se dizer que o autor usa a repetição como mecanismo de marcação de ritmo ou de tema central, como um estribilho. Numa música popular o estribilho é um trecho que se repete várias vezes, e que por isso mesmo fica mais facilmente gravado na memória. Esse refrão acaba funcionando quase como um "organizador" da música, lembrando qual o seu tema, voltando à idéia principal depois de desenvolvê-la e servindo como ponto de partida para um novo desenvolvimento.

Quando pensamos mais especificamente no caso da música erudita, o recurso usado é o *tema*, que pode aparecer de formas diferentes, gerando diferenciações dentro de um princípio comum. Tendo como base uma seqüência definida de notas, uma melodia básica, podem ser criados vários desenvolvimentos, de acordo com o instrumento que vai sendo acrescentado ou retirado, com pequenas diferenças de modulação ou de ritmo. Com isso, tem-se que o trecho não será igual ao anterior, ainda que seja o mesmo. É o retorno ao ponto inicial, que realiza o encadeamento e a noção de *todo* da obra.

Na entrevista que me concedeu, Chico Buarque de certa forma confirmou a hipótese do uso de recursos musicais na literatura, no tocante ao mecanismo da repetição.

“essas coisas que reaparecem, (...) isso é que eu acho que tem um pouco a ver com técnica musical, você escreve um determinado tema e lá adiante ele volta com outro arranjo.

(...)

É o tema da música erudita, do jazz.”⁸²

A questão da marginalidade nos morros, contraposta à vida de privilégios dos moradores "bem-postos" da cidade, já aparece nessa música, principalmente na apreensão que ele revela ter com relação ao dia em que o povo iria descer das favelas para "pedir a cabeça do homem que olhava as favelas". Já há um afastamento: no mesmo instante em que ele está junto com o povo nas ruas pedindo por eleições diretas, ou seja, supostamente integrado por uma aspiração comum, ele tem a consciência de que uma irremovível barreira geográfico-social os separa.

Essa tensão social aparece constantemente em *Estorvo*, mas num momento posterior, em que a marginalidade tomou conta dos morros e encontrou lugar na sociedade estabelecida. Na festa oferecida pela irmã do protagonista, conforme dito anteriormente, estão presentes não apenas banqueiros, embaixadores e

⁸² Entrevista, pg. .

políticos, mas também contrabandistas e viciados. Os "chefões" do submundo têm trânsito livre na alta sociedade, e nas favelas o crime é cada vez mais organizado.

2. Maninha

Maninha

Se lembra da fogueira

Se lembra dos balões

Se lembra dos luares dos sertões

A roupa no varal

Feriado nacional

E as estrelas salpicadas nas canções

Se lembra quando toda modinha

Falava de amor

Pois nunca mais cantei, ó maninha

Depois que ele chegou

Se lembra da jaqueira

A fruta no capim

O sonho que você contou pra mim

Os passos no porão

Lembra da assombração

E das almas com perfume de jasmim

Se lembra do jardim, ó maninha

Coberto de flor
Pois hoje só dá erva daninha
No chão que ele pisou

Se lembra do futuro
Que a gente combinou
Eu era tão criança
E ainda sou
Querendo acreditar
Que o dia vai raiar
Só porque uma cantiga anunciou
Mas não me deixe aqui tão sozinho
A me torturar
Que um dia ele vai embora, maninha
Pra nunca mais voltar

Nessa música aparece um tema que é bastante importante no livro: a relação entre os irmãos. Em *Estorvo* essa relação é algo que está sempre à beira do incestuoso⁸³ e que se traduz em uma série de desejos e lembranças, em um olhar extremamente atento do protagonista a tudo o que se relaciona à irmã, a cada gesto que ela faz⁸⁴, à sua aparência, sua vida.

⁸³ Chico Buarque confirmaria isso na entrevista comigo, dizendo: “Isso é bastante claro. Mais claro, impossível. (...) O amor da vida dele não é a ex-mulher, não é ninguém, é só a irmã”.

⁸⁴ Aqui é também interessante notar a semelhança entre essa atenção aos movimentos da irmã, quando ele diz que o corpo dela parece deixar de existir, e embaixo do penhoar restar apenas movimento, e um trecho da música “Valsa brasileira” em que ele diz “Subia na montanha não como anda um corpo, mas um sentimento”.

Em "Maninha" – assim como no livro – vemos um saudosismo da infância, lembrada como um tempo privilegiado onde a relação entre os irmãos era mais forte, havia um laço, experiências compartilhadas, brincadeiras, um mundo onde eles estavam unidos, ele a tinha por perto. Mas a isso se contrapõe o presente estéril, onde um "ele" se interpôs entre os irmãos, afastando-os. No livro, como se viu, o casamento da irmã pode indicar o marido dela como esse elemento de afastamento⁸⁵. Mas tem-se a impressão de que não se trata apenas disso. Há também a própria desagregação da família, em parte devida à falta do pai/patriarca, elemento de (forçosa) coesão.

Transcrevo a seguir um trecho da entrevista com Chico Buarque, do momento em que lhe perguntei sobre essa relação incestuosa entre os irmãos em *Estorvo* e a possibilidade de um paralelo com "Maninha":

CB - Ele ama e deseja, mesmo, a irmã.

E - Você lembrou de "Maninha" quando estava escrevendo isso?

CB - Não!... Não... (Cantarola a música)

E - Também é uma relação forte entre os irmãos, um amor maior. (...)

CB - Bom, pode estar no mesmo escaninho, lá, mas eu não pensei mesmo.

É, mas se você olhar, talvez... a coisa da infância...

E - "Maninha" tem a coisa do intruso que quebra o paraíso infantil.

CB - É, é. É engraçado isso porque agora eu fiz uma música que tem isso

⁸⁵ O protagonista chega a falar do incômodo sentido ao perceber que o cunhado dorme com sua irmã e ao ver amarrotado, ou seja, recém-usado, o lado dele na cama. "No meio daquilo, a cama de casal me pareceu como uma instalação insensata; eu jamais pudera imaginar que minha irmã e o marido dormissem no mesmo quarto. (...) Naquele domingo aquela cama me desgostou, o lado do marido todo amarfanhado, e dei o quarto por visto." Pg. 58/9.

também, tem esse intruso. Só que aí é o contrário, aí é uma canção edipiana. O intruso é o pai.⁸⁶

3. Morro Dois Irmãos

Morro Dois Irmãos

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

Penso ouvir a pulsação atravessada
Do que foi e o que será noutra existência
É assim como se a rocha dilatada
Fosse uma concentração de tempos

É assim como se o ritmo do nada
Fosse, sim, todos os ritmos por dentro
Ou, então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento

⁸⁶ Entrevista, cit., pg. 22.

Já é possível distinguir nessa música, de 1989, algo como um germe do segundo romance de Chico Buarque, *Benjamim*, na rocha com que o protagonista se comunica, que ele observa e cuja vida interna pode sentir. No caso do romance, a rocha é a Pedra do Elefante, de frente para a qual Benjamim mora. Sobre a aparência de vida na rocha, Chico diz no romance, na primeira descrição da Pedra:

“(...) a sua superfície, que ainda a dez braças de distância fazia-se passar por couro em lenta pulsação.”

A mesma idéia aparece na música:

“Penso ouvir a pulsação atravessada”

Voltando a *Benjamim*⁸⁷, dessa vez uma descrição da relação do protagonista com a Pedra, e sua percepção do tempo próprio que ela parece ter:

“E ficou de fato conhecendo cada poro, cicatriz, verruga, toda a rugosidade daquela pele de pedra (...). Benjamim estava certo de que, por mais que vivesse, jamais detectaria a mínima transformação na Pedra, pois no relógio das pedras a longevidade humana não conta um segundo. Mas de quando em quando ele tinha a sensação de penetrar na dimensão temporal da Pedra. Poderia conviver com a montanha solitária, fosse em

⁸⁷ Pg. 56.

era anterior aos índios, fosse muitíssimo mais adiante em sua idade adulta, as faces lisas e rijas, dado que as rochas parecem remoçar com o tempo.(...) Benjamim não despreza a hipótese de que a razão esteja com as pedras, e que o tempo real corra ao revés do que nós convenciamos computar.”

Em “Morro Dois Irmãos”:

“Penso ouvir a pulsação atravessada
Do que foi e o que será noutra existência
É assim como se a rocha dilatada
Fosse uma concentração de tempos

É assim como se o ritmo do nada
Fosse sim, todos os ritmos por dentro”

Não é impossível que as duas montanhas de pedra sejam de fato criadas com base numa inspiração comum. Inspiração que acredito ter vindo mesmo do morro Dois Irmãos, que era a imóvel e imponente paisagem sempre vista da casa de Chico Buarque, no Rio de Janeiro. Para a personagem decadente de *Benjamim* a rocha é menos “nobre”, mas ainda impressionante, algo de que se deve desconfiar (“desconfiar de teu silêncio”), entre outras coisas por esconder em si uma vida desconhecida.

4. Outras

“Hino de Duran” é digna de nota, aqui, em função de ser a única música na qual, quase vinte anos antes do romance, Chico Buarque já usa a palavra “estorvo”:

“E se definitivamente a sociedade só te tem

Desprezo e horror

E mesmo nas galeras és nocivo

És um *estorvo*, és um tumor

A lei fecha o livro, te pregam na cruz

Depois chamam os urubus”

O estorvo aqui é o indivíduo desajustado, aquele que não se enquadra nos padrões sociais. Como em *Estorvo*, está sem lugar, jogado. A linguagem da música é irônica, sem dúvida, e relacionada ao contexto ainda de ditadura em que foi escrita, mas a idéia é semelhante à do livro.

5. Benjamim

Neste caso não se trata de tentar localizar influências. é claro, mas tão-somente traços comuns, pontos de interesse para um estudo comparativo entre *Estorvo* e esse segundo romance de Chico Buarque. De início já se pode afirmar que são dois romances urbanos, com estilo moderno e um ritmo difícil, acelerado, e que muitas vezes confunde o leitor. *Estorvo* e *Benjamim* são romances de um mundo contemporâneo, retratos de uma época de violência, criminalidade e miséria.⁸⁸

Benjamim traz algumas referências diretas a *Estorvo*, como quando Ariela pensa que é normal que “gente de mais idade [como Benjamim] não se adapte a uma casa de vidro”⁸⁹. Seria uma casa como a de blindex onde mora a irmã do protagonista de *Estorvo*? Em outra cena de *Benjamim* o narrador se refere a um pastor que está na sala de espera do escritório de publicidade. E o que se insinua na página 35 – “... a sala de espera do casarão, onde um grupo de barbudos discute entre si, cada qual com um folheto na mão, e um pastor maquilado dorme numa cadeira com uma Bíblia no colo” –, torna-se concreto na pg. 128, onde ele vai citar o nome do tal pastor, e é o mesmo pastor Azéa que aparece em *Estorvo*. (Aliás, ó pastor é um dos únicos personagens de *Estorvo* que tem um nome, o que acaba funcionando como forma de destaque para a sua figura.)

⁸⁸ Em “A nova narrativa”, in: *Educação pela noite & outros ensaios* Antonio Cândido fala da literatura dessa época: “É possível enquadrar nessa ordem de idéias o que denominei ‘realismo feroz’, se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado.”

⁸⁹ *Benjamim*, pg 63.

