UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

JOÃO VITOR RODRIGUES ALENCAR

PELO OLHO MÁGICO DE *ESTORVO*:

FORMA E PROCESSO SOCIAL NO PRIMEIRO ROMANCE DE CHICO BUARQUE

Versão corrigida

São Paulo
2022

JOÃO VITOR RODRIGUES ALENCAR

PELO OLHO MÁGICO DE *ESTORVO*:

FORMA E PROCESSO SOCIAL NO PRIMEIRO ROMANCE DE CHICO BUARQUE

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: prof.ª Dr.ª Ana Paula Sá e Souza Pacheco

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2022

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): JOÃO VITOR RODRIGUES ALENCAR

Data da defesa: 21/10/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): PROFª DRª ANA PAULA SÁ E SOUZA PACHECO

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13/3/2023

_____
(Assinatura do (a) orientador (a)

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A368o

Alencar, João Vitor Rodrigues
Pelo olho mágico de Estorvo: forma e processo social no primeiro romance de Chico Buarque / João Vitor Rodrigues Alencar; orientador Ana Paula de Sá e Souza Pacheco - São Paulo, 2022.
219 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Estorvo. 2. Chico Buarque. 3. Literatura e sociedade. 4. Psicanálise. 5. Literatura brasileira contemporânea. I. Pacheco, Ana Paula de Sá e Souza, orient. II. Título.

Alencar, J. V. R. *Pelo olho mágico de* Estorvo: forma e processo social no primeiro romance de Chico Buarque. Tese apresentada para a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

A minha família
Hugo, Nilda,
Mel, Billy, Penélope
e Bruna

Agradecimentos

À Ana Paula Pacheco, pelo cuidado e rigor com que me orientou.

Aos membros das diferentes bancas pelas quais este trabalho passou: Anderson Gonçalves, pelos valiosos e precisos questionamentos; César Takemoto, pela leitura atenta e instigante; Marcos Soares, pela convivência acadêmica que reúne crítica e humor; Maria Luísa de Bonis, pelas finas percepções; e Walter Garcia, pela generosidade no diálogo, sem a qual eu não teria sequer o tempo para concluir a tese.

Aos professores de quem acompanhei cursos nesse período e cuja influência não cabe em notas ou citações: Douglas Rodrigues Barros, Edu Teruki Otsuka, Emilio Sauri, Felipe Catalani, Gilson Iannini, Iumna Maria Simon, Ivone Daré Rabello, Jorge de Almeida, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, Maria Elisa Cevasco, Marcos Napolitano e Marta Kawano. Embora não tenha sido propriamente aluno de Paulo Arantes, não poderia deixar de mencioná-lo aqui.

Aos âmbitos de trabalho coletivo dos quais tive o prazer de participar: Grupo de estudos sobre Brecht e cinema (USP), Seminário das quartas (USP), Grupo de pesquisa em poética brasileira contemporânea, GEPEC (UNIR-RO/ *Campus* Vilhena), e aos Encontros sobre literatura contemporânea (IFPA/ *Campus* Cametá).

Aos companheiros do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e das outras instituições em que trabalhei, IFRO e IFPA, especialmente dos *campi* Vilhena e Cametá, incluindo meus terríveis e queridos alunos.

À CAPES e ao CNPq pelo auxílio financeiro.

À escuta acolhedora de Clauristina Oliveira Guerra.

A meus irmãos paulistas, Gabriel e Henrique. Às *malas que vêm de trem* e também são família, Ari, Janes, Gustavo e Miriani. À minha segunda família, Emerenciano Guedes. A meu primo Bruno, pelo acolhimento que vai das marmitas madrugueiras às aulas de voz. À amizade de Isabela e Euclides, que sobreviveu a um grupo de estudos sobre Kant e passa muito bem. Aos platonistas de boteco, Luiz e Marcos. À Mariana e ao Guilherme (bem como a todos os pocões) por me receberem sempre tão bem.

À Mel, ao Billy e à Pepê pela felicidade.

Aos meus pais, Dona Nilda e meu camarada Hugo, pelo apoio de toda uma vida.

À Bruna, pelo amor sempre companheiro.

Mas ali há uma música que me desnorteia o tempo inteiro.

(*Estorvo*, p. 25/ 24)

Alencar, J. V. R. *Pelo olho mágico de* Estorvo*: forma e processo social no primeiro romance de Chico Buarque*. Tese (Doutorado direto), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

- **Resumo:**

De modo geral, o público de Chico Buarque estranhou a dificuldade experimentada durante a leitura de seu primeiro romance, *Estorvo* (1991). Em prosa simples e relativamente coloquial, uma série de episódios intrincados atropelam o leitor. A complicação se encontra tanto nas circunstâncias em que tais peripécias se desenrolam quanto na maneira tresloucada como o narrador as apresenta. Realidade, sonhos, devaneios e lembranças se misturam na sequência dos acontecimentos, nos quais não há sequer a garantia de ordem cronológica. Nestes episódios um herdeiro relativamente empobrecido e mais ou menos dissidente em termos políticos nos conta como, pouco tempo depois da redemocratização do país, acabou participando da chacina da arraia-miúda dos mercados ilegais que estava ocupando o sítio de sua família, extermínio promovido por figuras do Estado a mando dos mesmos parentes ricos que sustentam o protagonista através do favorecimento de empréstimos financeiros – e, para complicar ainda mais, de quem ele havia roubado joias que foram vendidas naqueles mesmos mercados. A forma quase corriqueira com que a voz narrativa flui entre registros e situações tão conturbados nos coloca uma série de questionamentos. Como explicar que um compositor tão relacionado ao popular tenha escrito um romance tão fácil de ler e difícil de compreender? Trata-se de um defeito na feitura literária? Existe algum sentido implicado nesse hermetismo fluente? Se sim, qual sua amplitude social e especificidade histórica? Parte da crítica julgou a narrativa pelo seu aparente *nonsense*, mais preocupada em descrever minuciosamente o disparate das cenas isoladas do que em narrá-las através de uma história que as abrangesse de modo coerente. Em sentido contrário, pretendo demonstrar que é na montagem estabelecida pelo conjunto dessas cenas aparentemente despropositadas, em que o narrador é flagrado em suas complicadas relações com as circunstâncias reais ou imaginárias que compõem as situações narrativas, que devemos buscar o significado, a dimensão e a minúcia do relato. Pois nessa forma de narrar, que parece mas não é absurda, está implicado um jogo de perspectivas que reproduz, com rigor literário, a lógica social que envolve

conflitos decisivos do Brasil pós-golpe militar, ainda que esses conflitos estejam embaralhados pelos deslocamentos promovidos por compensações imaginárias e precisem ser recompostos pelo leitor. Foi o estado de exceção instituído por esse golpe e perpetuado no período democrático que, através do extermínio e da exploração promovidos pela elite, determinou a inserção do país na marcha contrarrevolucionária do capitalismo contemporâneo. É esse o horizonte histórico e social que nos permite determinar tanto a limitação da perspectiva do narrador quanto a amplitude dos materiais presentes no que ele involuntariamente narra, possibilitando assim a interpretação dos sentidos concretos do romance em suas verdadeiras dimensões.

Palavras chave: Chico Buarque - *Estorvo* - literatura, sociedade e psicanálise - Brasil contemporâneo

Alencar, J. V. R. *Through the peephole of* Turbulence*: form and social process in Chico Buarque's first novel*. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

- **Abstract:**

In general, Chico Buarque's audience was surprised by the difficulty experienced while reading his first novel, *Turbulence* (1991). In simple and relatively conversational prose, a series of intricate episodes trample the reader. The complication is found both in the circumstances in which such adventures unfold and in the crazy way in which the narrator presents them. Reality, dreams, daydreams and memories are mixed in the sequence of events, in which there is not even a guarantee of chronological order. In these episodes, an heir somewhat impoverished and more or less dissident in political terms tells us how, shortly after the country's re-democratization, he ended up participating in the slaughter of the lower classes involved in illegal markets that was occupying his family's farm, an extermination promoted by figures of the State at the behest of the same rich relatives who support the protagonist through favoring financial loans – and, to complicate matters even more, from whom he had stolen jewels that were sold in those same markets. The almost current way in which the narrative voice flows between such troubled registers and situations raises a series of questions. How to explain that a composer so closely related to the popular has written a novel so easy to read and difficult to understand? Is it a defect in literary making? Is there any meaning implied in this flowing hermeticism? If so, what is its social extent and historical specificity? Part of the critics judged the narrative for its apparent nonsense, more concerned with minutely describing the absurdity of isolated scenes than with narrating them through a story that encompasses them in a coherent way. On the contrary, I intend to demonstrate that it is in the montage established by the set of these apparently unreasonable scenes, in which the narrator is caught in his complicated relationships with the real or imaginary circumstances that make up the narrative situations, that we must seek the meaning, the dimension and the minutiae of the story. Because in this way of narrating, which seems but is not absurd, the complex of different point of views that reproduces, with literary rigor, the social logic that involves decisive conflicts in Brazil

after the military coup, even if these conflicts are scrambled by the displacements promoted by imaginary compensations and need to be recomposed by the reader. It was the state of exception instituted by this coup and perpetuated in the democratic period that, through the extermination and exploitation promoted by the elite, determined the insertion of the country in the counterrevolutionary march of contemporary capitalism. This is the historical and social horizon that allows us to determine both the limitation of the narrator's perspective and the breadth of the materials present in what he involuntarily narrates, thus enabling the interpretation of the novel's concrete meanings in their true dimensions.

- **Key-words:** Chico Buarque - *Turbulence* - literature and society - contemporary Brazilian literature

Alencar, J. V. R. *Por la mirilla de* Estorbo*: forma y proceso social en la primera novela de Chico Buarque.* Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

- **Resumo (espanhol):**

En general, el público de Chico Buarque quedó sorprendido por la dificultad experimentada al leer su primera novela, *Estorbo* (1991). En una prosa simple y relativamente coloquial, una serie de intrincados episodios pisotean al lector. La complicación se encuentra tanto en las circunstancias en que se desarrollan tales aventuras como en la forma alocada en que el narrador las presenta. Realidad, sueños, ensoñaciones y recuerdos se mezclan en la secuencia de los hechos, en los que ni siquiera hay garantía de orden cronológico. En estos episodios, un heredero un tanto empobrecido y más o menos disidente en términos políticos nos cuenta cómo, poco después de la redemocratización del país, terminó participando en la matanza de las clases populares involucradas en los mercados ilegales que ocupaban la finca de su familia, una exterminio promovido por figuras del Estado a instancias de los mismos parientes ricos que apoyan al protagonista favoreciendo préstamos financieros –y, para complicar aún más las cosas, a quienes les había robado joyas que eran vendidas en esos mismos mercados. La forma casi corriente en que la voz narrativa fluye entre registros y situaciones tan conflictivas plantea una serie de interrogantes. ¿Cómo explicar que un compositor tan relacionado con lo popular haya escrito una novela tan fácil de leer y difícil de entender? ¿Es un defecto en la creación literaria? ¿Hay algún significado implícito en este hermetismo fluido? De ser así, ¿cuál es su amplitud social y su especificidad histórica? Parte de la crítica juzgó la narración por su aparente sinsentido, más preocupados por describir minuciosamente el disparate de escenas aisladas que por narrarlas a través de un relato que las abarque de forma coherente. Al contrario, pretendo demostrar que es en el montaje que establece el conjunto de estas escenas aparentemente irrazonables, en las que el narrador queda atrapado en sus complicadas relaciones con las circunstancias reales o imaginarias que configuran las situaciones narrativas, que debemos buscar el significado, la dimensión y las minucias de la historia. Porque en esta forma de narrar, que parece pero no es absurda, se trata de un

juego de perspectivas que reproduce, con rigor literario, la lógica social que envuelve conflictos decisivos en Brasil tras el golpe militar, aunque estos conflictos estén revueltos por los desplazamientos promovida por compensaciones imaginarias y necesita ser recompuesta por el lector. Fue el estado de excepción instituido por este golpe y perpetuado en el período democrático que, a través del exterminio y la explotación promovida por las élites, determinó la inserción del país en la marcha contrarrevolucionaria del capitalismo contemporáneo. Este es el horizonte histórico y social que nos permite determinar tanto la limitación de la perspectiva del narrador como la amplitud de los materiales presentes en lo que narra involuntariamente, posibilitando así la interpretación de los significados concretos de la novela en sus verdaderas dimensiones.

- **Palabras chave:** Chico Buarque - *Estorbo* - literatura y sociedad - literatura brasileña contemporánea

Sumário

1. Regulando a vista……14

2. Uma perseguição no labirinto……32

3. Um amigo que perdi de vista……..57

4. Vivi de me trancar com ela……..……...91

5. Por trás dos palcos……114

6. Parentescos inquietantes……...139

7. Uma promiscuidade apocalíptica……161

Epílogo: sou eu o estorvo no meio da multidão.....193

Referências……202

1. *Regulando a vista*

Insolitamente bem construída, a abertura de *Estorvo* dá o tom de acidente que organiza a narrativa de forma premeditada. O desconcerto já começa na escolha precisa e sibilina do título: apenas uma palavra, nem corriqueira nem antiquada, embora muito peculiar, que expressa e sintetiza um difuso sentimento de perturbação. Numa entrevista em que comenta a dificuldade de traduzir esse termo "já um pouco estranho em português", o próprio Chico Buarque (1991b) conta que o título se recusou a aparecer durante quase todo processo de escrita, até que, com o romance quase pronto, ele naturalmente apareceu no meio de uma frase. Depois o termo foi retirado dela para que não parecesse se referir a um episódio em particular, pois ele diria respeito a "muita coisa". Como veremos ao longo da leitura, *esse título* – lacônico de tão simples, mas aparentemente sobrecarregado de sentidos e, todavia, arredio às tentativas de interpretação – *antecipa em sua própria forma as sutis e engenhosas complicações com que vamos nos deparar a cada episódio e que, em suas diversas e intrincadas relações, compõem a montagem que estrutura o romance.*[1]

Essa perplexidade inicial é logo ampliada pelos termos dispostos em epígrafe: "estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo". Como notou Edu Teruki Otsuka (2001, p. 163), em *Marcas da catástrofe*, apenas as três primeiras palavras estão diretamente ligadas através de seus significados, que reconstituem a origem do vocábulo que intitula o romance. A imensa maioria restante se associa pelas semelhanças visuais e, principalmente, sonoras dos significantes. Essa propagação de cognatos enganosos desencaminha a continuidade que vinha se esboçando no vocabulário inicial, pervertendo o tradicional uso explicativo da etimologia, que supostamente deveria ajudar a esclarecer o mote cifrado no título, que reaparece ao final de forma ainda mais enigmática, todavia. Apesar da disposição ordenada da série, com repetição do primeiro

[1] Noutra entrevista, Chico Buarque (1994a) sugere que o título foi retirado do seguinte trecho: "Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o *incômodo* no meio da multidão" [106/115]. As citações do romance serão sempre indicadas entre colchetes, com os números de página da primeira e da segunda edição, nessa ordem. Como os grifos nas citações do romance são sempre meus, pouparei o leitor da repetição de futuros lembretes.

e último termo, portanto, as partes dessa estranha epígrafe não se encaixam num conjunto totalmente estruturado.

Ao longo da análise vamos nos deparar com essa desorganização sistêmica em muitos outros aspectos da feitura, como no movimento da prosa, na montagem dos episódios, no andamento da ação, no enfoque do ponto de vista, na escolha dos materiais, no delineamento das personagens, no arranjo dos capítulos e seus segmentos etc.[2] De maneira um pouco esquemática, digamos que todos esses aspectos provêm *do modo extravagante mas bem orquestrado com que os desvarios da voz narrativa* (em sua oscilação labiríntica entre percepções, memórias, devaneios, sonhos e contrassensos) *têm seu contraponto no disparate das situações narradas* – que reúnem materiais que normalmente pensamos em separado, como o mundo rural e urbano, legal e ilegal, das classes altas, médias e baixas, das esferas do consumo e do trabalho, seja ele intelectual ou braçal. Como bem resumiu Bárbara Arányi (2000, p. 29), em *Estorvo – civilização encruzilhada*, trata-se de um "romance *organizado para a desordem*".

Recurso mais destacado da fatura, essa desordem generalizada pauta o ritmo da narrativa, resultando em sua atmosfera tão palpável quanto difícil de descrever. A crítica consagrou esse artifício como uma das marcas inconfundíveis dos romances de maturidade de Chico Buarque, uma espécie de estilo autoral que rege cada uma dessas obras com maestria literária. Quando tratado apenas como uma habilidade genial do autor (o que não deixa de ser), todavia, o recurso tende a ser abstraído da experiência intelectual conturbada que está na gênese da narrativa e que se expressa na peculiaridade de seu universo fictício. O que por sua vez acaba eximindo a crítica da análise dos processos específicos de estruturação literária, processos que nem sempre estão totalmente sob o controle técnico da autoria. Ao longo desta tese buscarei mostrar *que toda essa perturbação ganha em sentido e potência quando interpretadas à luz das determinações que, de maneira explícita ou velada, são mobilizadas em* Estorvo.

A voz falseteando no meio da frase

O desarranjo cênico criado pela relação conturbada entre a voz narrativa e seus

[2] A esse respeito vale lembrar uma declaração de Chico Buarque (2000, p. 8) dada à ótima entrevista conduzida por Bárbara Arányi: "Encontrei a linguagem à medida que fui escrevendo. Eu escrevi e reescrevi o livro 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".

materiais nos surpreende logo no primeiro parágrafo da narrativa:

> Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zonzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia a um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho. Tem a barba. Pode ser que eu já tenha visto aquele rosto sem barba, mas a barba é tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto. O terno e a gravata também me incomodam. Eu não conheço muita gente de terno e gravata, muito menos com os cabelos escorridos até os ombros. Pessoas de terno e gravata que eu conheço, conheço atrás de mesa, guichê, não são pessoas que vêm bater à minha porta. Procuro imaginar aquele homem escanhoado e em mangas de camisa, desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer. E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais o meu julgamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce, para mim [11-12/ 7-8].

O romance começa com o narrador recém-despertado pela campainha. Pelo olho mágico ele busca decifrar a inquietante presença de um homem de terno e gravata à sua porta. Sem qualquer justificativa de como as personagens vieram parar nesta situação, a imagem do homem e o som da campainha se justapõem mas não formam qualquer sentido claro. Apenas acompanhamos a cena através desse "eu" subentendido e indeterminado que relata imediatamente o que ele parece não compreender. Entramos no romance por uma espécie de repentino passo em falso, sem direito a contextualização, e tendo como único ponto de apoio a desorientação da própria voz narrativa. O relato em tempo real e os limites de seu ponto de vista insinuam um conflito iminente, sugerindo um clima de suspense, que entretanto nunca se realiza: nenhum ato, alarmante ou não, justifica ou desenvolve o temor pressentido.

Essa falta de prosseguimento, todavia, não só não anula o prenúncio do pior como ainda o perpetua feito um risco velado e constante. A sensação é de que algo terrivelmente real pode invadir a cena a qualquer momento, o que pode também não passar de cisma, embora nada justifique qualquer uma dessas duas suspeitas de modo

inequívoco. Na falta de horizonte e distanciamento, porém, todo esboço de sentido parece também insinuar uma ameaça. Ora, qual o sentido de tantas sensações contraditórias apresentadas já no primeiro parágrafo? Elas indicam uma posição subjetiva da voz narrativa? Ou então um determinado estado de coisas em seu entorno? Seria mesmo possível ou desejável identificar padrões em meio a uma experiência tão perturbada? Na tentativa de encontrar categorias de análise que nos ajudem a formular uma hipótese de leitura para responder a essas e outras questões, iremos neste primeiro capítulo nos debruçar sobre a inusitada construção literária da abertura.

Voltemos ao texto de maneira mais detida e pormenorizada. Como íamos dizendo, já na primeira frase nos deparamos com a barafunda em que o narrador é subitamente acordado: "Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico". O efeito caótico é alcançado pelo desarranjo da sintaxe padrão, que ocorre tanto pelo ângulo das orações isoladas quanto do período que elas compõem – sem todavia interromper a espontaneidade da fala, a seu modo condizente com a situação. Lendo parte a parte, cada uma delas revela um traço contraditório: o começo é afirmativo, mas desordenado ("Para mim é muito cedo"); o desenvolvimento, abrupto e lacônico ("fui deitar dia claro"); e o fim, claro e completo, mas negativo ("não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico"). Quando agrupadas, essas orações curtas e desarticuladas justapõem-se num todo desmantelado, mas ainda assim fluente. As conjugações verbais acompanham essa relativa perturbação, oscilando irregularmente entre presente e pretérito, o que sugere uma ligação essencial entre o presente da ação e um passado revelador, que todavia permanece encoberto. Resumindo, trata-se de uma sucessão de frases quebradas, acessíveis no pouco que dizem e enigmáticas no muito que deixam de dizer, de um narrador que se vê, repentinamente, em meio a circunstâncias que tenta mas não consegue compreender.

Essa desordem diminui ligeiramente na sequência do trecho, onde as orações tomam formas mais convencionais e completas, apesar da confusão do período que elas formam: "Estou zonzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente". Ao que parece, as frases vão se organizando conforme o narrador acorda e toma consciência do que está acontecendo: ele redobra sua atenção ("Deve ser coisa importante") e, vigilante, relembra o passado recente com segurança e empenho investigativo ("pois ouvi a campainha tocar várias vezes"), chegando a

discriminar numericamente quantos toques ouviu acordado e quantos ouviu dormindo ("*uma* a caminho da porta e pelo menos *três* dentro do sonho" – constatação que, ao misturar sonho e realidade, não deixa de ser um absurdo a mais, por outro lado. Apesar dos disparates, o trecho parece bem estruturado (como indica a conjunção explicativa "pois" que articula suas frases), sobretudo quando comparado ao período inicial. Reunidos em torno de um presente definido pelo uso preciso dos tempos verbais, esses pequenos indícios de clareza vão criando a expectativa de que o dado até então oculto pela confusão da voz narrativa está prestes a ser revelado.

Essa expectativa, entretanto, é abortada logo no período seguinte. Embora comece prometendo esclarecimento ("Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto"), a perspectiva de identificação que vinha se desenhando não se completa e a frase culmina numa memória inacessível ao narrador: "de quando ele ainda pertencia a um tempo distante e confuso". Uma ínfima possibilidade ainda se articula ("Ou senão"), mas essa esperança é logo extinta na hipótese de que aquela lembrança não passa de sonho: "cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho". Nos dois casos, as incertezas do campo da memória e do mundo onírico, que já haviam perturbado as primeiras orações do parágrafo, retornam impregnando as frases com significados inesperados, o que provoca uma quebra também na semântica dos períodos. Assim, mesmo quando a sintaxe das frases segue um registro padrão, suas possibilidades de leitura são comprometidas pelos despropósitos razoavelmente bem articulados que elas comunicam.

Como se pode perceber pelo trecho analisado até aqui, o andamento da prosa tem mais que um quê de extravagância: em meio à confusão da cena, uma linguagem entre coloquial e perturbada vai expondo certos aspectos enquanto deixa vários outros à sombra, sugerindo desenvolvimentos que todavia serão contrariados pelo que vem na sequência. É como se a feitura literária funcionasse como uma máquina de criar e moer expectativas, como bem formulou Fernando Breda (2021, p. 62-63), em *Impasses de uma tradição*. Manejando determinados clichês narrativos através de um domínio técnico incomum da linguagem literária, Chico parece brincar com as demandas que à época faziam a cabeça de seu público leitor. *Tal movimento de promessa e desilusão, presente tanto na forma como nos conteúdos desse primeiro momento do parágrafo, estrutura a melodia esquisita da prosa, fixando o motivo que será obsessivamente variado a cada novo episódio.* Essa dinâmica acaba complicando nosso entendimento do que se passa em cena, pois acompanhamos toda a narrativa a partir de um ponto de

vista interior ao narrador – como que tendo acesso a uma reformulação mais ou menos ordenada dos pensamentos, devaneios, sensações e lembranças que lhe vêm à consciência enquanto ele vivencia a ação. Assim, é como se a própria linguagem, em vez de orientar nosso entendimento da narrativa, representasse a significativa incompreensão da voz narrativa em relação às situações que ela mesmo vive ou imagina.

"*T*em a *b*ar*b*a": nesta frase, que dá sequência ao parágrafo que estamos analisando, a aparência do homem se impõe à percepção do narrador como num choque contido, o que é sugerido pelo impacto criado pelo período curto e grosso, pelas linguodentais e bilabiais aliteradas das tônicas e pelo abafamento que resulta da constrição fonética (*-em*, *-ar*). Com estrutura diferente das frases anteriores, relativamente longas e difusas, esta última marca a brusca passagem da apresentação dos estados psicológicos do narrador (o sono, a tontura, a expectativa e a frustração) para o aspecto visual do homem. A voz narrativa prossegue como que recobrando a consciência que parecia ter sido perdida num tipo de choque, pensando se já não vira aquele homem imberbe: "*P*ode ser que eu já *t*enha vis*t*o a*que*le ros*t*o sem *b*arba, mas a *b*ar*b*a é *t*ão sóli*d*a e rigorosa que parece an*t*erior ao ros*t*o". Por todo o parágrafo, o desejo de reconhecê-lo parece perturbado por impulsos contrários, expressos pela bateria de aliterações que reúne significados opostos (como a ideia de ruptura e continuidade, respectivamente realçados na última citação pelo itálico e pelo sublinhado), resultando no sentido paradoxal das frases – como no caso da afirmação de que a *barba que parece anterior ao rosto*, por exemplo.

O narrador passa então a observar outros elementos da aparência do homem: "O terno e a gravata também me incomodam. Eu não conheço muita gente de terno e gravata, muito menos com os cabelos escorridos até os ombros". Num reparo meio aturdido, mas mesmo assim cuidadoso, os aspectos continuam sendo descritos um a um: cabelo, terno e gravata. A persistência na busca e o esforço de relacionar as partes revelam a tentativa de recompor um conjunto coerente. Mais ainda: ele deve ser reconhecido através de sua dimensão social, como mostra a relação entre as roupas do homem e o espaço público: "Pessoas de terno e gravata que eu conheço, conheço atrás de mesa, guichê, não são pessoas que vêm bater à minha porta". Essa menção a um lugar mais ou menos específico (um guichê, mas de que tipo de estabelecimento?), claramente incompatível com o âmbito privado em que a cena se passa, sugere um

possível termo de comparação mais amplo que talvez ajude a decifrá-la – o que faria com que o relato ultrapassasse os estados subjetivos do narrador, dando autonomia e objetividade à descrição.

O cotejo entre os espaços, entretanto, não é desenvolvido pelo narrador, restringindo-se a um incômodo sentimento de desajuste. Em vez de se completar na constatação de algo externo e reconhecível (o figurino de algum tipo social como, p.ex., um vendedor [12/ 9]), o retrato culmina num temor íntimo e incompreensível. Cada aspecto descrito é afetado por um pequeno abalo – o terno e a gravata *o* "incomodam", pois *ele* não conhece ninguém de terno e gravata, "*muito menos* com cabelos escorridos até os ombros". Assim, mesmo que o foco tenha passado para a descrição visual do homem, esta não se completa num retrato objetivo, pois ela continua sendo turvada pelos estados psíquicos do narrador. Não por acaso, o trecho termina com aquele ritmo renitente e irregular de expectativa e frustração que marca o relato desde o início: "Procuro imaginar aquele homem escanhoado e em mangas de camisa, desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer".

Por fim, ao contrário do que ocorrera na primeira impressão, quando o narrador ainda sonolento se atrapalhava tentando definir aquele sujeito que aparecia como algo distorcido e assustador, agora este é percebido de maneira definida e é caracterizado de forma taxativa: "E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais o meu julgamento". Diferentemente do que se poderia esperar, entretanto, essa nitidez não resulta em clareza, mas numa confusão ainda maior para aquele que narra – o que não deixa de ser sintomático. Assim, *quanto mais a imagem do homem se concretiza e define, mais o narrador se inquieta em suas fantasias, expondo a enigmática forma com que o eu que narra se relaciona com o mundo.* Essa relação cada vez mais conturbada, aliás, levará a voz narrativa cuja fala antes beirava o absurdo a enunciá-lo categoricamente: "Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa". Fechando assim o parágrafo numa imagem persistente e empedernida, que fixa as frustrações de reconhecimento e a confusão do narrador numa figura esfíngica: "Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce, para mim".