Além dessas referências diretas, pode-se mencionar como aspecto a ser comparado o próprio estilo do autor, que mantém em *Benjamim* a linguagem excepcionalmente trabalhada, o cuidado com a escolha das palavras. E há ainda um aspecto cinematográfico que já aparecia em *Estorvo* – aliás, não foi por acaso que Rui Guerra quis filmá-lo... – e em *Benjamim* torna-se explícito. Seu protagonista teria adquirido desde a adolescência uma câmara invisível que o filmava sempre, e dessa filmagem resultam as panorâmicas e grandes angulares das cenas do livro, truques de filmagem na literatura. Toda a narrativa é muito visual, e as descrições ganham uma importância extra. Já no primeiro parágrafo do livro o narrador (o romance é escrito em terceira pessoa) fala dessa “filmagem” narrativa:

“... e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. Mais rápido que uma bala, o filme poderia projetar-se uma outra vez por dentro das suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável. E ainda sobraria um fiapo de tempo para Benjamim rever-se aqui e acolá em situações que preferia esquecer, as imagens ricocheteando no bojo do seu crânio.”⁹⁰

E, nos parágrafos seguintes:

⁹⁰ *Benjamim*, pg. 21.

“Se uma câmara focalizasse Benjamim na hora do almoço, captaria um homem longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo, de cabelos brancos mas bastos (...). 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.

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmara invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. (...) Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa. Era tarde: a câmara 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. Mas quando entra enfim no Bar-Restaurante Vasconcelos, ainda o incomoda a suspeita de uma câmara, talvez acoplada ao bico do ventilador...”

(...)

“Olha para o ventilador que bamboleia no teto e tem consciência de que a moça vai sair de seu filme. Então implora à câmara que o abandone de vez, e que saia sobre uns trilhos atrás da moça, e que se livre dos carretéis e carretéis com a vida de Benjamim Zambraia, e que os atire aos pobres.”⁹¹

⁹¹ *Benjamim*, pg. 22.

Estão presentes também em *Benjamim* – como em *Estorvo* – a corrupção, a violência, o tráfico, a polícia assassina, políticos nem um pouco confiáveis, a sociedade desigual, de uma aguda disparidade econômica. Enfim, um mundo contemporâneo. Ele é a matéria de Chico Buarque, seja em sua música ou em seus romances. *Benjamim* traz um “extra” no fato de mencionar a ditadura, tema que aparentemente o autor preferiu evitar no primeiro romance, até mesmo em função da forte expectativa que então se criara sobre como seria o lado político de sua literatura.

Entretanto, a narrativa de *Estorvo* é perpassada por uma crise anterior que é a do autor e de sua geração. Trata-se de uma crise de crenças, de falta de perspectivas, fruto de uma falência generalizada de ideais revolucionários. O sujeito-autor exibe no romance – de forma mediada – um sentimento de derrota que é dele mesmo, da derrota de todo um conjunto de crenças que motivaram lutas, posicionamentos e muita perseguição. Chico Buarque sempre foi uma pessoa crítica, sempre defendeu suas idéias em entrevistas, em sua música e também participando de ações da intelectualidade contra a ditadura. Em função disso sofreu com a patrulha da censura, foi forçado a assumir pseudônimos para conseguir lançar suas músicas, esteve, “voluntariamente”, exilado na Itália. Segundo ele mesmo afirma, no período da ditadura esse posicionamento marcou sua obra, definindo um caminho de expressão:

“(...) eu tinha consciência de estar sacrificando um pedaço da minha vida e uma parte importante do meu trabalho artístico em função de uma luta política que me empobrecia, de certa forma, enquanto artista. Eu tinha consciência absoluta disso. E não me arrependo,

naquele momento eu precisava fazer, eu acho que precisava. Eu tinha aquilo como... quase como uma missão.”⁹²

De todo modo, as decepções vividas pela geração pós-64 irão se espelhar claramente em todo um projeto artístico atual do qual Chico Buarque é apenas um caso. Há diferenças de forma, no como trabalhar/expressar esse sentimento, mas ele estará presente em grande parte das manifestações mais recentes. Quando o entrevistei, Chico Buarque falou um pouco sobre como se sente em relação às mudanças políticas do período pós-64:

“(…) mas você passa anos da tua vida lutando contra a ditadura e pelas liberdades, tal, e no fim acaba a ditadura e as liberdades que prevalecem são a liberdade do mercado, liberdade... isso que tá aí, o neoliberalismo, e um capitalismo...”⁹³

Porém, o autor afirma fazer uma diferenciação entre sua postura política e a produção artística:

“... o futuro da humanidade, ao próximo, esses sentimentos todos que fazem parte da minha agenda (risos). Eles existem, não deixam de existir. [Mas] No momento em que estou escrevendo eles deixam inteiramente de existir, entende? Essa dúvida (...) está presente na minha

⁹² Entrevista op. cit.

⁹³ Entrevista, cit., pg 11.

cabeça o tempo todo: Vale a pena você dedicar um pedaço da sua vida a uma causa, a um... ou isso é tudo uma besteira, ou...? Durante muito tempo nós vivemos... a minha geração, debaixo de uma ditadura; eu tinha consciência de estar sacrificando um pedaço da minha vida e uma parte importante do meu trabalho artístico em função de uma luta política que me empobrecia, de certa forma, enquanto artista. Eu tinha consciência absoluta disso. E não me arrependo disso, naquele momento eu precisava fazer, eu acho que precisava. Tinha aquilo como... quase como uma missão. Se pensasse na minha arte, na minha... provavelmente não teria feito alguma coisa, algumas canções que escrevi, não teria dedicado o tempo que dediquei a isso. Então essa dúvida, eu, enquanto artista, quando estou escrevendo um livro como esse, estou achando que é a coisa mais importante para mim, que eu vou deixar, é o meu trabalho, a minha arte, eu tenho que duvidar o tempo todo de tudo aquilo em que eu acreditei, de tudo aquilo em que depositei minhas energias e minha... enfim, esperança. Ao mesmo tempo em que não me arrependo do que foi feito porque por outro lado eu digo: “Não, foi necessário. Aquilo foi”. Então esse dilema está presente o tempo todo.⁹⁴

Finda o regime militar, passados os anos, o que se viu não se parecia nada com o que Chico Buarque – e todos os que compartilhavam pontos de vista semelhantes ao dele – desejara. Passada a ditadura militar estabeleceram-se outras: capitalismo, neoliberalismo, monopólios, fanatismos religiosos etc. No Leste europeu desmorona finalmente o projeto que poderia ter sido o de mundo melhor.

⁹⁴ Entrevista, cit., pg. 10.

O comunismo, que há muito vinha enfrentando dificuldades, começa a ser derrotado, sinalizando no mínimo uma falha de orientação, no máximo uma impossibilidade. Surge com isso uma crise maior. O que se poderia propor como alternativa? O que restou a essa geração foi um grande desapontamento, uma frustração pela não-realização de grandes ideais. Ideais que acabaram no vazio, equiparados a utopias.

Poder-se-ia levantar a hipótese de que essa frustração do autor se relacione de alguma forma com o tom desesperançado de *Estorvo*. O que se tentou não deu em nada, ou deu em algo muito diferente do que se esperava. E no presente o que aparece é a caminhada sem rumo do protagonista. Porém, verdadeira ou não, essa hipótese não tem real importância para a análise do romance. A crise do protagonista é um fato em si, e sua origem interessa muito menos que acompanhar seu desenvolvimento.

(...) Quando você vai escrever um livro, naquele momento aquilo é o que há de mais importante, aquilo tem que ser honesto até o fim, e não se pode permitir nenhum tipo de concessão, política ou ideológica. Isso era uma coisa que fazia parte do meu compromisso com a literatura, o meu sentimento de honestidade de evitar qualquer tipo de simpatia...

IV

À GUISA DE CONCLUSÃO

Não espero aqui propriamente concluir a análise do romance *Estorvo*, mas apenas apresentar os aspectos que o constituem e que foram estudados por mim ao longo dessa dissertação. Retomarei, com esse propósito, as etapas constitutivas deste trabalho, elaborando-as de forma a trazer um aspecto de todo ao estudo, a devolver o romance à sua totalidade.

O trabalho iniciou-se pela identificação dos conflitos centrais de *Estorvo*: conflitos do protagonista e conflitos da sociedade. O protagonista mostra-se como alguém em crise, vagando por espaços distintos, sem conseguir acolhida, sem conseguir se encaixar em nenhum parâmetro. Já na sociedade vemos um caos impregnado de violência, exibido como sintoma de modernidade. Permeando todo o romance, e relacionado ao caos social e à crise do protagonista, verifica-se um constante tom de desesperança.

O primeiro aspecto desenvolvido foi a questão das inúmeras duplicidades, oposições e dualidades apresentadas no romance. Esse aspecto acabou desembocando em um tema maior, qual seja, o do *duplo*. Duplo como estrutura ao mesmo tempo de distinção e de indistinção, de caos como de ordem. Aliás, ordem e desordem é outra recorrente questão do romance, verificada na estrutura de sociedade, na narrativa, nas relações, nas personagens.

Foi estudada também a forma como o autor trabalha a questão do tempo na narrativa, verificando-se como ele muitas vezes o subverte, o faz caótico – como o romance em si –, fazendo o passado irromper inesperadamente em meio ao presente. Agravando esse quadro, há a questão do delírio do protagonista, que torna os tempos indistintos ao atribuir ações do passados a questões do presente, ou ao misturar divagações aos fatos concretos. Esse narrador/protagonista mostra-se, assim, pouco confiável, e há que se estar atento ao seu relato, tentando diferenciar o real do onírico, ou do enlouquecido.

Na sociedade do romance aparecem dois núcleos centrais, o da família do protagonista e a população do sítio. Esses núcleos se relacionam, basicamente, por meio do protagonista, que vai e vem entre os espaços. No sítio – que, utopicamente, seria o espaço da tradição, dos valores morais – temos os traficantes, por um lado, e o caseiro e seus netos, por outro. Verificam-se relações de dependência entre os núcleos, em especial a relação do caseiro com a família do protagonista, por ser seu empregado e morar em sua propriedade. Mas esse caseiro (bem como seus netos) também se relaciona com os traficantes, uma vez que sua permanência no sítio também depende deste. E dentro do núcleo da família do protagonista – urbano –, temos que este (e, de certa forma, sua mãe) vive em certa dependência da irmã. Num contexto geral, vemos que todas as relações de dependência são geradas e mantidas pelo fator econômico, mais que pelo aspecto social.

Aliás, esse fator econômico como aspecto preponderante está retratado no romance como um todo; neste, o dinheiro é o motor social, gerando inesperadas ligações. Verifica-se uma dissolução do tecido social, e com isso os limites entre setores da sociedade aparecem rompidos no romance. O exemplo maior a que me

referi para ilustrar essa questão foi a festa na casa da irmã do protagonista, abrigando de contrabandistas a banqueiros.

Em paralelo a essa dissolução, e ilustrando mais uma dualidade do romance, temos que as classes sociais estão radicalmente separadas. Pobres e ricos se ligam apenas por relações de dependência, de trabalho, e quando não é assim, a convivência nem sempre é pacífica. A violência aparece de forma constante no livro, em assalto, mortes, estupro, miséria, tráfico, submundo. O protagonista é várias vezes agredido, ou, mesmo quando não é a vítima, presencia e registra essa violência.

A presença da mídia e sua influência na sociedade como um todo é exibida pelo autor de forma a ilustrar o seu caráter negativo. Nesse mundo da imagem desenvolvido em *Estorvo* tudo é globalizado, e todos – aqui sim, independentemente de classe social – se comportam, se vestem, agem de acordo com padrões aprendidos na televisão, no cinema, na mídia em geral.