Um pequeno detalhe, todavia, acaba contradizendo esse acúmulo de confusões: as mesmíssimas palavras que abriram o parágrafo são retomadas em seu desfecho

("Para mim [...] para mim"). Circunscrevendo a unidade do parágrafo de maneira didática, a repetição evidencia a construção propriamente textual que talvez estivesse passando despercebida graças à fluidez da prosa. Como numa dica do autor, esse espelhamento meticuloso e claramente premeditado sugere uma pista de coerência formal por trás da confusão da voz narrativa, num pormenor que vai na contramão de seu movimento geral, quebrando algo de sua continuidade relativamente ilusória e desafiando-nos a investigar seus limites e possibilidades enquanto representação notoriamente literária. Trata-se de um estranhamento radicalmente distinto do que vinha sendo reiterado através de suas perturbações, mas que já era perceptível no rigor que dá a elas sua forma. Esse feitio dúbio de uma narração sistematicamente conturbada nos permite interpretar o retorno aos termos iniciais, por um lado, como índice das confusões do narrador, às voltas com uma situação que ele não pode reconhecer e, por outro, como a piscadela que marca a deixa do autor para que o público leitor lembre-se de que está diante de uma encenação literária, provocando-o a tomar partido diante dela.[3]

Forma consistente?

Quando o romance de Chico foi publicado, Roberto Schwarz (1991) o recebeu com o seguinte comentário: "*Estorvo* é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante de uma forma consistente".[4] A avaliação francamente favorável punha em destaque o alto grau de elaboração formal demonstrado já na abertura, aspecto que para o crítico seria evidenciado por sua competência técnica. Durante a seção anterior, buscamos testar essa hipótese acompanhando passo a passo *a forma com que a voz narrativa constitui um todo estruturado, ainda que instável*, durante o primeiro parágrafo. Agora mudaremos ligeiramente o enfoque da análise, distanciando-nos um pouco das oscilações dessa voz

[3] José Geraldo Couto (1995) notou a coexistência de duas tendências contrárias na estruturação literária do segundo romance de Chico Buarque, *Benjamim* (1995): uma naturalista, em que a descrição extremamente pormenorizada de situações cotidianas e reconhecíveis arrastam o leitor para o centro da trama, e outra geométrica, que duplica e contradiz tais descrições, fazendo com que cada ação tenha um paralelo, cada fala seu eco, cada personagem seu duplo etc., como "a lembrar que estamos diante de uma construção estética, não de uma 'fatia da vida'". Como estamos buscando mostrar, esse esquema já havia sido experimentado em *Estorvo* e pode ser conferido na forma excessivamente rigorosa com que este parágrafo descreve minuciosamente a presença do homem à porta.

[4] Trecho inicial da resenha original, "Sopro novo", publicada na revista *Veja* em 1991, posteriormente incluída com o título "Um romance de Chico Buarque" e com duas pequenas alterações na coletânea de ensaios *Sequências brasileiras,* de 1999.

para discutir como ela constrói a cena de abertura do romance.

Os recursos estudados durante a análise podem ser sintetizados da seguinte maneira: a) a coesão e a coerência do trecho são meticulosamente insinuadas e abaladas pela dicção da própria linguagem da narrativa; b) a clássica abertura romanesca é constituída através da incompletude, fragmentação ou mesmo da significativa ausência de seus recursos mais típicos (apresentação de personagens, contexto e intriga); c) o aumento da presença de elementos ligados à objetividade do mundo ficcional resulta numa maior confusão do eu que narra. No conjunto, a dissolução dos padrões literários, contraditoriamente levada a cabo pela própria elaboração artística, traga-nos para dentro da atmosfera hermética criada pela fatura. Talvez tenha sido algo dessa ordem que levou Schwarz (2014, p. 219) a trocar a expressão "forma consistente" (algo restrita a ideia de rigor construtivo) por "lógica de uma forma" (mais aberta à dimensão instável do texto) quando recolheu a resenha em livro. Retomando tais termos, digamos que, ainda que a forma se imponha à primeira vista, sua consistência movediça arruína a todo instante o desenvolvimento da leitura, constituindo assim a lógica enigmática que nos desconcerta e nos impele à atividade de compreensão, a um só tempo.

Desenvolvendo a análise de um ponto de vista dos gêneros literários e de suas tradições estilísticas, podemos dizer que essa dicção tortuosa contraria o usual desenvolvimento épico e prospectivo do romance, em que a prosa deveria progredir em direção a um mundo mais amplo. Pois, em *Estorvo*, aquilo que literalmente está à frente da narração – a oração seguinte, o homem desconhecido – resiste a todas as projeções de sentido da linguagem. As paisagens, cidades e personagens do mundo constituído pela ficção, por conseguinte, não se realizam como extensão natural desta abertura. Acontece justamente o oposto, os fragmentos do relato não se organizam num episódio minimamente claro e objetivo. É verdade que ficamos sabendo de algumas coisas de modo concreto e definido: que há um homem à porta, que ele veste terno e gravata, que possui cabelos até os ombros e barba, que o narrador o observa pelo olho mágico do interior de um apartamento. Todavia, nada disso constitui uma trilha facilmente reconhecível a ser perseguida pelo leitor, o que coloca obstáculos ao que poderíamos imaginar como o progresso regular da narrativa. Pelo contrário, estamos como que fadados ao paradoxo de seguir adiante através de uma prosa regressiva, que segue adiante desfazendo os pressupostos pelos quais o relato vinha se desenvolvendo até ali.[5]

[5] Para uma discussão sobre traços estilísticos que caracterizam a épica em geral e o romance em particular, ver respectivamente Anatol Rosenfeld (1965, p. 15-36), *O teatro épico*, Franco Moretti (2009,

Essa linguagem oblíqua também rema contra a subordinação das frases que acompanha a prosa de maneira mais ou menos hegemônica desde sua adoção na história do romance. A maior parte delas se relaciona por coordenação independente (isto é, sem conectivo lógico), o que ajuda a explicar a sensação de estranhamento renovado a cada oração. Mesmo nos poucos momentos em que há conjunção ou subordinação, seu significado é subvertido pelos absurdos que os conectivos lógicos reúnem. Assim, é como se o parágrafo agregasse informações disparatadas sem um tecido conjuntivo, justapondo sentenças – que não parecem a prosa usual mas também não chegam a constituir qualquer tipo de versos – desprovidas de hierarquia sintática ou coerência semântica. Essa desorganização do discurso impede a articulação dos significados particulares num sentido mais amplo. Na verdade, são as partes que se justapõem num agregado que lembra um enigmático poema em prosa.

Tudo isso explica a ausência de um horizonte de leitura que sistematize as descrições enquanto referências num sentido forte, como signos que nos permitissem localizar o que é dito num contexto mais ou menos bem determinado. Essa ausência de subordinação ou desenvolvimento da prosa mina de saída a esperada constituição da objetividade épica. No lugar da exposição compreensível de um episódio preciso, vislumbramos o narrador perplexo diante de algo indecifrável: apenas acompanhamos, restritos à sua perspectiva, a impossibilidade meio agoniada de reconhecer uma situação curiosamente ameaçadora. Nela, o acento recai no distúrbio da narração até mesmo nos momentos mais descritivos, o que transparece na distorção da sintaxe padrão e nos recursos sonoros da locução, traços que evidenciam o predomínio, ao mesmo tempo, gritante e frustrado da expressão sobre a lógica comunicativa.

Mesmo sem definir um contexto claro, entretanto, cada uma dessas perturbações trai algo na voz do narrador, promovendo pequenas revelações que vão acrescentando significativos detalhes ao que é relatado. Assim, é como se a formalização acompanhasse de perto as nuances com que o narrador refrata o que acontece no plano da ação, sem todavia aderir totalmente a seu ponto de vista subjetivo. Pois, como vimos, cada uma delas funciona como uma pequena interrupção, cuja soma vai aos poucos constituindo outras perspectivas sobre a situação, que impedem que a proximidade com a voz narrativa se torne adesão a uma só perspectiva. É a montagem desses matizes estranhos e variados que formam o ângulo instável, mas muito significativo, a partir da

---

p. 202), "Romance: história e teoria", e Theodor W. Adorno (2012, p. 55-64), "Posição do narrador no romance contemporâneo".

qual entrevemos a cena, convocando-nos a refletir com algum distanciamento sobre esse fluxo narrativo que, de modo geral, nos traz para o meio da confusão narrativa.

Assim, apesar da fugacidade da cena, é impossível não sentir a estranha tensão que permeia a fala do narrador enquanto ele tenta descrevê-la, mesmo que por ora seja impossível determinar com exatidão o que gera tal estado. Quer dizer, a instabilidade de sua linguagem não só não cancela suas relações com algo de efetivo, como insinua a todo momento sua incômoda presença. É como se as lacunas deixadas pelos interditos da narração contornassem o que é relatado, retirando sua naturalidade convencional e cotidiana. Desligado de seu lastro ordinário e carregado de suspeita, todo enunciado paira à sombra do não-dito como signo de um episódio inexplicado e por isso mesmo alarmante. Mesmo ou justamente porque a voz narrativa não expõe tais circunstâncias com a objetividade usual, portanto, é que seu distúrbio confere a elas uma insólita palpabilidade: sendo a própria dicção conturbada do narrador quem acusa a existência de alguma coisa de realmente inquietante no episódio, exigindo uma compreensão urgente disso que não é inteiramente explicitado em cena.

Esse requisito é inclusive reforçado pela continuação da cena, em que a perplexidade do narrador com esse incidente resulta na curiosa fuga que irá "movimentar o entrecho", como disse Schwarz (2014, p. 219). Imaginando que o homem está retornando pelo elevador às pressas para surpreendê-lo numa emboscada (elucubração que pode ser apenas um delírio), o narrador foge vagarosamente de seu apartamento pelas escadas. Depois de todo aquele estranho suspense, então, a intriga que oporia um protagonista e um antagonista acaba não se realizando, o que todavia não impede o desenvolvimento da ação. Pelo contrário, impulsionado por algo que permanece fora de cena, a narração vai nos apresentar uma sucessão vertiginosa de episódios insólitamente relacionados entre si. Calcada naquilo que aparentemente lhe escapa, portanto, a organização obscena do relato, ao mesmo tempo, frustra nossas expectativas e suscita nosso interesse pelo seu desenvolvimento, como que propondo ao leitor *uma demanda pela explicação dessa extravagante forma de narrar.* Assim, ainda que o clima de perigo constante não se concretize num conflito que dê sentido imediato ao episódio e justifique o curso dos eventos, as virtualidades de uma montagem nos desafiam a descobrir uma perspectiva que dê sentido à leitura.

Piso em falso

Em cada ângulo da análise, portanto, esbarramos com um fazer literário que se autossabota, simultaneamente, arruinando a sequência da leitura e instigando seu caráter heurístico. A regularidade desses reveses é tão sistemática que acaba nos levando a estudá-los não como meros acidentes, mas como o que poderíamos considerar enquanto *falhas estruturais de um processo construtivo*. Dessa perspectiva, a prosa continuamente desordenada, a composição cênica estapafúrdia e a abertura desconcertante não constituem defeitos técnicos, mas opções artísticas, cujos significados mais profundos deverão ser explicados pela interpretação. Seria preciso, então, investigar o sentido cifrado na voz narrativa através e não apesar de sua forma desestruturada, incorporando não somente o que ela diz, mas também o que ela deixa de dizer. Nossa tese é que essas sucessivas frustrações, cuja soma resulta em seu modo caótico e por vezes delirante de narrar, podem ser lidas como a expressão das defesas e desejos implicados na relação entre a voz narrativa e seus materiais.[6]

É possível inclusive discernir a atuação de diferentes mecanismos de defesa na própria estrutura do relato. Na última tentativa de identificar o homem de terno e gravata, por exemplo, o *recalque* se manifesta na forma de um súbito esquecimento, ocorrido no exato instante em que o narrador diz enfim reconhecê-lo.

> Agora ele já percebeu que é inútil, que *não* me engana mais, que eu *não* abro mesmo, que sou capaz de morrer ali em silêncio, posso virar um esqueleto em pé diante dele, então abana a cabeça e sai do meu campo de visão. E é nesse

[6] Na psicanálise freudiana, as *defesas* formam um conjunto de mecanismos que agem para proteger a integridade do eu contra fontes internas ou externas de conflito que poderiam lhe causar desprazer. Dentre esses mecanismos, os que mais nos importam aqui são: *o recalque e a repressão*, responsáveis por tentar manter certas representações no inconsciente; a *negação*, em que esses conteúdos interditados são involuntariamente expressos pelo sujeito, desde que eles se manifestem sob forma negativa; e, finalmente, a *rejeição*, que, apesar de não ter um estatuto conceitual tão rigoroso quanto os conceitos anteriores na obra de Freud, será utilizada aqui no sentido de um ato de substituir uma percepção da realidade por outra delirante. Sobre as defesas em geral, ver Sigmund Freud (1996), "As neuropsicoses de defesa" e "Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa". Para uma abordagem mais detida sobre cada um desses mecanismos, ver respectivamente Freud (2010a, p. 954-1164; 2011, p. 3363-4419; 2010a, p. 2178-4419), "A repressão" (frequentemente traduzido como "O recalque"); "A negação" (por vezes traduzido como "A denegação"); e "A perda da realidade na neurose e na psicose". Embora normalmente esses conceitos sejam mobilizados para um diagnóstico baseado na distinção entre diferentes estruturas psíquicas (neurose, psicose e perversão), nosso interesse não é enquadrar o narrador em qualquer diagrama teórico preestabelecido, mas sim acompanhar a forma como esses referenciais são deslocados em sua fala – que reverbera pressupostos sócio-históricos mais ou menos distantes desses referenciais –, inclusive quando ela confunde os limites que por princípio deveriam separar tais estruturas. Para um ensaio pioneiro nessa perspectiva da historicização das categorias metapsicológicas, feita através de um paralelo entre as descobertas do romance machadiano e da psicanálise que leva em consideração a atualidade e a distância histórica que cada uma delas guarda em relação ao centro do capitalismo, ver Tales Ab'Sáber (2007, p. 167-289), "Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz". Para alguns antecedentes desse debate, ver: Sérvulo Augusto Figueira (1991, p. 181-188), "Machado de Assis, Roberto Schwarz: psicanalistas brasileiros?"; Luís Claudio Figueiredo (1995), *Modos de subjetivação no Brasil* e Octávio Souza (1994), *Fantasia de Brasil*.

> último vislumbre que o identifico com toda a evidência, *voltando a esquecê-lo imediatamente.* Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu *não* deveria ter visto, que eu *não* precisava rever, porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão, há muito tempo [12/ 9].