Acrescentando dados à análise do romance, o estudo do conjunto da obra do autor revelou temas comuns a ambos, como a questão da sociedade exibida em um ponto limite, o ponto da civilização encruzilhada, onde tudo parece caótico, as estruturas estão subvertidas, a violência é dominante, os cidadãos restando apenas como vítimas dessa grande tensão social.

Verificou-se também, pela análise comparativa com músicas do autor, a recorrência do uso do mecanismo da repetição, servindo principalmente como marcação de idéias. Na música é comum o uso de refrões, estribilhos, do tema, mas o que viu-se foi que o autor estudado sempre trabalhou esse recurso com requinte, desenvolvendo na música novas formas para a repetição. E no romance ele

organiza esse aspecto de forma a gerar uma uma imagem labiríntica, numa estrutura que remete, de certa forma, à idéia da compulsão repetitiva.

Numa análise comparativa com *Benjamim*, segundo romance de Chico Buarque, verificou-se um fator importante também em *Estorvo*, qual seja, o aspecto quase pictórico do romance, construído numa linguagem algo cinematográfica, onde as descrições, extremamente elaboradas, formam na mente do leitor as imagens intencionadas. Nesse romance, como em *Estorvo*, a atualidade é matéria básica; é apresentado um mundo moderno, com todas as suas características – mencionadas acima.

BIBLIOGRAFIA

I - Do autor

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

———. *Benjamim*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

———. *Fazenda Modelo*. São Paulo, Círculo do Livro, 1989.

Entrevistas

– Concedida por Chico Buarque à mestrandia em 03 de março de 1998, no Rio de Janeiro. Gravada e transcrita.

– Concedida por Chico Buarque a Mário Prata em 12 de novembro de 1993, no Rio de Janeiro. Transcrita.

– Concedida por Chico Buarque ao Jornal do Brasil de 02 de dezembro de 1995.

II - Sobre o autor

MENEZES, Adélia Bezerra de Meneses. Da mão na mão à luta de classes. In: SCWARZ, Roberto, org. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

SCHWARZ, Roberto. Sopro novo. In: *Veja*, 07 de agosto de 1991.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque*; letra e música. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, 2 ed.

WISNIK, José Miguel. Paratodos é antídoto contra estorvos absurdos. In: *O Estado de S. Paulo*, 8 de janeiro de 1994.

III - Geral

ABRAHAM, Karl. *Développement de la libido: Formation du caractère*. Paris, Payot, 1966.

ADORNO, Theodor W. La société. In: *Théorie esthétique*. Paris, Klincksieck Esthétique, 1974.

———. Fragment sur les rapports entre musique et langage. In: *Quasi una fantasia*. Paris, Gallimard, s/d.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1963.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 5 ed., 1974. ✕

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo, Paz e Terra, 1992. ✕

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966. ✕

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo, Perspectiva, 1973. ✕

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo, Ática, 1988.

———. *História concisa da literatura brasileira*. Ed. rev. e ampl. São Paulo, Cultrix, 1991.

- BRADURY, Malcom. *O mundo moderno; dez grandes escritores*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- BRASIL, Assis. *Cinema e literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- CAMET, Sylvie. *La figure du double; ou le double en question*. Éd. Interuniversitaires. Paris, 1995.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. São Paulo, Abril Cultural, 1972.
- CÂNDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989, 2 ed.
- . Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- . A Revolução de 1930 e a cultura. In: *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989, 2 ed.
- . O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo, Nacional, 1871.
- . *A personagem de ficção*. São Paulo, Boletim n. 284, *Teoria Literária e Literatura Comparada*, n. 2, 1963.
- CANNONE, Belinda, org. *La figure du double*. Langres, Didier Érudition, 1995.
- CARPEAUX, Otto Maria. Franz Kafka e o mundo invisível. In: *A cinza das horas*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. José Olympio, Rio de Janeiro, 5 ed., 1991.
- CIRLOT, Juan E. *Dicionário de símbolos*. Moraes, São Paulo, 1984.

DELEUZE, Giles & GUATTARI, Felix. Selvagens, bárbaros, civilizados. In: *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1966.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura; uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes, s/d.

FREUD, Sigmund. Tres ensayos de teoría sexual. *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 3 reimp., v. 7, 1993.

———. Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 3 reimp., v. 13, 1993.

———. El horror al incesto. *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 3 reimp., v. 13, 1993.

———. El extraño. *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 3 reimp., v.17, 1993.

———. Más allá del principio de placer. *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 3 reimp., v. 18, 1993.

———. El malestar en la cultura. *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 3 reimp., v. 21, 1993.

———. Fetichismo. *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 3 reimp., v. 21, 1993.

GULLAR, Ferreira. Depois da abertura. In: *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, tomo II (em especial a oitava parte: A era do filme), 1972.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Kafkiana I, Kafkiana II e Kafkiana III. In: *O espírito e a letra*. II. São Paulo, Companhia das Letras, 1996

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*. São Paulo, Hucitec, 1985.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

———. *O processo*. São Paulo, Brasiliense, 7 reimp., 1997.

LAING, R. *A política da família*. São Paulo, Martins Fontes, 1983. ✕

———. *O eu dividido*. Petrópolis, Vozes, 1973.

LUKÁCS, Georg. Balzac: Les illusions perdues. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

NABAKOV, Vladimir. *La méprise*. Paris, Gallimard, s.d.

PASTA JR., José Antonio. O romance de Rosa; temas do Grande Sertão e do Brasil. In: *La ville; exaltation et distanciation*. Cahier n. 4, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

PEDROSA, Mário. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975. ✓

POSTER, Mark. *Teoria crítica da família*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro, Coeditora Brasília, 1939. ✓

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976, 3 ed.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2 ed., 1981.

———. Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem". In: *Que horas são*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

———. Nacional por subtração. In: *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro, Zahar, 1987.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: *O fenômeno urbano*.

Organização e introdução de VELHO, Otávio Guilherme. Rio de Janeiro, Zahar, s/d.

TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*, figuração do Outro na Grécia Antiga. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

RESUMO

Esta dissertação trata da análise do romance *Estorvo*, de Chico Buarque. Busca-se interpretar o romance em sua totalidade, abrangendo aspectos como a sociedade nele representada, a forma empregada pelo autor para desenvolver a narrativa, a construção das personagens etc. Buscando iluminar o romance, foi estudado o conjunto da obra do autor – música e literatura.

Destacam-se no romance fatores como o caos e a dissolução do tecido social, bem como a violência presente na sociedade moderna. Foram também analisadas questões como a relação *ordem/desordem* no romance, a figura do *duplo* e a forma como o *tempo* é trabalhado pelo autor.

A dissertação divide-se em cinco capítulos: *Apresentação*, *Olho Mágico*, *Civilização Encruzilhada*, *O Compositor*, *O escritor*, e *À Guisa de Conclusão*.

ABSTRACT

This dissertation is an analysis of the novel *Estorvo*, by Chico Buarque. It surches to interpret the novel in its totality, including aspects related to the society involved, the form utilized by the author to develop the narrative, the contrution of characters etc. In order to throw some clarity on the novel, the hole work of the author has been studied – musica and literatury.

In the novel subjects such as caos and the dissolution of the social tissue are highlighted, as well as the violence that is present in the modern society. It was also analised questions like the relation between *order and disorder in the novel*, the image of the *double*, the structure of *time, as it was figured*. by the author .

The dissertation is divided in 5 chapters: *Presentation, Magic Eye, Crossroad Civilization, The Writer, the Composer and Conclusion*.

Entrevista com Chico Buarque

03/03/98

E - Começando com o inevitável, a questão da música e da literatura, como é que foi esse trânsito? Você tinha escrito Fazenda modelo, lá atrás, e Roda-viva, e depois ficou só na música. De repente você parou e fez o Estorvo. Como é que foi essa mudança, como é que foi a criação de Estorvo, quais foram as dificuldades de deixar de ser compositor e começar a ser...

CB - Não, deixar de ser compositor não foi dificuldade nenhuma porque quando eu comecei o *Estorvo* já estava há uns meses sem compor. Foi quase uma quarentena, que acho que era necessária; não parei de compor porque quis, eu comecei a não encontrar assunto, ou motivação, ou desejo, ou prazer em fazer música. Isso, depois de um tempo que agora não sei calcular, mas pode ter sido quase um ano, sei lá, acho que uns seis meses... eu não estava com vontade. Não estava encontrando...

E - Tinha um esgotamento de linguagem?

CB - Exatamente. Eu não estava... pegava no violão, sentia um certo fastio, e comecei a escrever sem a intenção de escrever um livro. Comecei a escrever por exercício intelectual. Fazer alguma coisa pra suprir a... para preencher esse buraco... da criação. Na verdade, eu comecei a brincar com isso porque ganhei um computador, também teve isso. Eu comecei a brincar com ele... evidentemente não era esse, é o avô desse, foi em setenta e... foi em 89, acho, 88, talvez Natal de 88. Eu comecei a brincar com o computador e a escrever qualquer coisa, sem...

E - Você lembra o que estava escrevendo?

CB - Comecei a escrever... todo dia uma coisa assim, tipo... vou manter a... um exercício.

E - Idéias, crônicas...

CB - É, não chegava nem a se concretizar uma idéia de crônica, e também não era um diário, era... Eram escritos imprestáveis. Até que chegou o momento em que aquela coisa que não prestava começou a me interessar. Na verdade, eu acho que toda escrita, no meu caso, de músico, parte de um rascunho, de um erro, até. De uma coisa que se eu publicar... eu nunca publicaria, o rascunho disso tenho que queimar, tenho que queimar as pistas, né, porque só eu, olhando aquilo, posso adivinhar que ali dentro está o germe do que viria depois. É uma coisa que você olhando assim, bruta, também não presta. Mas eu sabia que tinha alguma coisa ali, no que estava escrevendo. Alguma... o princípio de alguma coisa que eu não sabia o que era.

E - Você lembra por onde veio esse germe?

CB - Do *Estorvo*... não foi no começo, não era o início do livro... Eu lembrava disso... foi... Vou lembrar daqui a pouco. Enfim, alguma coisa qualquer que comecei a escrever e aí comecei a desenvolver... Eu sabia exatamente o que era.

E - Do amigo?

CB - Não. Não era do amigo, não era da irmã, da mãe... a ex-mulher surgiu depois, o amigo surgiu depois... Era uma coisa, era a minha relação, eu-personagem, com... Eu acho que vou lembrar. Daqui a pouquinho eu lembro. E aí comecei a desenvolver aquilo... Vou ter que lembrar isso agora, “péra” um pouquinho só, dá uma pausa.

(PAUSA - Chico pega o livro para procurar.)

CB - Eu tenho impressão que era isso. Simplesmente a irmã preenchendo o cheque, e “os seus cabelos castanhos não permitem dizer”... É uma coisa por aí, se não me engano. A forma como minha irmã preenchia o cheque, como ela me passava aquele cheque, enfim, comecei a desenvolver um... essa escrita, essa cena. E aí comecei a tomar gosto por aquilo, mas aí começou... falei: “Bom, posso estar escrevendo um conto”. Até eu definir que estava escrevendo um livro, até o livro se apresentar pra mim como livro, deve ter levado um mês, pelo menos, depois que comecei a escrever. E aí comecei a juntar, e a partir de um determinado ponto tracei uma... um roteiro, que várias vezes desobedecei... Mas foi assim, a partir de um exercício.

E - Então, na criação do livro, você fez um esquema, desobedeceu...

CB - Várias vezes.

E - E quando você voltou para o começo?

CB - Aí, com tipo um mês de exercícios eu decidi que escreveria um livro, que seria uma novela, um romance, tal. Aí tracei esse roteiro e comecei a escrever, do início. Comecei o livro. Quando comecei o livro até já tinha coisas que praticamente... tinha umas coisas assim, umas pequenas cenas lá adiante que simultaneamente eu ia escrevendo, então quando chegava nessas cenas elas já estavam prontas. Eu lembro de uma cena, a cena do menino com a menina no carro, fazendo “ooooô”, daqui pra lá, coisa que já estava escrita antes. Eu cheguei nela, sabia que ia passar por ela. Mas foi escrita mais ou menos no começo do livro. Quer dizer, antes de eu começar o livro pela ordem... não cronológica, a ordem definitiva.

E - Bom, o Chico cantor, compositor, tem como tema freqüente o universo feminino, a visão feminina... e com “sentimentos femininos” muito bem trabalhados. E no

Estorvo aparece isso muito diferente. Não só é uma visão masculina, que tudo bem, tem um protagonista masculino, certo, mas as mulheres não são muito... são até meio maltratadas, no final. Acho que até teve alguém da crítica que comentou isso (Massi). Quer dizer, a mulher que está em frangalhos, e a irmã, que acaba sendo estuprada, e a mãe, com quem ele também tem uma relação meio complicada... mas a mãe já é outra história. De qualquer forma, como é que você vê isso? Quer dizer, teria isso relação com o romance como representação de um mundo atual, moderno, que é um mundo mais masculino, no sentido de mais pulsão, mais agressividade, e menos espaço para esse feminino... sensibilidade, essa coisa...

CB - Eu acho que... acho que não, quer dizer... pensando alto, eu diria que a música é... o ofício da música é muito mais feminino que o ofício literário. Quer dizer, se você acreditar que a intuição é algo mais feminino do que masculino, e que eu enquanto músico sou muito mais... duas coisas: intuitivo, do que quando estou escrevendo, e muito mais afetivo que quando estou escrevendo, eu acho que você vai entender, assim, a maneira mais... Quer dizer, a maneira menos afetuosa como a mulher é tratada na literatura é porque a literatura não passa muito por esse sentimento... Primeiro: a técnica, fazer música me conduz para uma... o fazer musical é muito mais sentimental do que o literário.

E - Por quê?

CB - Porque a música puxa para esse lado, a música... aí a gente está falando de letra, né, mas a letra das músicas, as letras das minhas músicas elas surgem a partir das músicas. Elas vão *atrás* das músicas, vão *depois* das músicas. Quem conduz é a música. A música, a gênese da música é intuitiva, não tem, não existe esse exercício que existe na literatura. Ela brota muito mais do campo desconhecido, mesmo intuitivo. E a letra da música, por estar em contato com a música é alguma coisa mais úmida, mais molhada, mesmo, mais doce, se você quiser. A literatura é seca, desprovida de música, e desprovida de uma porção de coisas que eu tô dizendo... de afeto, de... até de uma “franja” de sentimentalismo que está presente nas músicas. Só que a música joga com outras coisas, tem ironia, tem não sei o quê, e tal. Mas se você pegar a melodia em si, ela puxa pra esse lado, puxa pra compaixão, pra simpatia... E a literatura não.

E - Por quê?... Quer dizer, por que não pode ter uma literatura assim, por que não pode ter uma figura feminina, descrita e...

CB - Pode, outro autor pode ter. Outro autor pode ter, mas o escritor, no meu caso, ele é a negação do autor de letras. Ele é um antípoda daquele cara. Inclusive se estou escrevendo um livro é porque estou querendo dizer coisas que não vou dizer... eu não quero estar perto do que digo com a música. Pelo contrário. Se eu não escrevesse música provavelmente a minha literatura seria diferente. Com toda

certeza. Primeiro, porque a música é presente na... a música, não a letra, a música, e ritmo, tudo isso, coisa com que eu trabalho, com que estou habituado a trabalhar, ela é presente no livro, e a letra, a parte literária, está absolutamente ausente. De propósito, eu quero dizer outras coisas que não posso dizer com música.

E - Você acha que uma coisa lírica e amorosa que você pode fazer numa música, você não faria na literatura?

CB - Exatamente.

E - Por quê? Você acha que seria piegas? Quer dizer, você acha que não saberia fazer uma declaração de amor num livro?

CB - Olha, declaração de amor eu acho que tem, também, não é... isso muitas vezes eu passei por esse dilema de ver: “Como é que vou tratar determinado assunto?” Pode ser mulher, pode ser outra coisa. Na literatura a minha tendência era ser sempre irônico, sempre... mas é o caminho mais fácil, esse. Então, querer ser amoroso, mas seco, é um caminho difícil. É o que procuro ser. Eu acho que sou amoroso nesse livro, mesmo sendo cruel. Existe o afeto. Ele está todo sufocado pelo personagem, mas existe aqui dentro, tem várias situações... Eu lembro uma cena que escrevi e fiquei comovidíssimo, que era eu, no apartamento, esperando a mulher, e a mulher não chegava, e eu apaixonado pela casa, aquela coisa. É uma coisa que pra mim é extremamente afetiva. Mas numa linguagem desprovida de... que por ser desprovida de música parece uma linguagem seca.

E - Mas é cortado. Aparece o sentimento, e - logo vem o corte. Quer dizer, gostava da mulher mas de repente não gosta da mulher, gosta da casa, e... parece que ele vai se fechando.

CB - É, é.

E - Ele vai bloqueando, sempre tem um muro que cai em cima.

CB - (Risos) É, não, é que esse é um personagem desprovido de música. Não é um cara que... esse protagonista aqui não é um sujeito que não conhece música. Ele é um músico desprovido de música. (Risos) Tem essa impressão. Ele de certa forma é um aleijado, que perdeu um... como quem perde um membro do corpo. Ele perdeu... para mim ele perdeu a música.

E - Ele perdeu alguma coisa, aí nesse espaço de cinco anos, e vai buscando isso, e vai voltando nos espaços dele, vai procurando, e não acha. Está em crise. Você sabia, estava claro pra você o que é que desencadeava essa crise?

CB - Não, isso são coisas que estou pensando agora. No momento que estou falando pra você, tenho impressão de que o quê... onde eu me misturo com esse protagonista, já que está escrito na primeira pessoa, onde me identifico com ele é nessa falha, nessa ausência, essa carência. E no meu fazer literário a minha carência é de música. No caso dele, ele não era um músico, não era, não tinha instrumento, ele era um sujeito que tinha perdido alguma coisa. Isso está traduzido por... a música é traduzida em... a infância perdida, o amigo perdido, a mulher perdida, a irmã perdida, a mãe. Tudo o que ele foi perdendo. E o meu motor para escrever isso tudo, como não perdi mãe, nem amigo, nem nada disso, provavelmente é a música... é a ausência da música.

E - Você não estava conseguindo chegar na música e isso foi o ponto de partida.

CB - Foi o ponto de partida. E foi o.. não só o ponto de partida como foi o combustível... a ausência de música foi o meu combustível durante esse ano... acho que foram onze, doze meses. É difícil calcular quando comecei exatamente, mas enfim, durante um ano eu me alimentei da ausência de música. Mas isso é uma especulação.

E - A música não voltou, nesse tempo?

CB - Não, nada. Ficou longe.

E - E quando terminou, voltou?

CB - Aí foi difícil. Tem um trânsito que é difícil mesmo. Até eu me libertar do livro e voltar para a música, foi um custo. Mesmo porque depois de fazer o livro, o pós-parto era complicado, e não me libertei tão cedo também porque logo comecei a acompanhar as traduções, e... enfim, continuei vivendo do livro um bom tempo. Quando acabou isso eu me determinei a voltar pra música. Porque não queria escrever outro livro em seguida. Aí eu estava com uma certa ansiedade de voltar a fazer música, estava precisando. Demorou um certo tempo.

E - Eu lembro de ter lido em algum lugar você comentando que pegava o violão e só saía o "Morro dois irmãos", era a música que vinha na cabeça.

CB - Depois do livro pronto. É, parece que eu tinha que puxar por um fio que era praticamente a última música que eu tinha feito antes do *Estorvo*. Então eu tinha que puxar... Como é que faz a música? Eu não sabia como é que fazia a música. Lembrava daquela e: "Bom, se eu fiz essa, vou fazer outra". Durante um bom tempo fiquei sem saber como se faz... como hoje não sei como se faz um livro. Para escrever o próximo... depois que passou um tempo eu voltei e escrevi o *Benjamim*. Mais uma vez agora eu estou... voltei a fazer música. Mas... Isso é muito

interessante, porque... essa quebra, pra mim é muito interessante. Voltar a fazer música depois de dois anos, como quem não sabe mais fazer música, é doloroso, mas quando começa a surgir, surge como se fosse alguma coisa nova, mesmo. E é difícil pra mim pensar em fazer alguma coisa nova dentro da música; eu já fiz muita música. Então tem horas que eu digo: “Ah, chega de música!” Então fico um bom tempo sem fazer música. Obviamente estou ocupado com alguma outra coisa, não fico só jogando paciência, ou jogando bola, ou... Então quando volta, e a coisa ressurgir, ela ressurgir como... como se eu fosse um iniciante. O difícil é isso, voltar a ter o tesão, mesmo, do iniciante. Mas é isso que a gente quer... Ficam falando sempre: “Não, mas a produção vai ficando mais rarefeita”. Mas é claro! Quando você começa a fazer, você faz uma música por dia, faz duas músicas por dia... Quando grava o primeiro disco tem quarenta músicas na gaveta. Depois esse entusiasmo vai diminuindo. É natural, você começa a ficar mais exigente, começa a não querer repetir, vai ficando menos espontâneo. O que é bom, o que é natural.

E - Mas vai amadurecendo, vai tendo um refinamento.

CB - Claro!

E - Acho que é por isso que... não tem mais trinta músicas mas vai ter duas que vão ser muito boas.

CB - Pra mim, com certeza.

E - Eu acho que isso é assim em qualquer área...

CB - Eu tenho me preocupado com isso. A questão da música popular, se você olhar assim como eu olho, assim em volta, o exemplo de colegas meus, ela tem alguma coisa a ver provavelmente com o público a quem se destina, que é... o público de música popular é um público jovem. Quem compra disco, quem ouve rádio é um pessoal de vinte, vinte e cinco anos. O pessoal da minha geração não compra... os filhos é que compram disco. Então você está escrevendo, está produzindo para uma geração que não é a tua. está começando a criar uma distância. Porque não é assim para todas, para as outras artes. Você pode pintar até noventa anos, como tantos pintaram, como Chagal, como Picasso. E vai em frente, você pode escrever, pode... mesmo a música sinfônica, você faz. E a música popular, não. Música popular é de outra natureza, ela tem um vínculo com a juventude que as outras artes não têm. Então você vê que todo mundo começa a criar menos, a procurar outros caminhos, a... O Dorival Caymi não faz uma música há muitos anos; ele pinta, ele... né?

E - Tem alguns temas que parece que você evitou. Você disse que o que o compositor faz, o escritor não faz, agora, temas como a ditadura, como um lado político, eu tenho a impressão de que você evitou mesmo, até porque tinha uma

expectativa de que ia falar disso, era o que se esperava. Quando estava para sair Estorvo tinha uma expectativa muito grande, do que viria. Você acha que evitou ou simplesmente não era isso, não tinha que colocar?... Como uma coisa mais política, você se sentia cobrado nesse sentido?