Entre duas breves orações, a revelação do principal assunto da abertura é finalmente anunciada e abortada logo em seguida ("E é nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente"). Um esquecimento assim brusco, referido a um assunto tão importante, chama nossa atenção, colocando a memória do narrador sob suspeita. Como num ato falho, a forma repentina e manifesta do lapso acaba sugerindo algo velado na voz narrativa. Essa impressão de que algo está sendo *negado* – isto é: apresentado em negativo – também é sugerida tanto pela semântica quanto pela sintaxe das orações, que versam sobre silêncio, inutilidade e morte, sempre acompanhados de um "não". Num momento limite, o narrador *rejeita* a percepção da realidade externa e delira paranoicamente que é o homem quem o observa pelo olho mágico, e não o contrário ("Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo" [12/ 8]). Resumindo, *é como se esse monólogo interior reproduzisse o funcionamento de diversos mecanismos de defesa, graças aos quais os conflitos não são diretamente mencionados nessa abertura, sem todavia deixar de transparecer nos interditos da enunciação*.

Quando essas negações, que de início lembram uma atitude de resistência ("que eu não abro mesmo, que sou capaz de morrer ali em silêncio"), deparam-se com o ato que identifica o homem ("abana a cabeça e sai do meu campo de visão"), elas logo se convertem no sinal de perigo que vai se precipitar na fuga ("Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever"). Essa resposta defensiva não aparece por acaso, afinal de contas, trata-se de uma repetição literal do gesto que o delegado fez em meio à chacina que ocorre no sítio ao final da narrativa, depois de ele ter achado as joias que o narrador roubou da irmã. Para realçar o delicado da situação e evidenciar a importância de sua determinação de classe, lembre-se da maneira contraditória com que o narrador participa do extermínio sendo, primeiramente, apresentado pelo próprio delegado como *proprietário* do sítio [132/ 142], para em seguida insinuar um tímido gesto de recusa ao convite que este faz para darem sequência à matança na sede – como se este não fosse o interesse do narrador – e, finalmente, fugindo de lá por imaginar que poderia ser *confundido com a arraia-miúda*

que trabalha no local e se tornar uma das próximas vítimas do massacre [139/ 151]. Como se pode perceber, a confusão psicológica com que o narrador encara situações bem determinadas como essa tem que ver com as peculiaridades de sua própria posição social dentro do processo histórico que a narrativa apresenta, ainda que tal contexto e seus motivos não sejam representados de maneira evidente pelo próprio narrador. Voltaremos ao assunto ainda muitas vezes, buscando explicitar cada vez melhor essa ambientação histórica e a forma como ela dá uma dimensão social a seu ponto de vista.

Note-se que o polissêmico termo "fuga", cujo sentido é comumente relacionado com situações insuportáveis e os estados psíquicos de evasão que elas ocasionam, está intimamente ligado ao gesto da execução sumária no romance. Ao ouvir um barulho de trovoada, o mesmo narrador que não sabia se um estrondo anterior era de "trovão ou de tiros" [139/150] pensa: "Mas também pode ser a camionete, o táxi, a frota de carros particulares, se me alcançarem, julgarão que estou *tentando a fuga*" [139/151]. A expressão grifada ecoa duas falas anteriores do delegado: uma em que ele relata o destino dos que assaltaram a mansão da irmã ("os marginais tentaram a fuga, sendo abatidos ao pé do morro" [127/135]) e outra em que diz "'os idiotas tentaram a fuga'" [138/149] depois de ouvir uma "rápida fuzilaria" [138/149] fora do *trailer*, hipótese logo desmentida pelo que o narrador descreve ao sair de lá: "Eu não quis olhar, mas os três corpos estavam de bruços na relva, um ao lado do outro, as mãos cruzadas à nuca" [138/149]. Como num eufemismo às avessas, a troca de palavras mais realça que mitiga o abuso que dá a real gravidade dos assassinatos. Em paralelo, suas razões notoriamente despropositadas indicam um processo amalucado de racionalização, que também visa a exposição e não a justificativa de seu evidente absurdo. *Nem escamotear nem disfarçar, mas ostentar o uso da violência que estrutura nosso cotidiano numa forma alusiva.* De maneira velada, algo desse sistema de intimidações e evasivas (segredo de polichinelo tão estruturante quanto não-dito entre nós) ecoa na própria gesticulação da abertura, em que o narrador amedrontado *corresponde* ao gesto de *abanar a cabeça* e *sair* do homem narrando de modo conturbado sua fuga persecutória, que inclusive já havia sido iniciado durante a chacina no sítio, num episódio cronologicamente anterior ao que é inicialmente contado no romance.[7]

[7] A respeito da importância do gesto da execução sumária dentro da estrutura de poder que perpassa a história da violência na baixada fluminense, ver José Cláudio Souza Alves (2020, p. 144-151), *Dos Barões ao extermínio*. Para mais detalhes dessa constelação histórica desde o capítulo posterior das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), ver também Felipe Brito e Pedro Rocha Oliveira (2013), *Até o último homem*. A respeito da metástase punitiva representada pela forma como esse gesto é instituído

Para usar uma palavra do próprio Chico Buarque (2000, p. 15), quando o narrador aparece repetindo a expressão "abana a cabeça e sai de meu campo de visão" [12/ 9; 139/ 150], trata-se de uma "senha": uma referência, involuntária por parte da voz narrativa, mas muito bem calculada pelo autor, que nos permite "ligar o gesto [do homem a porta] à pessoa" [12/ 8] do delegado, justamente a *identificação* de que a voz narrativa se defende com seus estados confusionais, como uma possível maneira de não se dar por achado, embora não fique claro se por culpa, medo ou ambos. Nesse sentido, as perturbações do narrador estariam diretamente relacionadas ao embaralhamento de seus papéis de testemunha um pouco indignada e cúmplice muito resignada ao trabalho sujo das execuções, de que tenta fugir mas no qual acaba se atolando cada vez mais, tanto literal quanto metaforicamente (como mostra a cena em que ele vai se afundando na lama enquanto tenta fugir da matança no sítio [139/ 151]), fantasiando inclusive ser o seu próximo alvo. Medo este que parece muito improvável quando vista pelo ângulo de sua origem nas classes mais altas, embora também não se possa desconsiderar sua presente situação de parente relativamente empobrecido, que sobrevive dos empréstimos favorecidos pelo verdadeiro mandante das execuções, de cuja esposa furtou as joias recém-encontradas. São as dimensões histórico-sociais implicadas nesse ângulo de classe muito peculiar as responsáveis tanto pela dificuldade quanto pela possibilidade de se elaborar um sentido concreto para a narrativa.[8]

Chico Buarque (2000, p. 2-3), aliás, conta que a cena da irmã assinando o cheque para o narrador, que localiza de maneira concreta algo de sua posição social, foi a primeira a ser escrita e pode ser considerada uma espécie de germe do romance. Com as devidas mediações, espero mostrar, primeiro, como as ambivalências de classe que caracterizam esse narrador – herdeiro mais ou menos pauperizado dos extratos médios e altos, de quem ainda empresta favores dos quais sobrevive, apesar das péssimas relações que mantém com eles – está intimamente relacionado com embaralhamento de papéis com que ele atua no extermínio imaginando-se sua próxima vítima e, segundo, que essa confusão é parte constituinte da forma fantasiosa e delirante com que ele narra toda a vida social em seu entorno. Ainda voltaremos a todos esses assuntos, buscando

---

como uma política de Estado pela ditadura militar a ser incorporada pela conduta dos próprios governados, ver Paulo Arantes (2014, p. 281-314), "1964".

[8] Sobre a relação entre sujeito do inconsciente e história, em que os sintomas se mostram intimamente vinculados com seu tempo, em que trama simbólica e concreta do mundo determina as formas de sofrimento psíquico, ver Tales Ab'Sáber (2016), *Self cultural*. Segundo o psicanalista, essa hipótese implica também numa homologia entre os métodos interpretativos com que Karl Marx e Freud analisaram respectivamente a mercadoria e o sonho (objetos que se encontram entrelaçados no romance de Chico) através do sentido implicado em suas próprias formas e não no fetiche de um suposto conteúdo oculto.

demonstrar as teses que estamos apenas indicando aqui, por enquanto basta reter a possibilidade de ler a frase "*não* entendo o sujeito ali parado", parafraseando o que Freud (2011) diz sobre o processo de negação, como: *entendo o sujeito ali parado, mas não posso ou não quero admitir esse pensamento* – impossibilidade que será explicada em função das transformações históricas que informam o lugar de classe do narrador.

Em poucas palavras: recalcada da cena de abertura, em que nunca aparece diretamente, o envolvimento do narrador na chacina, motivo que extrapola a própria ideia de um conflito dramático entre meros indivíduos, retorna e se manifesta perturbando a construção de qualquer intriga entre as personagens, sem todavia deixar de impulsionar o andamento tresloucado da ação, desenvolvimento mobilizado por projeções amalucadas que não deixam de ser uma resposta ao verdadeiro estado de coisas a seu redor. Nesse sentido as ações do narrador podem em parte ser explicadas como resultados da sistemática exploração de seus desejos e mecanismos de defesa pelo trabalho sujo do extermínio, ainda que ele não esteja propriamente trabalhando na chacina (como o delegado, por exemplo). Pois, o que mais importa compreender não é se os atos do narrador podem ou não ser enquadradas dentro das regulações históricas do que normalmente é chamado de trabalho, mas, se e como eles participam desse agenciamento que envolve milhares de pessoas e extraem delas uma paradoxal cooperação responsável, ainda que involuntariamente, por gerir a exploração de um contingente populacional cada vez mais supérfluo do ponto de vista da acumulação. Pois, se há algo que o narrador faz durante toda a narrativa é agir, participando inclusive de vários circuitos sociais, mesmo e sobretudo quando deles tenta fugir.[9]

Voltando mais especificamente à primeira cena sem qualquer intenção de fechar um diagnóstico, poderíamos relacionar essa instabilidade – que nos dá a sensação de que tudo pode ou não ser delírio – à cisão do eu que narra pela presença, ao mesmo tempo, intrusiva e imprescindível deste outro estranhamente familiar que aparece à porta. Depois de um primeiro momento traumático, a figura inquietante do homem não deixa de sugerir uma identificação que a voz narrativa pressente mas não elabora, insinuando ligações simbólicas que são quase instantaneamente rompidas e que retornam posteriormente invadindo seu próprio imaginário com percepções

[9] Sobre a noção de trabalho sujo, Paulo Arantes (2014, p. 101-141), "Sale boulot"; para as questões subjetivas implicadas nesse trabalho, ver Christophe Dejours (1999, p. 71- 97), *A banalização da injustiça social*; a respeito do horizonte reduzido das perspectivas da contemporaneidade e no que isso implica para a percepção do cotidiano como uma forma de luta individual pela sobrevivência, Christopher Lasch (1983, 1990), ver *A cultura do narcisismo* e *O mínimo eu*.

ameaçadoras, o que resulta no ritmo frustrante da prosa e na formulação inquietante da abertura. Esse desejo não elaborado acaba reaparecendo nos pesadelos e devaneios intrusivos com que o narrador continua fantasiando se deparar com o homem ao longo da narrativa, e podem explicar os atos pelos quais o narrador protagoniza os episódios de perseguição de que diz fugir. Dividido entre a repressão de seus desejos inconfessos e a rejeição de determinados aspectos da realidade, não é de se espantar que o narrador não possa dar sentido aos episódios e compartilhá-los a partir do relato, a não ser de forma hermética e mais ou menos alucinada. É algo desse estado-limite, comprimido pelo modo perturbado com que se relaciona tanto com a realidade exterior e interior, portanto, que resulta nessa inquietante forma de narrar.[10]

É claro que todas essas hipóteses ainda devem passar por um processo de construção interpretativa que restabeleça a história inconsciente desse sujeito e suas correspondentes mediações através da forma coerente e impensada com que ele conta os episódios. Por ora, no entanto, ela já nos ajuda a explicar uma série de aspectos inusitados da abertura – dos quais o principal é a relação paradoxal e inversamente proporcional entre a notação da realidade ordinária e a confusão mental do narrador. Pois, ao propor que *quanto mais concretamente a imagem do homem se mostra, mais ele se confunde em suas próprias negações fantasiosas e rejeições delirantes,* essa leitura sugere um andamento plausível e determinado onde parecia haver apenas *nonsense*. O próprio olho mágico – literalmente, um mecanismo de defesa que dá a ver uma cena de maneira distorcida – pode ser lido como um signo dessa interpretação. Como veremos, esse enquadramento estreito e amalucado antecipa e prepara a forma sintomática com que o narrador embaralha o que ocorre no presente da ação com memórias, contrassensos ou devaneios, sempre recusando as contradições que ele

[10] No processo defensivo da clivagem, duas posições contraditórias convivem no cerne do eu, dividindo-o entre a aceitação e a rejeição de algum aspecto da realidade. Neste primeiro episódio do romance, é como se acompanhássemos um caso-limite, em que a realidade externa e a interna se confundem perigosamente, levando o eu que narra a se defender cindindo-se entre, por um lado, o recalque de representações ligadas a certos impulsos e a rejeição de determinadas percepções da realidade, por outro. Parte de sua personalidade se dissocia e se projeta no interior dos objetos, que então se voltam como perseguidores contra o próprio eu, sobretudo na figura do homem à porta, com quem o narrador parece se identificar projetivamente. A respeito da identificação projetiva e seu papel na distinção entre uma parte psicótica da personalidade de outra não psicótica, ver respectivamente Melanie Klein (1975, p. 1-24), "Notes on some schizoid mechanisms" e Wilfred R. Bion (1967, p. 36-42), "Development of Schizophrenic Thought", para uma suma deste debate pelo ângulo da formação de uma teoria do sonhar como pressuposto da faculdade de pensar num mundo compartilhado, ver Tales Ab'Saber (2005), *O sonhar restaurado*; sobre a relação entre repressão e rejeição nos casos fronteiriços, ver Mariana Kehl (2018, p. 215-217), "De uma metapsicologia borderline e sua relação com o manejo clínico da conjugalidade" e para uma indicação ainda inicial de algumas relações entre subjetividades *borderline* e a reestruturação produtiva, ver Kamila Ferreira Marino e Clebber Gibbon Ratto (2016, p. 171-185), "Modo borderline e mundo do trabalho".

mesmo descreve e encena, frequentemente de maneira dissociada. Interditos e confusões que não devem ser encaradas apenas como limitações imaginárias e simbólicas do sujeito que narra, mas também como indícios cuja reunião resulta na montagem do mosaico social que nos permite interpretar os reais mecanismos que impulsionam sua fuga de forma obscena. Nesse sentido, a atuação desses mecanismos não pode ser enquadrada em um ângulo meramente individual, como se trata-se de compreender a lógica subjetiva do narrador, mas como indícios de uma sociabilidade historicamente determinada, que diz respeito às várias relações que seu ponto de vista muito peculiar estabelece com o mundo social a sua volta.

2. *Uma perseguição no labirinto*

Após fugir de seu quarto-e-sala, o narrador vai à mansão da irmã, de quem recebe um cheque. De lá segue para o sítio de sua família, onde é roubado e depois expulso. Recorre em seguida à ex-esposa que, constrangida com sua presença no *shopping* em que trabalha, cede a chave do apartamento dela, onde os dois moravam juntos. No caminho, após testemunhar o rebuliço motivado pelo possível assassinato de um amigo que não revê há tempos, o narrador chega causando uma série de estragos no apartamento da ex, que tem um ataque de nervos ao chegar lá. Fugindo dela o narrador acaba como penetra numa festa da irmã, de quem furta algumas joias (sendo talvez testemunhado por uma amiga dela), que serão vendidas para as mesmas pessoas que o haviam expulsado do sítio, recebendo uma mala de maconha como pagamento, da qual tenta sem sucesso se livrar e que acaba perdendo por acaso. De novo no *shopping*, causa um tumulto quando a ex se recusa a recebê-lo, e já está sendo abordado pelos seguranças, quando a amiga que testemunhou o furto das joias aparece e o leva contrariado de volta para a mansão. Lá fica sabendo através do delegado responsável pelo caso que sua irmã foi estuprada por assaltantes quando estes não acharam as joias que ela lhes havia prometido. À mando do cunhado, ele vai resolver a invasão do sítio junto com o delegado, que encontra as joias depois de executar os traficantes. Fugindo dessa situação, o narrador encontra um homem que julga reconhecer e tenta abraçá-lo, levando uma facada como resposta. Estripado, ele volta de ônibus à cidade, pensando se alguém poderia lhe dar um canto por uns dias.

A partir dessa breve paráfrase espero ter sugerido quanto o andamento desse romance é inquietante. Neste capítulo buscaremos, primeiro, analisar como essa curiosa cadência é estruturada literariamente para, em seguida, expor sua repercussão na mídia durante o lançamento do livro/e, por fim, fazer uma revisão bibliográfica em função da questão a que estamos propondo para ler o romance. Assim terminaremos de introduzir o leitor ao esquema narrativo que servirá de base para as análises posteriores, quando buscaremos mostrar como a apresentação de diferentes núcleos do romance acabam expondo o narrador e seu relato por ângulos que nos permitem caracterizar seu ponto de vista.

Onde é que já se viu suspeito fugir para dentro?

O suspense esquisito que permeia a abertura dá margem para a imaginação de uma fuga *sui generis,* que todavia nunca se realiza durante o não menos excêntrico desenvolvimento da narrativa. Essa frustração começa pelo modo como a nascente expectativa da perseguição logo perde centralidade, já que o sujeito que motiva a fuga só parece retornar em pesadelos esporádicos e inquietantes, com identidades tão incompatíveis entre si que acabam desabonando seu papel em qualquer enredo verossímil [29/ 29]. Sumindo do nada, exatamente como vieram à tona, essas reaparições cessam por aí, ficando restritas à primeira metade da narrativa. Assim, o narrador parece jamais se defrontar com seu suposto antagonista num momento de reconhecimento que esclareça a causa da fuga (numa acepção literal) e dê sentido dramático à narrativa – embora haja fortes indícios de que ele de fato está presente na cena da chacina, o que explica a "fuga" (em sentido mais metafórico) de modo anti-dramático, como foi dito ao final do capítulo anterior. Ou seja, embora a princípio a narrativa dê motivos para projetarmos uma história de perseguição, num possível diálogo com gêneros mais ou menos usuais da indústria cultural, como o *thriller* e o romance policial (verdade que retomados por meios artísticos incomuns a esses formatos), seus motivos só reaparecem de maneira fortuita e fantasiosa, num uso estranhado das técnicas e fórmulas do suspense.

Em lugar desses conflitos imaginários nos deparamos com situações bem mais concretas. Enquanto "foge" (se é que alguém o está perseguindo), o narrador se defronta com imprevistos não menos intrigantes que o da primeira cena: passando quase sempre por locais familiares sem nunca encontrar ou pedir refúgio, ele comete presepada atrás de presepada, que não raro beiram o absurdo e terminam em confusão. Isso não o impede, contudo, de voltar ainda outras vezes a esses mesmos lugares, onde topa com personagens e gestos repetidos, sem nenhum nexo claro que justifique essas "coincidências". Tais recidivas formam um emaranhado de episódios inexplicavelmente "ligados" – sem outra causa aparente que não os despropósitos do narrador, quase sempre protagonista dessas situações constrangedoras. Assim, no lugar de uma sequência de ações encadeadas de maneira causal, fundamentadas e organizadas em torno de uma intriga matriz (mesmo que ainda desconhecida, como no suspense que poderia ser fantasiado a partir da cena inicial), acompanhamos uma sucessão de cenas

aparentemente contingentes, gratuitas e desorganizadas – isto é, que não possuem um acontecimento determinante cujos motivos ordenem e justifiquem os episódios numa linha coesa.

Para piorar, o plano à primeira vista aleatório da ação é embaraçado por uma mistura de registros incongruentes. Frequentemente o protagonista deixa de narrar o que está acontecendo e passa a imaginar suas possíveis causas ou desdobramentos – às vezes improváveis e outras vezes absurdos [ex: 94-95/ 101-103]. Ocasionalmente também intercala observações sobre seu passado ou até mesmo *flashbacks* em meio às suas peripécias, que todavia não se ligam de imediato ao presente da narrativa [ex: 39-40/ 40-41]. De vez em quando, a exposição ainda dá lugar ao universo onírico: num limiar sempre tênue entre a vigília e o sono, temos acesso a pensamentos e imagens tão ou mais confusos que a normalidade já extravagante dos episódios [ex: 82-83/ 88-89]. Em todos os casos, acessamos uma multidão de materiais psíquicos que, *pelo menos imediatamente, não explicam em nada a ação*. Pelo contrário, as informações desencontradas, excessivas e dadas como que ao sabor das circunstâncias misturam-se com os rumos inusitados do romance, fazendo com que a revelação de um sentido dramático pareça ainda mais improvável. Para o desenvolvimento de nossa interpretação, todavia, serão pistas de suma importância.

O curso já truncado da narrativa por causa do seu desenvolvimento acidentado, insólito e cheio de repetições é, portanto, constantemente interrompido por comentários, lembranças, devaneios e pesadelos. Perplexos, tentamos acompanhar seu curso acelerado e confuso, sempre com a impressão de que algo essencial está prestes a acontecer (ou então, desconfiando que passou despercebido em meio às confusões narradas). O que faz com que a leitura seja acompanhada, a todo momento, pela incômoda falta de um acontecimento-chave que explique o encaminhamento estranho dos episódios. Em nenhum momento, contudo, a narrativa deixa claro por que essa fuga começa, nem por que se desenvolve e muito menos por que termina como termina – se é que ela tem começo, meio e fim, perspectiva desabonada por uma série de elementos, a começar pela indistinção entre desfecho e abertura da narrativa. Como nota Ismail Xavier (2009, p 16), no ensaio "O olho mágico, o abrigo e a ameaça", o romance se afasta, assim, da comunicação transparente e do ajuste aos códigos hegemônicos do mercado, optando por uma narrativa desconcertante, que repõe nossa interrogação sobre seu curso de modo contínuo.

Sem qualquer momento de pausa, entretanto, a abundância, a desordem e a

velocidade com que os acontecimentos se precipitam impedem que esses instantes de interrupção e dúvida constituam momentos de reflexão e descoberta. Essa disposição fragmentada tem paralelo na estrutura em onze capítulos curtos e concisos, subdivididos, por sua vez em seções ainda menores – geralmente em três, às vezes duas ou quatro por capítulo, compondo trinta segmentos no total, número relativamente alto para as pouco mais de cem páginas do romance. A maioria desses segmentos começa e termina de repente, sem início e desfecho bem definidos, fazendo com que a leitura dessa movimentada narrativa avance aos solavancos. O que conturba mas não impede um entendimento mínimo da ação, fragilmente sustentada por detalhes contingentes e inusitados. Nesta primeira seção do capítulo, tentei apenas dar uma pequena amostra dos vários recursos que desestabilizam a leitura à medida que vamos lendo seus diferentes episódios.[11]

Tudo isso coloca um impasse para a leitura: o relato parece não responder às dúvidas que ele mesmo suscita através de seu inusitado suspense. A dificuldade, por conseguinte, decorre principalmente dos descompassos entre o que as cenas parecem prometer e o que o desenvolvimento delas efetivamente cumpre. Ora, essas quebras de expectativas levantam uma série de perguntas sobre o andamento da narrativa, começando por aquela que desde a abertura não quer calar: quem é o homem à porta e por que o narrador foge dele? A fuga tem razão de ser ou é apenas paranoia do narrador? Essas, entretanto, são apenas as primeiras das várias questões que vão surgindo à medida que vamos tomando conhecimento dos diferentes materiais que constituem cada um dos novos episódios. Poderíamos nos perguntar, por exemplo, se esse homem reaparece durante a narrativa? Seria ele um amigo que o narrador perdeu de vista? Ou então o proprietário vindo cobrar o aluguel? Um advogado cobrando a dívida que o narrador tem com a irmã? Um namorado ciumento da ex-mulher? Um amante da irmã? Todas essas questões são baseadas em indícios espalhados ao longo dos episódios e, sintomaticamente, comparecem reunidas num pesadelo do narrador [28-29/ 28-30].

De início, como estamos percebendo, nossas dúvidas giram em torno do que resta da esfera privada do narrador, orbitando na perspectiva restrita de suas próprias fantasias. Não por acaso, muitas dessas interrogações são parcialmente sugeridas pelo modo idiossincrático como ele fabula o que lhe acontece no plano da ação, em suas frustrantes idas e vindas de lugares que em algum momento ele deve ter considerado

[11] Para uma análise mais completa desses expedientes, ver Otsuka (2001, p. 137-185).

familiares – onde estão a irmã, a mãe, a ex-mulher, o "tio" caseiro, um amigo mais íntimo. À medida que a leitura avança, contudo, nossas questões entram em contato com uma inesperada gama de materiais, como aliás transparece na sequência das questões que vínhamos formulando: o amante da irmã é o delegado que aparece ao fim do romance, como o narrador fantasia [29]? O que isso tem a ver com a chacina que o mesmo delegado executa no sítio em conluio com o cunhado rico do narrador [135-139/ 133-139]? Por que temas e personagens a princípio distantes são aproximados pelo que o protagonista imagina? Embora muitas dessas perguntas sejam formuladas em meio ao turbilhão de fantasias do narrador, as duas coisas não se confundem totalmente – *e é justamente nessa aproximação despropositada que reside sua estranha singularidade enquanto técnica narrativa, que mobiliza o suspense, mas não só não resolve os conflitos nele, como ainda os desloca para outros âmbitos mais amplos e profundos*.

Assim, além do estranho empuxo sugerido pelo mundo imaginário do narrador, nossas questões passam também a gravitar em torno de outras instâncias que compõem as situações narrativas. No lugar do palco algo fantasioso e estranhamente melodramático em que conflitos e intrigas motivados por ciúmes, infidelidades e perseguições são representados por poucos indivíduos familiares, começamos a entrever contradições mais abrangentes, que envolvem aquelas figuras, mas não se resumem a elas. Atentos aos detalhes que compõem as cenas, notaremos que o tal delegado tem cabelos longos e se veste de modo semelhante ao homem da abertura e – o que talvez seja ainda mais importante – repete exatamente seu gesto de *abanar a cabeça e sair do campo de visão do narrador*, como dito no capítulo anterior. Assim, o que está em causa não é mais apenas o amante da irmã ou o namorado da ex, mas o envolvimento do narrador numa chacina que reúne figuras do Estado e do crime (se é que essa distinção faz sentido). A grave desproporção entre as alternativas desabona a reflexão sobre aquelas que foram suscitadas inicialmente em termos de um possível enredo, embora não sejam desimportantes como materiais que nos ajudem a delinear como as fantasias inconscientes moldam o relato do narrador, inclusive quando ele se refere aos materiais que lhe parecem estranhos. Note-se que nossas dúvidas iniciais, portanto, são retomadas e desenvolvidas em contexto bem mais largo, em que se leva em conta não só o que o narrador imagina, mas também *a insólita caracterização que ele faz dos diversos espaços pelos quais circula,* fazendo com que suas posições ganhem uma amplitude social inaudita.

Digo "insólita" porque na maior parte dos casos esses espaços não vêm direta e

convencionalmente apresentados. Como bem notou Schwarz (2014, p. 220), eles aparecem apenas *de relance,* através das necessidades da fuga, *filtrando o sentimento da cidade* do Rio de Janeiro do fim dos anos 1980 e começo dos 1990. Assim, com alguma atenção, podemos reparar que o narrador passa por uma miríade de situações com história e geografia bem delineadas: seu modesto quarto e sala; a casa de condomínio de luxo situado no bairro do horto florestal onde mora a irmã, cercada de empregados que incomodam de tão figurantes; a rodoviária lotada de pobres suspeitos; o sítio da família, com seus antigos moradores do mundo rural e novos invasores urbanos advindos do crime, ambos marcados respectivamente pela viração e pelo imaginário do consumo; o movimentado *shopping* do bairro mais nobre da zona sul em que trabalha sua ex-mulher, uma antropóloga que virou gerente-modelo em uma butique de grife (que contrasta por sua vez com o modesto apartamento de subúrbio onde ela ainda mora); o prédio caindo aos pedaços na região central em que vive um amigo, que parece ter sido militante de esquerda durante a ditadura militar, mas que no presente da narrativa talvez seja o professor de ginástica vítima de homicídio; o edifício modernista já *démodé* à beira mar na zona sul em que sua antiquada mãe vive isolada, e assim por diante.