CB - Bom, essa cobrança sempre existe...

E - No Benjamin você já fala nisso, está falando na ditadura, e tal. E Estorvo, por ser o primeiro, você acha que foi...

CB - Não, mesmo *Benjamin* ele alude ao período da ditadura, mas não é tratado diretamente no... Tanto num caso como no outro, não há um compromisso com a... não há um grande compromisso com a realidade, na verdade. Isso existe, mas numa forma sempre enviesada, porque a visão do protagonista, tanto num livro como no outro, ela é muito subjetiva, então... A realidade social, por exemplo no caso de *Estorvo*, política não, porque, enfim, não se passava na época da ditadura, era passado exatamente na época em que foi escrito, não na ditadura, mas há os problemas sociais, há a criminalidade, grupos de extermínio...

E - ... tráfico...

CB - ... tráfico... extermínio de... tudo citado de uma forma bastante... de uma forma muito nublada. Isso de propósito, eu não quis... quer dizer, é a linguagem, o livro não é realista, não permite.

E - De propósito por isso, pela linguagem?

CB - É que a linguagem, na verdade, é que conduz. Quando digo que desobedeci o roteiro várias vezes é porque a linguagem que fui criando durante a escrita do livro, ela foi conduzindo o livro, e a própria história do livro. Às vezes eu previa um determinado acontecimento, que ia... essa linguagem que foi nascendo não me permitia mais ir para aquele caminho. Ele se negava. E eu me negava a escrever o que pretendia escrever. Eu tinha que contornar aquilo de uma forma adequada à linguagem que estava... Quando encontrei a linguagem do livro, aí o caminho já foi traçado. Encontrei a linguagem à medida que fui escrevendo. Eu escrevi o livro e rescrevi muitas vezes. Quando terminei tive que voltar e refazer vários trechos que eram anteriores a esse tom, a essa linguagem, à própria psicologia do protagonista, que é determinada pela linguagem do livro. A forma como ele via as coisas, a forma nebulosa, mesmo, como ele enxergava o que se passava ao redor. Não havia por que entrar a ditadura nesse relato.

E - Você falou que foi feito, refeito... o Estorvo teve várias reconstruções, você mudou coisas, e lia em voz alta...

CB - É.

E - Isso é construção ou é perfeccionismo? Tinha alguma intenção ou era... Quer dizer, tem essa coisa de que achou um tom, aí voltou e colocou como devia. Foi só isso ou tem outra coisa? Porque há uma série de elementos no livro, coisas que aparecem aqui e voltam a aparecer lá em baixo... você achou e foi inserindo... como foi que aconteceu isso? ... Você tinha intenção?

CB - Não, essas coisas que reaparecem, elas... quer dizer, várias coisas que reaparecem – isso é que eu acho que tem um pouco a ver com técnica musical, você escreve um determinado tema e lá adiante ele volta com outro arranjo. Mas o engraçado é que quando eu escrevi a primeira vez um tema que viria a repetir mais tarde, eu nunca estava pensando que ele viria depois, que ressurgiria depois. Eu escrevia como... Às vezes era uma coisa solta, que aparecia ali. E eu escrevia pelo prazer da coisa escrita. “Pô, engraçado isso, ficou...” Tipo, vou dizer: o amigo passou pela casa, o protagonista passa pela casa dum sujeito que tinha uma irmã paralítica e ele dava festas. Isso saiu assim. Lá adiante, por algum motivo surgiu de novo o negócio aí eu explorei essa irmã, mostrei ele lembrando de uma festa e supondo que a irmã estivesse num quarto, ouvindo. A primeira vez que apareceu isso, apareceu grátis, caiu ali. O amigo, uma coisa meio vaga, um sujeito que... acho que ele passa por essa casa, onde tem uma escola, que tinha sido a casa dum amigo que dava festas e tinha a irmã paralítica. Pronto. Era só isso. Não era para ser mais que isso. Não foi escrito assim: “Lá adiante vou retomar esse tema, vou desenvolver essa idéia”. Não.

E - Mas e o “agora chega”.

CB - O “agora chega”, aí é o chamado mote. *Mot.* Porque também tem isso, que como não tem diálogos, há pouquíssimas falas, e essas pouquíssimas falas são às vezes tipo “essa criança só fala isso”. Acho que há mais uma coisa assim.

E - “Subiu a ribanceira que dá noutras bandas”, também aparece mais de uma vez. Aquela coisa do cantou “hummmm”, que a menina no sítio canta, que a amiga magrinha, lá na frente, também canta.

CB - É. Quer dizer, dá vontade de retomar uma coisa lá adiante, mas não é, é isso que não é, não está previsto no roteiro. A coisa do roteiro é muito vaga. É um scriptzinho, uma sinopsezinha. Esses detalhes...

E - Mas tem uma coisa de você descobrir isso e começar a se divertir com isso e começar a encaixar...

CB - Claro! Mas é *puro* divertimento. Para mim era uma grande diversão. Não só de escrever, pelo escrever, é ler. É o que eu falei e que é verdade, eu só escrevia para ler. E eu escrevia... quando terminava de escrever, de noite, no dia seguinte o meu prazer era ler o que tinha escrito na véspera. Era tentar ... a primeira coisa que eu fazia durante o dia era tentar não pensar no que tinha escrito, (risos) ver se eu conseguia... chegar até o texto sem lembrar do que tinha escrito na véspera. Era difícil. Eu procurava fazer tudo rapidinho para... E aí, muitas vezes quando eu lia ficava decepcionado. Porque não era como estava pensando, no dia seguinte a coisa tinha ficado frouxa. Então, eu retomava aquilo, começava a escrever, até o momento em que, lendo no dia seguinte, aquilo me dava... me satisfazia. Então, o parágrafo... separando por parágrafo, um parágrafo que eu tivesse feito num dia, no dia seguinte tinha que retrabalhar até ficar contente. Agora, acontecia também que depois de um mês eu revia um capítulo inteiro e aí, com um mês, algumas coisas que pareciam boas no dia seguinte, um mês depois já não estavam... (risos) tão boas. Então é essa reescrita, parágrafo a parágrafo, capítulo a capítulo, até que ficavam blocos prontos, e assim mesmo, quando ficou tudo pronto eu tive que voltar e refazer algumas coisas. Foi um trabalho de “refazimento” principalmente por isso, porque eu queria que a leit... E, às vezes, tinha pequenas coisinhas que eu não sabia muito bem como resolver e que meio que varria para debaixo do tapete. Falava: “Ninguém vai perceber que isso não está como eu quero”. Depois, noutro dia, nem que fosse uma coisa quase que mortificante: “Não, vou encarar essa fera, vou resolver de uma forma que me satisfaça”. Então eu posso dizer que quando terminei, quando entreguei, eu estava... eu, pelo menos, estava muito satisfeito com o que estava escrito.

E - Dê um exemplo de uma dessas coisinhas que foram difíceis de resolver.

CB - Agora... Agora não lembro. Coisas assim que estavam bem difíceis, e aí eu falei: “Vou dar uma disfarçada, passar por cima, depois...” Mas aquilo ficava me atormentando. Aí tinha uma hora que eu voltava lá e... E agora eu nunca mais li. Provavelmente se for ler agora, depois de alguns anos, aí vou... gostaria de retocar, né? Até mexi umas duas coisinhas nas traduções, engraçado. Nas traduções. Eu lembro de uma coisa que mexi nas traduções. Relendo, quer dizer, lendo a tradução, fazendo correções. Eu me correspondia com o tradutor, aí disse: “Não, você traduziu certo, mas eu é que tô mudando agora”. Uma coisa que falei: “Mas é claro que era isso, não é como ficou no original”. Uma coisa do... quando a mulher atendia o telefone e ninguém atendia do outro lado, e falava: “A respiração”... era do amigo. Ela sabia, a respiração era dele, ela sabia que a respiração era dele. Mas não era a respiração, o *silêncio* era dele (risos). Aí eu mudei isso na tradução. No original... E aí, se bobear fica a história daquele pintor, né, o Bonard, que ia nos museus com as tintas escondidas, quando o guarda não estava olhando ele mexia uma coisinha (risos). Porque é. Mas tem uma hora que você entrega.

E - Uma hora tem que ser. Engraçado que eu tinha pensado mesmo nessa história do refrão, que parece... mais pensando no tema, na música erudita, um tema que você vai retomando com variações.

CB - É. É o tema da música erudita, do jazz.

E - Tema e improvisos. Não sei se você leu a crítica, mas na época que saiu o Estorvo o Roberto Shwarz fez uma crítica na Veja em que ele definiu o livro como uma metáfora do mundo contemporâneo. Disse que você tinha criado uma metáfora do mundo contemporâneo, que o Estorvo ilustrava muito isso. Esse mundo da criminalidade, do... uma coisa muito atual. E de crise, principalmente. A crise do protagonista é um pouco essa crise do mundo atual. Eu vejo muito isso também, relacionado até, voltando, a todos aqueles ideais, que todo mundo tinha, e que de repente sofreram esse baque, com a queda do muro, e tal, que já vinha naquela época. Desde essa imagem, daquela imagem de povo se tinha, aquela coisa meio idealizada, e que de repente você mostra um povo que quer aparecer na televisão, que não é mais aquilo... Eu queria saber como é que você vê isso. Não se você pensou ou não nisso, mas você acha... o que você está mostrando ali reflete esse sentimento, essa falência de ideais, crise de ideais, e essa crise tem a ver com mundo contemporâneo? Como é que você vê isso?

CB - Eu não sei, sabe, eu teria que ler essa crítica do Roberto Swharz, não lembro mais. Mas... é possível. Engraçado, eu não sei dizer. Esse protagonista provavelmente é uma expressão do que eu penso estando em crise. Do que eu penso... é um sujeito inteiramente desiludido. E esse sujeito inteiramente desiludido, evidentemente essa desilusão é minha também.

E - E como é essa desilusão sua?

CB - Como... no livro tem uma hora que ele fala uma coisa assim que todo entusiasmo é idiota. Uma coisa que ele fala assim que é exatamente o que você pensa... tem... Eu tô sempre em contraposição, fazendo uma contraposição entre o músico e o... e esse sujeito em crise porque está desprovido de música. Porque a música é arrebatamento, e é entusiasmo, e é não sei o que... e a música permite esses arroubos todos. E em relação a sentimentos amorosos, por uma mulher, como também sentimentos amorosos em relação à humanidade, o futuro da humanidade, ao próximo, esses sentimentos todos que fazem parte do... do... da minha agenda (risos). Eles existem, não deixam de existir. No momento em que eu estou escrevendo eles deixam inteiramente de existir, entende? Essa dúvida está o tempo todo, será que vale a pena... essa dúvida está presente na minha cabeça o tempo todo: Vale a pena você dedicar um pedaço da sua vida a uma causa, a um... ou isso é tudo uma besteira, ou... Entende? Durante muito tempo nós vivemos... quer dizer, pra quem viveu, como eu, a minha geração, debaixo de uma ditadura, eu tinha

consciência de estar sacrificando um pedaço da minha vida e uma parte importante do meu trabalho artístico em função de uma luta política que me empobrecia, de certa forma, enquanto artista. Eu tinha consciência absoluta disso. E não me arrependo disso, naquele momento precisava fazer, eu acho que precisava. Eu tinha aquilo como... quase como uma missão. Se pensasse na minha arte, na minha... provavelmente não teria feito alguma coisa, algumas canções que escrevi, não teria dedicado o tempo que dediquei a isso. Então essa dúvida, eu, enquanto artista, quando eu estou escrevendo um livro como esse, estou achando que é a coisa mais importante para mim, que vou deixar, é o meu trabalho, a minha arte. Eu tenho que duvidar o tempo todo de tudo aquilo em que acreditei, de tudo aquilo em que depus minhas energias e minha... enfim, esperança. Ao mesmo tempo não me arrependo do que foi feito porque por outro lado eu digo: “Não, foi necessário. Aquilo foi”. Então esse dilema está presente o tempo todo.

E - Mas esse é um dilema, ou uma crise, que é de toda uma geração. De uma série de pessoas que lutaram de uma forma ou de outra, mais ou menos, que estavam politicamente atuando, e acreditando, eu acho que na realidade o básico é isso, acreditando em uma série de coisas e que de repente com a crise do Leste europeu começaram a ser contestadas, e isso gerou... teve gente aí se matando, entrando em parafuso. E não é à toa, foi muito importante, foi...

CB - É, mesmo se você esquecer o Leste europeu, quer dizer, é claro que não pode esquecer porque uma coisa está ligada à outra, mas você passa anos da tua vida lutando contra a ditadura e pelas liberdades, tal, e no fim acaba a ditadura e as liberdades que prevalecem são a liberdade do mercado, liberdade... isso que está aí, o neo-liberalismo, e um capitalismo... que pra mim quem mais sente falta da existência do comunismo, leste europeu, e tal, é o capitalismo. Porque esse capitalismo sem o perigo do comunismo não tem freios, e ele vai acabar, parece, se auto-devorando. Então... a minha geração é uma geração derrotada, nesse sentido. E ao mesmo tempo, isso é uma coisa que eu sempre pensei, e o Darcy Ribeiro disse claramente: “Eu tenho orgulho das minhas derrotas”. Eu também tenho; concordo com ele. Agora, quando você pega e vai escrever um livro, e você tá... naquele momento aquilo é o que há de mais importante, aquilo tem que ser honesto até o fim, e não se pode permitir nenhum tipo de concessão, política ou ideológica. Isso era uma coisa que fazia parte do meu compromisso com a literatura, o meu sentimento de honestidade de evitar qualquer tipo de simpatia, qualquer tipo de... bom, havia uma expectativa de uma coisa de esquerda... Eu não quis agradar a ninguém com esse livro, a não ser a mim mesmo. Estou escrevendo pra mim.

E - Você acha isso possível? Quer dizer, quando você está escrevendo um livro é você que está escrevendo o livro, é a sua formação, é a sua cabeça, são as suas convicções. Por mais que tente ser neutro, há uma postura que vai estar ali. Você não pode... Não precisa ser como o Ferreira Gullar na época mais engajada,

fazendo poema de cordel, mas tem uma pessoa, tem uma identidade por trás da escrita. Isso sempre vai dar um rumo.

CB - Certo. Não, se você está querendo dizer que o meu comprometimento político é intrínseco à minha pessoa, eu acredito que não seja.

E - Não comprometimento político, mas uma formação, uma coisa anterior. Não é: "Eu vou fazer um livro com tendências comunistas". Não é isso. Mas é um livro que... por esse lado mesmo de um reflexo da sociedade, é de uma pessoa que tem uma preocupação social, que tem... percebe a sociedade. Não está escrevendo um livro completamente à parte de tudo o que se passa.

CB - Não, eu até poderia ter escrito. Não me sinto também obrigado a isso. Agora, eu não acho que seja um livro destacado da realidade; a visão, a linguagem é distorcida, mas a realidade está ali, quer dizer, é o país onde eu vivo.

E - Não, isso está concreto...

CB - Mas eu não sei se precisaria ser. É porque é prosa. Se fosse poesia, por exemplo, se eu me metesse a escrever poesia talvez não tivesse nem esse pé na realidade. Talvez fosse uma forma de expressão necessária para mim; não foi porque não escrevo poesia.

E - Um poema, não, mas se você pega um conjunto de obra, ou pega um livro, geralmente acaba chegando nisso, que de alguma forma transparece ali a época, o que estava acontecendo na época, qual era a formação do autor. Texto e contexto.

CB - Mas eu tenho uma vaga impressão de que eu tô de acordo com você. A gente está falando coisas...

E - Eu acho que sim (risos). Eu acho que Estorvo mostraisso, está lá. O que ele encontrou no sítio, o que vê na cidade. Você não definiu, propositalmente, acredito, não quis, dizer qual a cidade, qual...

CB - É.

E - Mas é Rio, né? Porque entra em túnel, sobe ladeira...

CB - Ah, na minha cabeça é o Rio. Eu não quis... Se desse os nomes aos lugares aí ia cair noutra... ia... Eu tentei isso, mas soava falso; o resto todo soava falso.

E - Como nada tem nome, como ele não fala... aliás, ele fala uma hora com a ex-mulher. E tem o "Agora chega", no final do livro, que ele tenta falar e que não...

CB - ... ele fala.

E - ... fala mas não dá nem pra saber se ele falou realmente.

CB - É, é. E se o sujeito ouviu ou não ouviu.

E - Ele não se comunica.

CB - É.

E - A crítica falou muita coisa, você lembra mais ou menos, o que saiu? Augusto Massi falou em traços de homossexualismo no livro, na relação dele com o amigo, naquela cena do banheiro, da mão, e tal..¹. Na literatura brasileira isso é uma coisa que vem num constante; sempre tem uma coisa meio embutida e que até teria um ponto máximo, aí, no Grande Sertão, que tem a relação, um amor que não pode ser, mas que tem... Você acha que em Estorvo isso é uma grande besteira, ou tem alguma coisa a ver?

CB - Não, eu não acho... acho interessante. Muita coisa que leio que absolutamente não me ocorreu quando escrevi, mas que eu admito que tenha... Às vezes não; a história da mão e... não, ali achei um pouco forçado.

E - Me passou mais uma coisa de alheamento, mesmo. Como a cena do espelho, que ele olha e meio que não... fala que ele não se olhava no espelho a tanto tempo que não reconhece.

CB - É, é mais ou menos por aí, também. Mais ou menos por aí. Ah... ele estava com a mão...

E - Ele está querendo ir no banheiro e no final não consegue, porque se sente meio intimidado.

CB - Certo... a mão está dormente, tinha um negócio assim. Enfim. Mas a história do amigo é que... eu não pensei assim, mas o Massi, eu me lembro de ele ter observado isso [a insinuação de homossexualismo entre o protagonista e seu amigo].

¹ A cena em questão é esta: "... precipito-me no banheiro. Sempre que preciso urinar às pressas lamento usar o pau do lado direito, que é o lado errado, o que me obriga a dar-lhe um nó antes de o trazer para fora. Viso afinal o centro da latrina, tenho a bexiga repleta, mas o líquido arde e se recusa a extravasar. Algo me inibe. É como se a mão que segura o pau não me pertencesse. Vem-me a sensação de ter ao lado alguém invisível segurando o meu pau. Agito aquela mão, articulo os dedos, altero a empunhadura, tomo consciência de minha mão, mas agora é como se eu manipulasse o pau de um estranho à minha frente. Já não sinto a bexiga, desisto, fecho a braguilha". Pg. 125.

E é interessante. Essas coisas eu acho que acrescentam, me acrescentam. Tem muita coisa que eu... sempre é assim, né?

E - Tem o ciúme que a mulher tinha do amigo. Que ela vai afastando...

CB - ... é...

E - ... soaria um tanto ...

CB - ... Mas isso há, porque o livro está cheio de subentendidos, de coisas que não são... que de propósito eu não deixo claras, uma porque o cara não deixa nada claro, na verdade. Então isso da... é evidente que a mulher tem ciúme do amigo, acha que está rolando alguma coisa. (Risos.) Algum relacionamento homossexual. Mas na minha cabeça, em nenhum momento o protagonista está envolvido... é um amigo por quem ele tinha admiração, alguém mais velho, e tal, e no momento em que ele, retrospectivamente, começa a suspeitar que o amigo fosse homossexual, como evidentemente era, né, mas ele... negava, ele procura negar. Agora, o sujeito pode interpretar isso como sendo um homossexualismo reprimido, e tal, mas não era a minha intenção.

E - Essas coisas que você diz que não ficam bem esclarecidas, propositalmente, ficam bem esclarecidas para você, ou você também não...

CB - Não, para mim é claríssimo, eu tenho a historinha clara na minha cabeça. Cada acontecimento... não tem nada confuso, nada obscuro.

E - Ah, então me conta quem é o homem do olho mágico.

CB - Para mim ficou tão claro... eu acho que foi o Massi, foi alguma crítica que finalmente o sujeito... Isso, na verdade, eu achei que eu tivesse deixado mais claro...

E - Ele fala que é o delegado.

CB - É claro. Porque tem um gesto que liga, que tem uma senha que deixa isso claro. No começo quando... tem um gesto que o sujeito faz no olho mágico que o delegado repete lá no final.

E - Abana a cabeça e sai de meu campo de visão.

CB - É. Aquilo para mim era claro que... eu queria deixar claro... claro entre aspas, que era. Eu pensei que fosse...

E - É, o que indicaria seria isso. Eu achei isso lá no final, mas tinha outras coisas que indicariam que não.

CB - ... Tudo é uma medida que... é a medida do quase, que eu estava procurando. Porque é essa a linguagem. Se você deixar claro demais estraga tudo, desmancha o bolo. E ao mesmo tempo eu acho que uma leitura atenta chegaria à minha história. Mas posso ter errado um pouquinho nessa medida; talvez eu tivesse... Agora, ser ou não ser o delegado aí não tem muita importância.

E - Na realidade a impressão que eu tinha era que não era pra ficar claro mesmo quem era.

CB - Não, mas... *muito* claro não. Mas essa dica, essa senha, para mim a única importância que ela tem é conduzir a uma circularidade, porque aquilo remete ao começo do livro. Porque você tem várias vezes a... por exemplo, o que acontece com a irmã pode ter acontecido pela segunda... quando acontece no livro já pode ter acontecido antes.

E - Ela viaja emocionalmente abalada.

CB - Ela viaja emocionalmente... porque aconteceu um negócio. Esse negócio que aconteceu vai acontecer depois. Ou aconteceu mais de uma vez, ou tem um novelo aí sugerido.

E - Tem uma coisa de tempo que é em círculos, é o eterno retorno.

CB - É, e se aquele é o delegado, e o delegado vai aparecer... a história vai recomençar ali, então... A minha idéia era essa, mas também não quis deixar isso muito claro. Talvez eu pudesse deixar um pouquinho mais claro.

E - Na realidade eu ficava pensando se esse olho mágico não funcionava meio como um espelho e ele estaria vendo a si mesmo. Eu preferia essa hipótese (risos)...

CB - É, mas aí foge ao que eu... como é que vou explicar isso? Por que eu não diria isso? Porque isso seria uma... sei lá, não um simbolismo, uma coisa ... Para mim tem uma história realíssima ali, entende, misturada com sonho, é evidente, mas não tem... Abre pra essas leituras o tempo todo, mas não está no princípio da leitura uma coisa dessas, desse tipo assim: ele se vendo.

E - É que pra mim está tão no princípio que ainda não... ainda não está definido o que seria na realidade. Você escreveu e voltou, reviu, mas pra quem começa a ler, está no começo e ainda não sabe qual vai ser o rumo. Então você começando ali dá

um pouco essa impressão. Ele fala que ele está olhando e pensa que o outro pode está vendo-o ao contrário...