Acima busquei indicar que tais descrições não se restringem a espaços ou personagens, mas abrangem diversas essas e diversas outras categorias sugerindo nichos sócio-históricos muito bem caracterizados, o que é realizado através da minúcia com que apresenta seus vestuários, gestos, hábitos, maneiras de falar etc. Essa capacidade de observação da narrativa, a um só tempo, extensa e aguda, foi bem notada pela crítica, sobretudo quando apoiada em alguma das *boutades* que consagraram Chico Buarque como romancista, numa espécie de continuidade da apreciação das experiências individuais matizadas de suas canções. Menos assinalado, tanto em relação às músicas quanto às narrativas, todavia, é o mosaico social composto por essas descrições, e menos ainda a forma como elas refluem sobre as não menos peculiares formas de falar e agir de seus eu líricos e narradores. No caso de *Estorvo*, a concentração de tudo isso em *flashbacks*, devaneios e andanças sem relação evidente resulta na caótica montagem que – reunindo universos tidos como apartados (*grosso modo*: os bolsões de riqueza, a degradação dos espaços públicos, a periferização da pobreza e da parte arriscada que lhe cabe nos negócios ilegais) – nos desafia a elaborar uma perspectiva capaz de ligar seus fios soltos. Tais reflexões não deixam, todavia, de ser um prolongamento, ainda que muito inesperado das questões que viemos levantando desde o início desta seção. O que as complica e modifica é a presença inexplicada mas atuante dos materiais que

compõem as situações, pois eles acrescentam uma ampla série de especificidades no conjunto a ser interpretado pelo leitor, impondo uma espécie de resistência interna às fabulações do narrador – afinal de contas, é a partir de um ponto de vista interior a ele que acompanhamos todo esse relato.

Nesse sentido, embora nossa experiência de leitura seja perturbada pelo descompasso entre expectativa e frustração dos episódios, este movimento não precisa ser encarado apenas como uma limitação de perspectiva, pois ele é também a forma que demanda uma interpretação que ultrapasse tais impedimentos. Pois, se essa organização irregular trunca a reflexão sobre o que é narrado, por um lado, ela também suscita a produção de um sem número de interrogações que serão retomadas e possivelmente reelaboradas, por outro. Desse modo, a sucessiva e variada negação com que essa voz narra as cenas coloca à disposição posições subjetivas que podem ser reconstruídas como um mosaico histórico-social bem determinado. À medida que a narrativa avança aos trancos e barrancos, por conseguinte, podemos articular cada vez melhor essas suspeitas e pistas numa leitura que interprete o *nonsense* sugerido pela narração. Em suma: é como se para responder às perplexidades sugeridas por essa estranha forma de narrar, que justapõe as *fantasias extravagantes do narrador a situações que as desmentem e caracterizam de maneira inopinada*, tivéssemos que buscar decifrar as contradições implicadas no vínculo efetivo mas não-dito entre essas duas instâncias.

Continuar igual em circunstâncias impossíveis

Esse ritmo que permeia toda a leitura repercutiu imediatamente na recepção do romance, dividindo os críticos em torno da questão do encadeamento dos episódios. Um dos exemplos mais pungentes dessa repercussão é o seguinte trecho da resenha escrita por Marisa Lajolo (1991, grifos nossos):

> [...] o narrador deixa-se seguir pelos espaços e episódios de que participa, sem que o leitor consiga entender o porquê de tudo o que presencia: quem é, afinal, a indesejável visita que, entrevista pelo olho mágico, põe o narrador em fuga? [...] E o homem da camisa quadriculada e a menina de cabelos crespos e os peões mutilados: *quem são eles e o que têm a ver com a história? Aliás e sobretudo: qual é a história?*

O ritmo de expectativa e frustração, que primeiro estudamos através da abertura do romance e que acabamos de ver pela conturbada relação entre os episódios, reaparece

aqui na própria formulação das questões levantadas pela crítica. Como veremos agora, não se trata de um caso isolado, esse tópico ressoa numa parte significativa da recepção que o romance teve em jornais e revistas à época de sua publicação – ao que parece, Chico parecia interessado mesmo em um experimento literário feito para gerar mal-entendido em meio aos consensos progressistas da pequena esfera pública que vinha se formando em torno da redemocratização. Vejamos então como essas questões são formuladas em algumas das outras leituras do romance.

Apesar de ter se impressionado com a precisão da linguagem do livro, para Marcelo Coelho (1991), "falta algo no enredo e fica uma sensação de vazio ao final da leitura". O que leva o crítico à seguinte avaliação: a "história, o 'romance' não decolam, e *Estorvo* vale mais pelo que descreve do que pelo que narra". Buscando aprofundar as questões implicadas nesse juízo, o crítico discute o papel de Chico Buarque em nosso imaginário social e artístico. Para ele, Chico é representante da utopia cultural contida no samba, em que há uma aliança entre a classe dominante esclarecida e as nobres tradições do "povo", fantasia de conciliação destruída pelo golpe militar de 1964 e, sempre segundo o crítico, por uma suposta traição que as classes populares teriam cometido contra a esquerda. O fim dessa utopia é responsável pelo retrato instantâneo feito por esse narrador, de origem rica mas atualmente incapaz de se manter por conta própria, isolado entre o enclausuramento das elites e a entrega dos pobres "à estupidez, à criminalidade e ao silêncio", nas infelizes palavras de Marcelo Coelho.[12]

Apesar da brevidade do ensaio e da simplicidade de seu método, que separa méritos e fracassos literários sem mais, ele consegue tocar em problemas profundos, como a relação entre o romance e algumas canções, e da ligação dessas obras com determinados processos histórico-sociais. No entanto, a abordagem parece se ressentir dessas mesmas limitações de espaço e metodologia na medida em que certos elementos que não foram problematizados durante a análise encurtam o alcance de sua interpretação – o que em grande parte é consequência do cerco cada vez mais estreito que a crítica vem sofrendo na própria mídia. Esses limites podem ser vistos: no resgate genérico e sem questionamento do samba *apenas* como projeto utópico de conciliação; na hipótese não verificada empiricamente de uma suposta traição do "povo" à esquerda;

[12] As considerações sobre o enredo de Coelho são baseadas numa resenha de Leite Neto e numa declaração de Roberto Ventura, ambas publicadas na capa da edição de 27 de julho do caderno "Ilustrada" da *Folha de S.Paulo*. O referencial teórico que parece inspirar vagamente essas considerações é o clássico ensaio de Georg Lukács (1965, p. 43-94), "Narrar ou descrever?". Para uma ótima exposição do debate travado em torno desse referencial, ver Irenísia Torres de Oliveira (2014), "O realismo na crítica de Lukács e Adorno".

na percepção sumária da guinada irônica das canções como uma primeira resposta "vingativa" de Chico a essa infidelidade, que finalmente culminaria nesse romance "impopular" e no retrato do que o crítico classifica como uma *capitulação das classes populares*. Apesar de seus achados interpretativos, essa perspectiva poderia ser nuançada por alguns questionamentos. Por exemplo: as situações cantadas pelo eu lírico das canções e descritas pelo narrador refletiriam confiavelmente as posições do autor, como a resenha sugere? Um enredo "artificioso" é necessariamente um defeito literário? O que um romance nos diz quando adota tais recursos? Não existiria relação entre essa história que "não decola" e os acertos de linguagem que o crítico nota? Dizendo de outro modo: não parece curioso a sensação de que "falta algo" num romance cheio de descrições tão boas e minuciosas, como afirma a própria resenha?

Seja pelo espaço exíguo de argumentação ou por convicção do crítico, e por mais interessante que seja o problema de leitura que formula, o fato é que ele passa todas essas questões por alto. Em outras palavras, tanto os limites do meio quanto sua argumentação apressada o impedem de aproveitar suas intuições numa hipótese de leitura que capte o funcionamento do romance, que fica parecendo fraturado entre suas boas descrições e sua péssima trama. Assim, a problemática entre o intelectual e as classes baixas que o romance arma – através dos jogos de pontos de vista implicados na linguagem pela qual o narrador conta sua história à medida que descreve a si e as outras personagens em determinadas situações – é analisada por um ângulo político algo moralista, e não nos termos sociais que as próprias cenas apresentam. Ou seja, a própria interpretação do desequilíbrio entre a riqueza da descrição e a falta de enredo como um limite técnico, a meu ver, resulta da incompreensão de como estas duas instâncias se relacionam formalmente através da perspectiva do narrador.

Contrapondo-se a leituras como essa, Augusto Massi (1991) publicou uma resenha em que busca articular *a forma do enredo ao material mobilizado nas descrições*. Para o crítico, as perambulações do narrador refletem seu desenraizamento e o esforço de sua memória de reconstituir sua experiência no tempo, levando à hipótese de que a compreensão dessa trajetória passaria pela reconstrução do passado da personagem através das informações que aparecem descritas às margens de sua fuga alucinada. Nessa leitura, a narrativa se desenvolve em dois âmbitos, que devem ser articulados pelo leitor: em primeiro plano, o foco no desequilíbrio psicológico do narrador, em segundo, o desajuste social à sua volta, que acaba entrando no relato pela periferia de seu olhar. Concluindo, para Massi (1991, p. 197), ainda que "o artesanato e

os malabarismos verbais despertem a atenção do leitor para um universo absurdo, *Chico escreveu um romance realista, em sintonia com técnicas e recursos anti-realistas*: daí talvez a trama descontínua, procedendo por saltos".[13] O que por sua vez explica como os episódios – descontínuos mas muito bem amarrados – ampliam nossa visão sobre a matéria social que foi incorporada ao relato de modo inusitado.

> *Estorvo* foi escrito como quem atira uma pedra ao lago e turva as águas do sonho. O olho mágico vai nos deixando ver cada vez mais à medida que os onze capítulos – pequenos círculos – se expandem serialmente até a margem final do relato. [...] *Quem permanecer na superfície do texto, na turvação do enredo policial, pode se decepcionar, achar que falta algo*. Porém, a esta altura, o mais importante é que a pedra chegou ao fundo (Massi, 1991, p. 198, grifos nossos).

Embora essa imagem da pedra jogada na água possa soar enigmática, ela descreve bem o movimento do relato. Pois é como se cada um dos episódios promovesse um aprofundamento e uma ampliação do estreito ponto de vista do olho mágico a partir do qual começamos a leitura (mecanismo de segurança que, por assim dizer, projeta uma trama policial), como no movimento de submersão da pedra no lago e de alargamento promovido pelas ondas que seguem para as margens.

Massi formula, desse modo, uma perspectiva de leitura que promete articular materiais e formas numa interpretação coesa, aceitando o desafio de buscar um sentido em meio à opacidade da narrativa. Apesar da força dessa proposta, sua execução no interior da análise não parece acompanhar a radicalidade da fatura, pois ao recolher e organizar os fragmentos da matéria social esparsa pelas periferias do romance acaba enxergando o desajuste social e psicológico do narrador por um viés biográfico que não tem contrapartida exata na obra. É como se a individuação não realizada do protagonista fosse, assim, erigida como norma para explicar a experiência fragmentária do relato, deixando de lado o possível conteúdo de verdade que se expressa em seu tresloucado modo de narrar. Embora concorde que esses materiais precisam ser reunidos pela leitura, creio que nada justifica sua organização numa fisionomia individual, coerente e

---

[13] Passagem claramente inspirada na leitura que Roberto Schwarz acabava de publicar sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que se lê: "tratava-se de escrever um romance realista com soluções literárias anti-realistas, e de configurar o peso da realidade nacional fora do âmbito de suas explicações em voga, por meio exclusivamente do acerto da composição" (Schwarz, 2014, p. 208). Adiante, buscaremos mostrar como essa hipótese também é parcialmente retomada na resenha de Schwarz sobre *Estorvo*. Ao que parece, mais do que uma repercussão exclusiva do ritmo de um romance em seus primeiros leitores, tratava-se de uma intervenção de Chico num debate mais amplo que já vinha acontecendo em alguns setores da crítica literária – o que talvez explique em parte porque esse aspecto técnico e o próprio romance dividiram tanto as opiniões durante sua publicação.

linear – mesmo que apenas virtualmente, como um ideal que não foi efetivado. Em vez de olhar o desajuste através de um eu que não se formou, parece-me mais profícuo acompanhar as ambivalências dos atos e intenções desse sujeito cindido e o que ele nos permite pensar em termos sociais.

Ainda que dentro dos limites de uma curta resenha publicada no calor da hora, essa me parece ser a tentativa de Roberto Schwarz. A argumentação aparentemente desordenada do próprio ensaio vem justamente da proximidade com que o crítico acompanha o curso acidentado da narrativa através de alguns de seus episódios-chave, reproduzindo sua perturbadora experiência de leitura através de uma paráfrase com alto grau de reflexão. Sempre rente ao texto, Schwarz (2014, p. 220) vai testando e refinando sua hipótese de que a fatura é constituída pela combinação entre a expressão simples do narrador e a complexidade das situações. Nelas acompanhamos um "filho família vivendo como joão-ninguém a caminho da marginalidade", cuja fuga apresenta uma história e uma geografia que, apesar de só aparecer indiretamente, fazem a força do livro.

> Quais os conflitos embutidos nessa composição? Note-se que a tônica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução entre as categorias sociais – estaríamos nos tornando uma sociedade sem classes, sob o signo da delinquência? – o que não deixa de assinalar um momento nacional. Ainda assim, não se entende o nivelamento sem considerar as oposições que ele desmancha (Schwarz, 2014, p. 220-221).

Para o crítico, esse esquema pode ser conferido em diversos núcleos do romance. A fala despojada em primeiro plano data do radicalismo estudantil dos anos 1960, mas os anos 1990 são outros tempos, e a antipatia pelo dinheiro não impede o personagem de roubar a própria irmã. Os ricos por sua vez não antipatizam nem com o "temperamento de artista" dele, nem com o mundo do crime. Numa cena de rua, também presenciamos uma "baixinha com cara de índia" (2014, p. 221) defendendo seu filho da prisão através de gritos e bons argumentos, que cessam quando ela percebe que não está sendo filmada. Mesmo no mundo rural do sítio da família do narrador nos deparamos com um povo organizado e escravizado para a contravenção e o consumo, o que leva Schwarz (2014, p. 222) à seguinte conclusão: "fechando o círculo, a mesma coisa que na mansão de blindex [em que mora a irmã rica]: no reservatório das virtudes antigas não há mais água limpa". Falta de nexo moral aparentemente compensada pelo acesso às mercadorias:

> Malandros, milionários, empregados, bandidos e, naturalmente, a polícia, todos participam do mundo da imagem, onde brilham acima de seus conflitos, que ficam relegados a um estranho sursis. O acesso ao espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos *parece compensar* de modo mais que suficiente sua substância horrenda (Schwarz, 2014, p. 223, grifos meus).