CB - É, mas é exatamente isso que... quer dizer, não era *ele* se vendo. Era... E quando surge esse delegado ele tem uma... eu escrevendo tinha a impressão de estar descrevendo alguém que ele já tinha visto, que ele... Quando escrevi esse cara que não aparece, quando pensei nesse sujeito do outro lado da porta, no começo do livro, eu já, naquele meu roteiro, já estava prevendo a aparição dele como um delegado, e como o cara que estaria no desfecho da história.

E - Quer dizer que atrás do olho mágico ele estava de cabelo solto, e depois como delegado ele aparece com rabo-de-cavalo.

CB - É. Isso também foi pensado, esse layout dele (risos).

E - O layout dele eu achei bem pensado. Aliás, tem uma coisa meio de cinema, e esse delegado parece muito essa coisa de filme de mocinho e bandido, poderoso, alto, imponente, que a própria figura dele já põe medo nos traficantes. Quando ele entra no trailer todo mundo já anda para trás porque tem uma imagem de força. E mais de uma vez eu vejo essa coisa um pouco de cinema. Uma imagem que me parece um movimento de câmera ou... uma coisa meio cinematográfica. Você sente isso?

CB - Sinto. Sinto o tempo todo, quer dizer, tenho impressão de que a... aí tanto na minha literatura como também na letra de música também aparece isso bastante. É uma consciência que tenho de uma... de incapacidade que tenho de lidar com o visual. Eu sou incapaz de fazer um desenho, sou incapaz de bolar um filme, um... Não sei lidar com isso. Então é uma maneira de suprir isso, é pintar, é criar imagens com detalhes através da literatura. É um buraco na minha criatividade artística que eu procuro compensar. É uma compensação.

E - Ainda em imagens, mas aí na palavra mesmo, lembro que você fala da vaca que pisca lambendo o olho. E “árvores como roupa torcida”, você lembra disso?

CB - Lembro, imagem de molhada.

E - Imagens muito precisas de coisas assim. No Benjamin fica mais específico isso, ele fala que desde a adolescência imaginou uma câmera que está sempre o filmando. Então aí você já deixou isso mais... escancarou.

CB - É, porque no *Benjamin* eu quis escrever o livro em terceira pessoa e na verdade o protagonista, quem conta a história é essa câmera que vai se revezando, vai de mão em mão. Quer dizer, é na terceira pessoa mas é a partir do ponto de

vista... Não é objetivo, porque passa pelo ponto de vista de cada protagonista. Cada história, a mesma história é vista de ângulos diferentes. Câmeras diferentes.

E - Depois eu quero voltar em Benjamim, mas terminando a questão da crítica, falaram muito em Kafka. E eu vejo também bastante coisa. Principalmente aquela coisa do tema da manhã kafkiana, de despertar para uma situação de terror, uma coisa que vai bagunçar a sua vida.

CB - *A metamorfose?*

E - A metamorfose, e O processo também.

CB - Nem lembro...

E - O processo abre com: "Certamente alguém caluniou Joseph K., porque quando ele acordou..." E aí já chegam os oficiais de justiça na casa dele. É uma coisa assim, que ele acorda com o cara lá, e já entraram na vida dele, e dali ele vai. E já é uma forma de abrir meio num ápice. Você abre num clímax, não tem... não vai ser no fim. Você abre pra situação, para o que vai desencadear. (...) Você leu Kafka?

CB - Eu li *O processo*, *A metamorfose* e *O castelo*. Mas são coisas que eu li há muito tempo.

E - E naquele tempo foi...

CB - Foi. Foi marcante. Tinha algumas coisas assim que são... todas as coisas mais marcantes são coisas que eu li há mais de trinta anos. Das mais marcantes, que mais ficaram, com certeza, Kafka.

E - Você diria que está na sua formação?

CB - Com certeza. E eu lembro de pouca coisa, lembro... engraçado, tem frases que eu lembro. No *Processo*, por exemplo, que o processado fica mais bonito... Umas coisas assim soltas que eu guardei. E acho interessante que seja assim. Quando eu comecei a escrever, antes da música, eu escrevi um conto, saiu no Suplemento do *Estado*, aquilo tinha um... eu ainda estava muito com aquela leitura de tudo... estava tudo muito quente.

FIM DA FITA 1

E - estava muito quente...

CB - Então precisou passar por esse filtro todo. Esse filtro de tempo e talvez o filtro do músico, também. Que no fim das contas eu acho que é determinante para o que eu escrevo. Continuo achando, que o que é mais... acredito que o que há de mais pessoal na minha escrita vem da música; o mais autoral, mais original é o fato de eu ser um músico. Acho que isso conta mais do que... Agora, é claro, tudo o que eu li... isso tem a maior importância. E o Kafka sem dúvida está...

E - E os existencialistas, você leu?

CB - Eu li... lembro de ter lido *A náusea* e ter guardado muito pouca coisa. Sartre... não lembro.

E - Todos os homens são mortais, você leu?

CB - ...

E - Não.

CB - Não. Li Camus, sem dúvida *O estrangeiro*. Mas lembro de coisas que marcaram mais, que quando eu li falei "Pô", e comecei a escrever, a querer escrever igual, foi Celline. Pô, quando li *Voiage au bout de la nuit* e *Mort a credit* eu resolvi ser escritor. Como resolvi ser escritor quando li Guimarães Rosa. Kafka não, foi uma coisa que me marcou muito como leitor, mas as coisas que me impulsionaram para a literatura na minha adolescência foram... muito mais que Sartre... dos franceses foi Celline.

E - Qual foi o primeiro que você falou?

CB - *Voiage au bout de la nuit*, Viagem ao fundo da noite, não sei como traduziram, Viagem ao fim da noite, algo assim. *Voiage au bout de la nuit* e *Mort a credit*, Morte à credito. Esses dois. Depois eu li... como tinha lido os russos... os russos, quando li também fiquei apaixonado. Li Tolstoi, Dostoievsky, aí cheguei a entrar como ouvinte, fui aluno do Boris Schnaiderman na Faculdade de Filosofia. Eu queria aprender russo. Até aprendi alguma coisa do alfabeto cirílico, e tal. Meu sonho era falar, aprender russo para ler no original. Também fiquei muito marcado pelo russo, e os clássicos franceses. E aí é muito também a condução do meu pai.

Não só a orientação dele, menos, mas o que ele tinha na estante. E meu pai parou um pouquinho no tempo... meu pai foi crítico literário, mas chegava até os anos 50 e depois não tinha mais muita coisa na biblioteca dele. Por exemplo, eu tenho lacunas graves em literatura anglo-saxônica, porque o meu inglês não era suficiente para ler... eu queria ler no original e... tentei, eu comecei a ler *Ulisses* no original e pô (risos), não dá. Inglês eu sei o básico, mas uma boa literatura eu me perco. E me esforcei, eu li o russo... o húngaro, o Conrad, ele escrevia em inglês, eu li Henry James. Já o Henry Miller eu tentei ler o *Trópico de Câncer*, comecei a ler, também arquivei.

E - O que você leu do Henry James?

CB - Do Henry James foi *Lady... Portrait of... Retrato de uma mulher*.

E - Mais algum?

CB - Do Conrad eu li um famoso, uma coisa dum navio, não lembro mais o que é. Devo ter perdido muita coisa. Agora já a literatura mais moderna... esses autores todos que todo mundo lê, americanos, tal, eu passei... Tentei ler o Jack Keruac, o...

E - On the road.

CB - *On the road*. Comecei a ler e embatuei. Então tem...

E - On the road tem também essa peregrinação, essa coisa de ir, ir, e não...

CB - Eu lembro de ter conversado com o Rubem Fonseca sobre isso, porque o Rubem falava: "Você é escritor!". Até o computador que eu ganhei de Natal foi ele que indicou para... na época eu estava casado com a Marieta e ele indicou o computador. E ele me dizia: "Você vai ser escritor. Você é escritor". E uma vez eu conversei com ele, estava indo não sei para onde e falei dessa minha lacuna. Ele me deu uma lista de dez livros. E aí eu li esses dez livros. Li em português.

E - Quais eram?

CB - Tinha esses... eu li tudo, dez anos atrás. Mas não marca mais, engraçado. Parece que tudo o que eu li, já foi tudo o que precisava ler... Tudo o que vier a ler agora não vai ao cerne da minha... não vai me alterar. O último cara que eu li que achei muito interessante – e foi uma coincidência interessante porque quando comecei a ler estava escrevendo *Estorvo*, e falei: "Eu vou parar de ler porque isso vai interferir na minha escrita". Foi uma coisa engraçada. Depois eu li porque eu gosto muito. –, foi esse alemão que morreu agora, o Junger, Ernst Junger.

E - Qual livro?

CB - É um livro, é o diário dele. Um diário interminado. A minha mãe me deu de aniversário, que era um livro do meu pai, tinha até umas anotações. Eram os dois volumes do diário de ocupação nazista, que ele era do exército alemão. (...) Eu li Malabude, (?)... já esqueci esses autores todos que o Rubem me deu. Eu quis tardiamente me atualizar, tardiamente preencher esse buraco, mas não dá mais.

E - Mas a impressão que passa mesmo, lendo Estorvo, são influências dessa época. Eu imagino que seja um período meio de formação seu, e que foi o que definiu. As suas influências... é bem isso que você falou mesmo, param ali nessa época...

CB - ... param ali, e de certa forma se cristalizaram, e eu acho que depois disso o que desenvolvi foi com a música. É tarde agora para mim, acho que é.

E - E nem sei se tem necessidade, o seu estilo é esse. Fala de um mundo moderno, a sua linguagem é moderna, é um livro moderno... mas a influência que você percebe por trás seria mais isso; é Kafka, é Camus, uma coisa meio existencialista. E vejo muito também, não sei se é viagem minha, filmes da nouvelle vague, O inquilino, Cul de sac...

CB - Não, aí quando eu falo também de música, também entra aí um pouquinho disso; influências não-literárias que eu acho que são marcantes.

E - Bunuel... tem um clima um pouco desse cinema.

CB - Tem. É, pode ser. Cinema... mas aí entra também acho que até linguagem publicitária, entra alguma coisa de história em quadrinhos, acho que tem um pouquinho disso. Acho que são uma... que também é uma formação do escritor moderno. No começo do século a formação do escritor era a literatura; hoje não é mais só literatura. A gente lê cada vez menos e tem outros tipos de informação que são tão importantes quanto.

E - Voltando um pouco naquela história do pai, essa figura do pai no livro é um pouco complicada. O pai que é um pai autoritário, que era um militar, né, da Marinha, farda branca.

CB - É.

E - ... que anda inclinado para trás, uma figura imponente. Freud, quando seu pai morreu, escreveu um texto em que fala que a morte do pai seria o acontecimento mais importante na vida de um homem. No livro eu tenho a impressão também que essa morte do pai desestrutura ele um pouco. Até porque o pai era um pouco a

ordem. De repente saindo isso você perde um pouco o parâmetro. Eu queria que você me falasse um pouquinho da morte do pai, qual a importância no livro...

CB - Não, você que está me lembrando disso... E é possível... que pra esse personagem a... É claro, a morte do pai é o princípio de tudo; é a desestruturação da família e da... essas ausências a que eu me referi no começo do livro nesse personagem, entre essas ausências talvez o pai seja... o sítio que foi abandonado, etcetera. Esse pai entrou tarde no livro, também, engraçado.

E - Por que entrou?

CB - Ah, não sei. O pai vai entrando assim...