Deixando a cautela e o tom interrogativo um pouco de lado, nesse trecho o crítico arrisca um possível juízo sobre a representação dos conflitos (de classe?) pelo romance: a horrível realidade deles estaria sendo compensada pelo acesso ao espetáculo das mercadorias. Tanto a oposição que estrutura esse juízo (real e fantasia) quanto a escolha do verbo – grifado no trecho – remetem implicitamente à *compensação imaginária*, conceito utilizado na leitura da obra machadiana de maturidade que havia sido recentemente publicada por Schwarz (2000), *Um mestre na periferia do capitalismo.* Nela, o conceito é mobilizado tanto para designar os pressupostos individualistas das teorias reacionárias de bolso de que Brás Cubas lança mão para conciliar liberalismo e escravidão, quanto para descrever a economia libidinal envolvida nos próprios movimentos volúveis de consciência implicados nesses e em outros caprichos da classe proprietária brasileira, cujos integrantes se realizam como sujeitos de mando às custas da seu própria relação com o princípio de realidade estabelecido pelas normas modernas. Essa possível relação sugere que, além da referência à crítica da economia política via fetiche da mercadoria, há também um diálogo implícito com a psicanálise – como também ocorre no próprio conceito adorniano de indústria cultural que parece inspirar o argumento como um todo.[14]

Voltando à resenha, ela termina amarrando a análise do desenvolvimento da ação, da parcialidade da voz narrativa e do papel ativo do leitor na identificação do vínculo entre esses dois aspectos:

> Vista no conjunto, a linha da ação tem a força da simplicidade, apesar das alucinações. A fuga não vai a nenhuma parte, ou melhor, o narrador fica voltando aos mesmos lugares. São reincidências sem fim à vista, embora não possam também ser infinitas, pois a situação se agrava a cada vez. Nas cenas finais o monstruoso toma conta. De olhar fixo no grotesco dos outros, que de

[14] O conceito de indústria cultural tem sua formulação mais acabada em "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas", em *Dialética do esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2006, p. 99-138). Sobre o debate no qual esse conceito foi gestado, articulando psicanálise, crítica da cultura e da economia política, ver Maysa Ciarlariello Cunha Rodrigues (2015), *Indústria cultural em Adorno*. Especificamente em relação à influência do conceito de fetiche da mercadoria nesse debate, ver Bruna della Torre (2019), "Adorno, leitor de Marx". Para as possíveis contribuições recíprocas entre o marxismo e a psicanálise na crítica da ideologia, ver Lúcia Cristina Dezan (2013), *Fetichismo da mercadoria e inconsciente*.

> fato é extremo, o narrador não nota a crosta de sujeira, hematomas, feridas e cacos de vidro – sem mencionar a confusão moral – que acumulou e o deve estar desfigurando. Essas informações cabe ao leitor reunir, para visualizar a personagem que lhe fala, não menos anômala e acomodada no intolerável que as faunas do luxo ou do submundo (Schwarz, 2014, p. 223).

Todos esses aspectos desembocam numa análise do desfecho do romance que retoma a hipótese inicial, de que a forma está calcada no arranjo inusitado entre expressão simples e situações complexas, numa interpretação que articula forma e processo social em profundidade:

> A certa altura, numa de suas alucinações, inconsciente de seu aspecto, o narrador quer abraçar na rua um homem que julga reconhecer. Este não hesita em se defender com uma faca de cozinha. Estripado, o narrador pega o ônibus e segue viagem, pensando que talvez a mãe, a irmã ou a ex-mulher possam lhe dar "um canto por uns dias". Esta disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito (2014, p. 223).

Mais do que uma mera avaliação técnica, Schwarz (2014, p. 220) promove uma leitura formal, que exige que a obra esteja à "altura da complexidade da vida". Isso pode ser percebido na forma polêmica com que discute algumas categorias-chave do debate em voga naquele momento. Esse viés polêmico talvez não seja tão perceptível já que tais categorias são sutilmente discutidas à luz das análises literárias, em vez de operarem como um *partis pris* teórico declarado da resenha, como é de costume. Assim, no lugar da pressuposição ortodoxa ou no simples abandono de conceitos como o de desenvolvimento das forças produtivas ou luta de classes, acompanhamos uma série de questionamentos sobre a compensação dos conflitos sociais através dos fetiches da mercadoria, indagações levantadas por meio do estudo da disposição do narrador de continuar igual numa situação-limite. Através da fatura de um romance brasileiro, feito em parte com os termos que constituíam debates nacionais e internacionais, o crítico levantava uma hipótese sobre nada menos que o andamento do mundo.[15]

---

[15] Como nota Edu Otsuka em "Sequências nacionais, ruptura mundial" (2013), cujo argumento estou acompanhando, essa leitura de *Estorvo* antecipa o debate teórico que se explicitaria melhor com a leitura da obra de Robert Kurz (1992), *O colapso da modernização*, cuja introdução no Brasil foi capitaneada pelo próprio Schwarz. Uma amostra dessas discussões pode ser conferida na revista *Novos Estudos CEBRAP* que, depois de ter organizado um debate sobre o livro com Chico de Oliveira, José Arthur Giannotti e Luiz Carlos Bresser Pereira, publicou suas resenhas e a tréplica de Schwarz em seus números 36 e 37. Num trecho de sua resposta, depois incluído no ensaio "O livro audacioso de Robert Kurz" – quando o prefácio que escrevera fora recolhido em *Sequências brasileiras* –, Schwarz (2014, p. 231) diz: "Diferentemente da epopeia de Marx, que saudava a abertura de um ciclo, a de Kurz é inspirada pelo seu presumido encerramento. Se em Marx assistimos ao aprofundamento da luta de classes, onde as

Essa primeira recepção girou em torno dos nexos entre forma, processo social e subjetividade implicados nas relações que o narrador estabelece com o mundo ficcional. Graças ao acerto na escolha de seu ângulo interpretativo, essa abordagem fixou um núcleo produtivo de questões a serem estudadas, delineando os caminhos que seriam seguidos pelos trabalhos acadêmicos publicados posteriormente, sobre os quais iremos nos debruçar agora. O peso dado aos diferentes campos envolvidos nessa discussão, todavia, passaria a ser debatido pelos próprios trabalhos, que de acordo com as perspectivas teóricas adotadas ora penderiam para o social, ora para o subjetivo. Esse debate é iniciado pela dissertação *Estorvo e outros estorvos*, de Luiz Fernando Guimarães Soares (1996), na qual o autor busca desconstruir a imagem criada pela crítica e pela mídia do poeta social que foi considerado herói da resistência contra a ditadura. Para isso ele questiona a própria possibilidade de ler a obra de Chico como um retrato da realidade brasileira que aquelas imagens pressupõem. Partindo da constatação sumária de que o primeiro romance do compositor é um delírio persecutório que sugere um narrador paranoico, Soares propõe uma analogia entre os discursos do psicótico (segundo a psicanálise lacaniana) e do narrador.

Sua hipótese é que essa ponte permitiria indicar uma coerência para o curso da

---

sucessivas derrotas do jovem proletariado são outros tantos anúncios de seu reerguimento mais consciente e colossal, em Kurz, cento e cinquenta anos depois, o antagonismo de classe perdeu a virtualidade da solução, e com ela a substância heroica. A dinâmica e a unidade são ditadas pela mercadoria fetichizada – o anti-herói absoluto – cujo processo infernal escapa ao entendimento de burguesia e proletariado, que enquanto tais não o enfrentam". Essa perspectiva se mostra particularmente relevante dentro do debate brasileiro, na medida em que a expectativa da formação nacional, que apostava em encontrar seu lugar ao sol no concerto das nações através da conciliação desses conflitos, a partir do desenvolvimento de suas forças produtivas através de uma industrialização realizada com a mão de obra disponível e barata, depara-se com um contexto mundial em condições de concorrência que exigem um patamar tecnológico de produção inalcançável. Parafraseando o próprio crítico, poderíamos dizer que desse ângulo o problema da formação nacional não estava em nossa posição relativamente subdesenvolvida, mas na própria marcha do capitalismo. Algo dessa discussão já pode ser percebida nos questionamentos que Schwarz levanta a partir de *Estorvo*, sobretudo na percepção de que a horrenda substância formada pelos conflitos entre as classes altas e baixas são imaginariamente relegados para um *estranho sursis* pelo acesso de ambas aos fetiches desse anti-herói absoluto que é a mercadoria. Embora essa leitura identifique uma questão decisiva na organização da obra ao se debruçar sobre a representação dos conflitos e, por um lado, avance na compreensão da dinâmica com que eles comparecem no interior da narrativa através dessa imagem de algo, ao mesmo tempo, suspenso e inquietante, por outro lado, creio que o caráter generalizante dessa hipótese, que subsume todos os conflitos às compensações imaginárias indiscriminadamente, acaba dificultando o mapeamento e a determinação do papel de cada um deles na estruturação da obra. A nosso ver, são esses conflitos, cuja desconsideração leva à impressão de falta de sentido da narrativa relatada por tantos leitores que nos permitem explicar sua inusitada configuração. Assim, ainda que os fetiches estejam de fato no proscênio, como aponta Schwarz, sua centralidade em meio ao caos, tanto dos episódios singulares quanto da narrativa como um todo, só pode ser explicada a partir dos conflitos esparsos no interior da cena, pois são eles que dão sentido à forma como o narrador desvia seu olhar da realidade social para seu reduto de sintomáticas fantasias, em que os termos daquela realidade se encontram como que deslocados.

narrativa independente das referências culturais, biográficas ou nacionais. Ao restringir o diálogo entre a obra de Chico e a psicanálise à crítica de uma leitura ingenuamente nacionalista e mimética, entretanto, o objetivo da pesquisa de Soares deixa de lado as promissoras relações entre o viés subjetivo do narrador e as contradições históricas explicitadas nas cenas do romance. Além disso, a falta de articulação entre os vários campos teóricos utilizados dificulta a apreensão do objeto: a oscilação pouco mediada entre análise formal, teoria lacaniana, desconstrução da metafísica e recepção da mídia acaba não delimitando uma perspectiva de análise e um objeto logicamente constituído, o que impede a dissertação de aprofundar as questões críticas que postula. Assim, a hipótese de que o caráter delirante da voz narrativa faria do narrador um estrangeiro em relação à realidade local, desafiando qualquer enquadramento nacional de leitura, acaba não sendo desenvolvida por limitação dos objetivos e métodos da dissertação.

Assim, embora o trabalho se debruce sobre um aspecto tão importante e pouco aprofundado como o da estrutura subjetiva da voz narrativa e proponha um diálogo interdisciplinar com teorias apropriadas para seu objeto (como a psicanálise), os limites de sua argumentação impedem que a perspectiva adotada resulte em ganhos interpretativos. Seu principal resultado de análise, a condição estrangeira do narrador, pode ser relativizado por uma leitura do romance informada do ponto de vista histórico e social – como as que já haviam sido feitas na recepção inicial do romance. Pois, como foi visto através delas, é possível mostrar que os estranhamentos do narrador escondem um enraizamento ideológico e material bem determinado. Como também buscaremos demonstrar nos próximos capítulos, trata-se de um herdeiro das classes médias e altas relativamente empobrecido que, apesar de remotamente ligado ao ideário entre progressista e revolucionário que teve seu auge nos anos 1960, adequou-se ao ideário conformista do presente, no qual sobrevive dos empréstimos e serviços sujos ofertados pela irmã e pelo cunhado.

No início dos anos 2000, um conjunto de dissertações, que vinham sendo elaboradas mais ou menos simultaneamente, retomaram mais diretamente o debate inicial (sobretudo tal como formulado por Schwarz), recolocando o foco na relação entre forma e processo social, ainda que sem descuidar da questão subjetiva. No quarto capítulo da dissertação *Marcas da catástrofe*, Edu Teruki Otsuka (2001) desenvolve essa discussão, sobretudo, a partir da relação que o romance estabelece com os modos de representação dos novos meios de comunicação de massa. Através da análise da cena de abertura feita na primeira seção do capítulo o crítico nos apresenta, de forma ampla e

rigorosa, as principais características formais do romance, como a desestabilização das certezas e dos significados; a ausência de motivação dos atos e de encadeamento causal entre os eventos; a inversão paradoxal entre o visto e o imaginado; a diluição das fronteiras e a indefinição das identidades, do espaço e do tempo. Na segunda seção, esses aspectos da fatura são correlacionados e aprofundados à luz das demais cenas do romance, levando a outros elementos estruturantes, como o desacordo do narrador com o mundo, as instâncias de estranhamento, a perpetuação do presente e as repetições da narrativa.

Apesar da preponderância "da sensação de embaralhamento da referencialidade" promovida pela fatura, Otsuka (2001, p. 152) percebe uma série de "índices fragmentários" espalhados pelo romance e os reúne na forma de um "'histórico'" de vida que delineia com maior nitidez a posição subjetiva e social do narrador. Em relação ao primeiro aspecto, o narrador é interpretado por um estilhaçamento que o torna incapaz até mesmo de imantar os fragmentos da experiência, como fazia o sujeito dividido da literatura moderna. Quanto ao segundo, na terceira seção, em que os aspectos formais são interpretados de acordo com uma série de indícios históricos e sociais, a leitura chega a um ponto de altíssima ressonância crítica, em que os vínculos inusitados estabelecidos pela rede de imagens criada pela linguagem são lidos como correlato formal das relações sociais promíscuas que os personagens estabelecem entre si. Aqui Otsuka (2001, p. 170) também nota "vestígios de referencialidade não inteiramente desestabilizada" com a presença difusa da geografia e da História. Nesse sentido, a indefinição das identidades não seria apenas fruto da percepção confusa do narrador, mas também de uma indistinção objetiva.

Embora o crítico chegue a citar a questão da execução sumária dentro dessa dinâmica violenta, o encaminhamento da interpretação seguirá outras pistas: a relação entre a narração e os *media*, principalmente no modo como aquela os mimetiza através da representação imediata de uma experiência perceptiva conformada aos simulacros do espetáculo; a intensificação do individualismo abstrato que leva os sujeitos a se moldarem segundo a estética da mercadoria; e a interpenetração entre os espaços do campo e da cidade sob a égide do consumo – como se pode perceber, todos aspectos de alguma forma relacionados à categoria de fetiche da mercadoria. Por fim, Otsuka promove uma síntese propondo que os traços históricos mais decisivos não estão nos signos pontuais e isolados que a narrativa menciona, mas no que ele chama de *instabilidade geral das coisas.* Essa instabilidade é então interpretada por Otsuka (2001,

p. 179-184) como resultado da "desintegração social decorrente da modernização irrealizada", que não concretizou os anseios do ideário da formação nacional e ainda impôs uma "alienação generalizada" através da esfera do consumo.