E - Porque ele tem uma relação com o pai... o pai era aquele que andava nas trilhas que ninguém andava. O pai era aquele que sabia falar com os empregados, como ele não sabe. O pai é aquele que vai lá pegar ele menino e levar de volta para casa. O pai é uma figura forte à beça, não é pouca coisa não.

CB - É, e ele... acho que ele entrou tarde no livro talvez porque ele quisesse menos falar do pai. Ele evita falar do pai. O pai é meio assustador, tem a coisa da porta e do caixão ao mesmo tempo...

E - ... o caixão...

CB - ... e... ele tem medo desse pai.

E - Mesmo depois de morto...

CB - Principalmente depois de morto (risos). Então acho que eu, na pele dele, fiquei... eu relutei antes de colocar esse pai. Acho que o pai não estava no roteiro, não estava previsto. O pai... na verdade, como já está morto não interfere efetivamente na trajetória dele. Interfere subjetivamente mas não havia necessidade... Eu achei, talvez, no começo do livro, que o pai estando morto... quer dizer, já matei antes de começar o livro pra não precisar tocar no pai. Eu enquanto protagonista do livro.

E - Mas aí ficou te cutucando... o fantasma do pai (risos).

CB - É, o pai começou a puxar o pé meu ali, e entrou. Você faz umas perguntas difíceis, assim...

E - Não, é porque o pai era essa coisa que unia a família, era o ímã ali. Ai morrendo o pai, desagrega, a desordem entra. Numa visão mais simplista eu

falaria: "Bom, o pai é um militar, então ele é a ditadura, acabou a ditadura morreu o pai", mas isso eu acho...

CB - ... Não, nunca pensei nisso. E o fato de ele ser militar, é também uma questão... botei essa farda branca, e tal, mas nunca pensei nisso. Não pensei nisso de jeito nenhum. Agora, ao mesmo tempo eu estou falando isso mas essa cena de infância dele já tinha o pai. Mas o pai ali está dirigindo, acho que é o chofer do carro. Tem o pai e a mãe e ele com a irmã atrás. O pai não interfere ali. Isso estava escrito desde o começo. Quer dizer, evidente, o sujeito quando começa a história não tem pai mas... não achei que ele fosse... Enfim, o pai era uma lembrança que acho que não estava prevista com o peso que tem.

E - E a relação entre os irmãos. Ele olha a irmã com uma atenção absoluta; ele vê o corpo da irmã, ele imagina que ela está se despindo pra ele, sabendo que ele está olhando... Ele tem um desejo aí pela irmã. Ele atravessa um corredor de portas falsas sabendo qual é a da irmã. Esse desejo incestuoso, que eu acho que é mais da parte dele, mas tem uma... um retorno ali dela, porque ela saberia. E até a cena do armário, quando ele entra e pega as jóias dela, tem um erotismo...

CB - ... muito...

E - ... uma coisa meio... Como é que você pensou...

CB - Isso é bastante claro. Mais claro, impossível.

E - É.

CB - Toda a correspondência ou não da irmã, aí não é nada claro, quer dizer, isso passa por ele. Tanto ela pode estar fazendo um jogo de sedução como pode estar absolutamente inocente na história. Porque isso passa por ele...

E - É a visão dele.

CB - ... ele acha que sim. Ele acha que ela também... deu uma luz pro delegado, que não sei o que, ele tem uma... tem um ódio do cunhado... Realmente não sei, não é para ficar claro se ela alimenta ou não essa coisa.

E - Mas isso não é o mais...

CB - Agora, ele, sim. O amor da vida dele não é a ex-mulher, não é ninguém, é só a irmã.

E - Bom, quando a mulher fica grávida ele quer colocar o nome da irmã.

CB - É!

E - Ele ama essa irmã.

CB - Ele ama e deseja, mesmo a irmã.

E - Você lembrou de "Maninha" quando estava escrevendo isso?

CB - Não!... Não... (Cantarola a música)

E - Também é uma relação forte entre os irmãos, um amor maior...

CB - Bom, pode está no mesmo escaninho, lá, mas eu não pensei *mesmo*. É, mas se você olhar, talvez... a coisa da infância...

E - Na "Maninha" tem uma coisa de um intruso, que vem aí e quebra o... paraíso infantil.

CB - É, é. É engraçado isso porque agora eu fiz uma música que tem isso também, tem esse intruso. Só que aí é o contrário, aí é uma canção edipiana. O intruso é o pai. É o menino que está com a mãe dizendo: "Quem é esse cara!" (risos) "Quem é esse... quem é o... será um capuz, será o ladrão"... Não é, é uma coisa de...

E - O ladrão porque rouba a mãe dele.

CB - Claro. Exatamente. É a mãe que está colocando a criança para dormir para sair, né, para ir a outro lugar com o pai. E o menino está (risos)... O ladrão é o pai.

(Pede para interromper um pouco)

E - O intruso, o desejo pela irmã... mais alguma coisa disso?

CB - Não.

E - O Anatol Rosenfeld fala das portas, que as portas seriam como articulações arquitetônicas da comunicação. São os limiares entre a intimidade e o mundo, ponto de transição. Em Estorvo tem muitas portas. Os portões do condomínio, portas do corredor, tem a porta do início, tem a porta da casa do amigo, portão do sítio, que é aquela coisa de entrar e estar saindo... Você pensou em alguma coisa nesse sentido?

CB - Não. Essa repetição não é proposital, mesmo. Se eu pensasse teria economizado alguma porta (risos).

E - Essa cena da entrada na porta do sítio. A porta ficou aberta, e ele vai entrar, vai sair... Você pensou nisso, você queria... um símbolo aí, como é que você formulou essa cena, você lembra?

CB - Agora é difícil lembrar isso. Quando ele chega a porta está grudada...

E - É, porque quando ele saiu com o amigo eles largaram a porta e ficou escancarada. Então ficou grudada no barro...

CB - ... é, cinco anos...

E - ... entreaberta. E aí ele chega e fala que encontrando a porta entreaberta é quase mais difícil de entrar do que se ela estivesse fechada. Tem uma coisa ali, uma barreira, em que ele sente que se ele entrar ele não vai estar entrando em alguma coisa, mas entrando num lado de fora.

CB - No lado de fora do resto do mundo.

E - É. E que é isso que ele quer, então ele entra.

CB - Essa é a porta do tempo, do passado, do...

E - Ele volta no sítio para reencontrar alguma coisa?

CB - É, ele ficou cinco anos sem voltar nesse sítio; ele volta, lá ele vai encontrar... ali estão as lembranças dele com o amigo, que são importantes, as lembranças da infância dele com a irmã. Toda aquela coisa da chuva, e a irmã, de maiô, se não me engano, tem algo assim também. Quer dizer, é o refúgio... o único refúgio que ele tem é o da juventude, da infância dele. Que está ocupado. É isso, é a minha interpretação também...

E - O corredor de portas falsas. Eu achei essa imagem muito boa. O corredor de portas falsas e ele sabe exatamente onde é... Isso também tem um pouco uma coisa de desenho, né? Se quiser, imagem de inconsciente, tudo bem, mas eu vejo mais assim desenho animado, aquelas portinhas, "Qual vai ser a porta que você vai bater? Se você entrar na errada..." Uma coisa assim.

CB - É.

E - Cinema... as leituras... Você leu Em busca do tempo perdido?

CB - Li algumas coisas e nunca li pra valer. Proust é uma dificuldade para mim. É uma porta... eu entrei nessa porta, vi alguma coisa, nunca fui muito adiante. É uma leitura meio adiada. Tem aí, já retomei: “Agora vou ler”... e não vou adiante. Não sei te explicar porquê.

E - Voltando nessa biblioteca do seu pai: o que mais que você lia? Foi a sua formação, você lia literatura... alguma outra coisa além da literatura? Ensaios...

CB - Não. Só literatura, e literatura estrangeira. Eu me lembro exatamente de um dia que eu, já na faculdade de arquitetura... eu lia aqueles livros lá. Porque eu não estudava, na verdade, eu ficava lá lendo na aula, tocando violão, e tal. E um dia um sujeito chegou pra mim, um colega mais velho, ele me reprochou: “Você só lê francês, lê não sei o que, e literatura brasileira?” Falei “É verdade, nunca leio...” Comecei a ler já na faculdade. Então com dezoito, dezenove anos que eu comecei a ler... Claro que tinha lido outras coisas que a gente tem que ler na escola. Macedo, Alencar, Eça, Machado de Assis, mas aí eu comecei a ler... falei “É verdade”, e comecei a ler... Mário de Andrade... aí eu li *Macunaima*, li... os modernistas comecei a ler, e li até que cai no Guimarães Rosa. E foi uma... foi outra coisa muito marcante pra mim.

E - Grande Sertão ou...

CB - Eu comecei com *Sagarana*, aliás, *Corpo de Baile*, *Sagarana e Grande Sertão*, depois li tudo o que... *Primeiras Histórias*, *Tutameia*... E comecei, não sei se com *Sagarana* ou *Corpo de Baile*. Porque era assim a... depois mudou, não sei como é que ficou. Porque na biblioteca do meu pai era *Sagarana*... o *Corpo de baile*, se não me engano depois foi editado dentro de outra... ou não?

E - Eu vi separado...

CB - Eu devo ter lido *Sagarana*, *Corpo de Baile e Grande Sertão*, pela ordem. Depois eu li o resto. E o resto... quer dizer, quando saiu *Tutameia*... Foi editado quando *Tutameia*? Sessenta e alguma coisa. Acho que esse eu li quando ele lançou. Fui ler isso em 63.

E - Guimarães então foi o grande nome. É o seu preferido, ainda?

CB - É... quer dizer, depois...

E - Depois não veio muita coisa.

CB - Mais tarde eu fui ler Clarisse Lispector, nessa época também Graciliano Ramos... Quem mais?... Quem eu li mais tarde e fui gostar muito foi Clarisse; que nessa época eu até conheci e não conhecia direito a literatura dela. Conheci pessoalmente; depois que eu fui ler e gostar.

E - E como é que você se vê nessa literatura brasileira? Você se situa de alguma forma, em alguma linha... Rubem Fonseca, ou...

CB - Não, não sei. Não sei. ... O Rubem Fonseca foi...

[final lado A]

CB - Li *A coleira do cão*. Eu li nessa época, estava em cima do piano do meu pai, ele falou “Olha, o Antonio Cândido gostou muito”. Era autor novo, e o meu pai não tinha lido. Gostei muito desse livro. Isso foi em 63 ou 64. Agora, não sei me situar, e nem tenho muito conhecimento, assim, tô cheio de falhas aí. Tem um bocado de autores brasileiros contemporâneos que eu não li muito.

E - Um táxi para Viena D’Áustria, por exemplo, você leu? Do Antonio Torres?

CB - *Um táxi para Viena D’Áustria...* eu li. Li porque saiu na mesma época do *Estorvo*. Até fizeram algumas comparações.

E - E pela Cia das Letras.

CB - É. Até brinquei com ele, porque foi lançado na mesma época em Paris, também, na França pela Gallimard. E a capa era parecida, porque era a mesma coleção. Aí um dia eu vi o meu livro na vitrine. Cheguei lá numa livraria de Saint German “Ah, meu livro!”. Quando cheguei mais perto não era o meu, era o do Antonio Torres (risos). Falei pra ele: “Porra!”

E - Roubando... Tem uma cena do olho mágico, também. Falei: “Pô, tinha uma sintonia de olho mágico”... Tem uma cena que ele chega lá... na casa de um amigo...

CB - É...

E - está bom, acho que é isso.