Essa leitura faz um exaustivo apanhado dos recursos estéticos da narrativa, provavelmente o mais completo da bibliografia, reorganizando uma série de hipóteses já formuladas por outros trabalhos em torno de um recorte mais preciso e de uma leitura mais sistemática, como convém ao trabalho acadêmico. Esse rico levantamento formal é interpretado através de alguns dos conceitos mais importantes dos debates que ocorriam no momento, como a questão da formação nacional, do colapso da modernização e do fetiche da mercadoria. Embora muito plausíveis e teoricamente bem fundamentados, tais encaminhamentos interpretativos não parecem dar conta das ricas possibilidades abertas pelas análises literárias. Ao propor uma separação estanque entre a dimensão dos fetiches da mercadoria e dos conflitos sociais, as teorias que fundamentam a interpretação acabam mostrando certos limites na compreensão do modo inusitado como consumo e produção se confundem na estruturação do relato – confusão cuja complexidade é atestada pela fatura tal como estudada por Otsuka.

Assim, ainda que o próprio crítico chame a atenção para a importância da relação entre os processos produtivos na estruturação do relato, seus caminhos interpretativos acabam dificultando o tratamento deles no interior da argumentação. Essa questão pode ser percebida por duas dimensões complementares. A primeira se refere à representação, que Otsuka mostra oscilar entre um registro referencial e sua desestabilização: o problema é que essa instabilidade é eleita como a regra de composição do romance responsável pela profundidade da relação entre forma e processo social, enquanto os momentos referenciais são subestimados como meros índices isolados que se referem à realidade brasileira contemporânea de maneira mais superficial. A segunda dimensão tem que ver com o enquadramento interpretativo mobilizado para avaliar o processo social configurado no romance, pois, ao enquadrá-lo como um momento de não realização do ideal da formação nacional ou do colapso da modernização sob os efeitos de uma alienação estabelecida pelos fetiches da mercadoria, o estudo acaba deixando de analisar as consequências da modernidade efetivamente realizada aqui também na esfera produtiva – ainda que o próprio autor chame nossa atenção para a importância delas.

Em poucas palavras, os momentos mais estáveis da referencialidade são subestimados por duas questões interligadas: o de não serem parte essencial do processo

de formalização e, por conseguinte, de representarem materiais extraliterários de maneira superficial. Esses dois aspectos estão ligados na medida em que o privilégio dado pela interpretação à falta de realização de certos ideais formativos modernos e aos processos de alienação via consumo acaba justificando a desconsideração da análise dos momentos em que a modernização efetiva é representada de maneira referencial no relato. Com efeito, a representação referencial alterna momentos de estabilidade e instabilidade, no entanto, ambos devem ser considerados essenciais na estruturação formal dos materiais extraliterários. Seria preciso, portanto, articulá-los através de uma hipótese interpretativa capaz de explicar o progresso efetivamente realizado no arco histórico delineado pela narrativa – que vai do golpe militar até a atualidade, como mostraremos nos próximos capítulos. Nesta tese, buscaremos explicitar essa articulação na relação íntima entre a representação referencial da execução sumária e a desestabilização resultante dos estados confusionais da voz narrativa. De maneira semelhante à *Guernica* de Picasso, é preciso compreender a lógica profunda que relaciona indícios históricos não inteiramente desestabilizados com aspectos instáveis da feitura através do estudo dessa estruturação artística que interioriza a destruição enquanto forma.

O capítulo sobre *Estorvo* da dissertação *Estações # encruzilhadas*, de Ravel Giordano Paz (2001), também pode ser encaixado nessa perspectiva de leitura. Nele, o crítico avalia a capacidade do romance de localizar contradições reais em meio à proliferação de simulacros. Por mais importante que o olhar do narrador seja para a organização do relato, o crítico defende a necessidade de compreendê-lo junto às situações apresentadas pela ação perambulante do narrador. Através dela Paz identifica dois circuitos sociais: um superior, centrado na casa da irmã e na "cultura do simulacro"; e outro inferior, concentrado no sítio e na marginalidade. Apesar de cindidos, esses circuitos não estariam totalmente apartados, possuindo conexões estruturais revelados pela ação. Em sua leitura é a troca mercantil que garante essa articulação dos diferentes circuitos e a proliferação dos simulacros. Todavia ela não contamina todos os aspectos do romance: apesar de permeada pela espetacularização mercadológica, a interioridade do narrador não se reduz a ela, conservando, sempre segundo o crítico, um degradado mas autêntico impulso de recusa, apresentado pelas trapalhadas com que desconcerta o funcionamento daqueles circuitos em suas perambulações. Essa negatividade se expressaria pelo acúmulo de contradições históricas que carrega em sua "natureza interior", estruturando suas peripécias

catastróficas, sua relação contraditória com a natureza e a história, dimensões que trariam contradições reais ao universo visualmente tomado pelos simulacros.

Embora concorde que a análise deve ser feita não só pelo olhar do narrador, mas em seu vínculo com o espaço e suas mediações sociais, e que a narrativa é capaz de captar determinadas contradições, nossas interpretações têm divergências: a) considero que a contradição do narrador com o mundo é superficial, mais ideológica que dialética, camuflando a real adaptação desse indivíduo à sociedade que o circunda, desse modo, ainda que seja possível detectar impulsos de resistência, suas ações demonstram conformação ao ordenamento social – que deixa algumas marcas no relato, mas não o suficiente para ver nele apenas um polo oposto ao mundo; e b) apesar da importância de elementos arquetípicos e da figuração da natureza, penso que a própria disposição das cenas aponta para um protagonismo dos materiais propriamente históricos e sociais, relegando aqueles para um segundo plano – importante mas não fundamental. Em suma, o elemento decisivo do romance não está num confronto entre uma dimensão natural autêntica resguardada na interioridade do narrador e os simulacros do mundo exterior, mas na contraditória montagem com que são organizados todos os materiais do romance, incluindo aí não só aqueles de contornos histórico sociais mais evidentes, mas também as próprias fantasias do narrador.

Nesse grupo de dissertações cujo foco é a relação entre forma literária e processo social ainda podemos citar *Estorvo – Civilização encruzilhada*, de Bárbara Guimarães Arányi (2000). No primeiro capítulo, a crítica se debruça sobre as peculiaridades formais do romance: por um lado, ela nota a corrosão dos elementos da fatura, argumentando que não há definição tradicional dos planos, nem linha básica de orientação para uma leitura metódica ou qualquer demarcação que nos permita identificar com exatidão as personagens. Por outro lado, ela percebe elementos de regularidade nos quesitos da feitura: o rigor na escolha das palavras, o extremo cuidado com a linguagem, a elegância e precisão da narrativa, sua produção de imagens nítidas, o ajuste detalhado do texto até que ele alcance o ritmo exato buscado pelo autor. Desse modo, é como se o romance fosse estruturado através de uma conjunção de opostos, que a autora interpreta referindo-se à tradição crítica e literária brasileira como uma *oscilação entre ordem e desordem*. Esse esquema é erigido como uma chave de leitura para o romance e coordena as outras categorias mobilizadas pela crítica para explicar a organização da narrativa, como a figura do duplo e a subversão do tempo.

Segundo a interpretação das *Memórias de um sargento de milícias* proposta por Antonio Candido (2010), a dialética entre esses dois polos, que representam diferentes hemisférios sociais pelos quais o protagonista Leonardo filho oscila durante o balanço do entrecho, constitui um dos fatores do alcance geral do romance, ligado às especificidades profundas e mais do que documentárias da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX, estrato que determina o outro estrato mais universal, ligado à natureza popular do relato, que atua sobre a imaginação do leitor a partir de personagens e situações arquetípicas. As noções de ordem e desordem, todavia, são retomadas por Arányi com alguma liberdade, isto é, como indícios de diferenciação e indistinção respectivamente, e não polos sociais característicos ligados a uma determinada formação social.

Além disso, a forma como a crítica interpreta a relação entre esses dois polos não parece ser exatamente o de uma oscilação, tal como ocorre no balanço do entrecho descrito por Candido, o que se pode perceber nesta ótima síntese sobre o trabalho formal do romance:

> 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 da desordem. [...] 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* (ARÁNYI, 2000, p. 28-29, grifos nossos).[16]

[16] A diferença de *Estorvo* em relação às *Memórias* que torna este último mais propício a uma abordagem estruturada pelos polos da ordem e da desordem (ainda que, no fim das contas, eles estejam ligados por uma relação dialética) pode ser explicada através de um paralelo entre a construção do ponto de vista e sua relação com a matéria narrada nos dois romances. As *Memórias* são contadas por um moderno narrador em terceira pessoa que se dispõe a falar de um passado distinto do presente (o que é expresso de saída pela primeira frase do romance: "Era no tempo do rei"), cujos encantos têm que ver com um recorte dos materiais que exclui da representação os dois polos da produção (a elite e os escravos) num tempo em que a noção de progresso ainda parecia prometer um futuro diferente para a periferia do capitalismo. Enquanto *Estorvo* é narrado por uma primeira pessoa desprovida de qualquer distanciamento, já que a linha principal da ação é relatada em tempo real, através das andanças de um filho-família meio empobrecido que involuntariamente descreve a forma com que os desmandos da elite repercutem na vida das camadas mais baixas, como fica claro no desfecho, quando o cunhado manda matar a arraia-miúda responsável pela invasão do sítio onde se plantava maconha explorando a mão de obra mais precária,

Partindo no segundo capítulo explicitamente da leitura de Schwarz, sobretudo da ideia de que *Estorvo* pode ser lido como uma forte metáfora do Brasil contemporâneo, Arányi busca estudar as relações sociais apresentadas no romance. A crítica identifica dois núcleos sociais básicos: o das classes altas em torno da família do narrador e o dos seus outros (como os invasores do sítio e seus moradores etc.), sendo o narrador um ponto de ligação entre eles. A relação entre esses núcleos seria pautada por um processo de "desnacionalização" (sobretudo no que se refere às elites) que rompe com a tradicional relação entre o povo e as ditas elites intelectuais que alimentou a obra anterior de Chico. No interior dessa discussão a crítica chega a reconhecer elementos pouco discutidos pelas leituras anteriores, sobretudo a questão da violência sintetizada nos vários assassinatos que ocorrem no relato e o papel do poder propriamente financeiro na estruturação das relações sociais.

No entanto, sua leitura não promove uma articulação entre esses novos elementos, nem os vincula às peculiaridades formais para as quais ela já havia proposto formulações adequadas no capítulo inicial. Nesse sentido, apesar de abordados pela análise, tais materiais não são encarados como um aspecto central do processo histórico

---

numa época posterior ao colapso da noção de modernização. Assim, é como se o romance de Chico retomasse o de Manuel Antônio de Almeida pelo seu avesso, expondo o resultado bárbaro dos conflitos entre as elites e as classes baixas através de um ponto de vista que incorpora a própria desintegração de uma determinada classe média – esta mesmo que sustentava algo da originalidade das *Memórias*, que, pelo menos segundo a leitura de Candido, talvez fosse o único romance de sua época que não reproduzia um ponto de vista de classe dominante. O que ajuda a explicar por que o trajeto do narrador, que só pode ser considerado "malandrinho" por engano [137/ 148], não tem qualquer momento positivo de integração (como o de Leonardo filho) nem dimensão utópica que não seja mera fantasia. Já distantes do tempo em que a modernidade do centro parecia um ideal normativo a ser alcançado pela periferia do capitalismo através do progresso, que permitia ao narrador das *Memórias* olhar o passado como um atraso encantador (desde que excluído o vínculo moderno da reprodução da escravidão), em *Estorvo* não há polo que possa ser visto como a figura de uma ordem transcendente, pois aqui ela já não promete nada além do presente, não sendo mais um polo emancipador e civilizatório posto no futuro sob o qual se esconde a reprodução da barbárie, mas a própria gestão escancarada e cínica da pobreza através das formas mais perversas. Em suma, a ordem agora não figura mais como nada além de uma posição de mando e extermínio na reprodução do mesmo, o que de certa forma ela sempre foi, embora disfarçada pela possibilidade de um futuro diferente. Sobre a atualidade da relação entre arcaico e moderno implicada no ponto de vista do narrador das *Memórias do sargento de milícia*, ver Edu Teruki Otsuka (2016), *Era no tempo do rei*. Sobre a hipótese do fim das classes médias ocidentais analisada desde as periferias francesas, ver Christophe Guilluy (2020), *O fim das classes médias*. É claro que não se trata de afirmar sem mais o fim das classes médias a partir de um romance de Chico Buarque, mas de indicar uma base material específica para questões discutidas por sua obra. Aqui seria o caso de perceber um deslocamento social que formará o nervo das questões em torno da querela sobre o fim da canção sugerida por uma entrevista célebre de Chico Buarque (2004). Parafraseando a afirmação, poderíamos falar não de um fim propriamente dito, mas do fim da classe média tal como a conhecíamos e que formou parte da base de sustentação da MPB dos anos 1960 aos anos 1990. Nesse deslocamento, é possível perceber a formação de outros estratos médios com características políticas próprias, tal como aparece por exemplo em "As caravanas" e em alguns contos de *Anos de chumbo* (2021). Sobre a questão do fim da canção em Chico, ver a tese já citada de Silvério (2015) e também Fernando Barros e Silva (2009), "O fim da canção (em torno do último Chico)". A respeito de *Anos de chumbo*, ver Ivone Daré Rabello (2022).

literariamente elaborado pelo romance, como estamos propondo nesta tese. Assim, esse interessante levantamento dos aspectos sociais não é vinculado aos promissores achados da análise propriamente artística, como por exemplo a hipótese de uma *ordem dentro da desordem*, que poderia ser interpretada como a *transposição formal da violência estruturante que resulta da centralidade da execução sumária ligada a interesses financeiros na lógica social que o romance transpõe em termos literários*. Por fim, Arányi faz referência a canções de Chico Buarque como "Maninha", "Pelas tabelas", "Estação derradeira" e "Morro dois irmãos", buscando comparações que iluminem a relação entre música e literatura, em geral, e destas canções e *Estorvo*, em particular.[17]

Embora essas últimas leituras não deixem de discutir a relação entre literatura e subjetividade, é preciso reconhecer que elas não a desenvolvem em diálogo com os debates especializados da área. Esse tratamento teórico só reaparece de maneira mais direta no artigo "O olho, o abrigo e a ameaça: Ruy Guerra filma Chico Buarque", de Ismail Xavier (2009). Nele, o crítico defende que a adaptação cinematográfica de *Estorvo* se afasta da postura de transparência dominante no mercado, repondo a todo momento nossa interrogação sobre o percurso das personagens e da ordem familiar no envolvimento com a violência social no Brasil. Essa crise se expressa na exploração da voz *over* como expressão da dificuldade de "dizer" o mundo e se inscrever no espaço urbano. No entanto, esse estranhamento *não* esconde a ancoragem social de moço de família desocupado do narrador-protagonista. A leitura explora o teor específico do *leitmotiv* da fuga condensado num protagonista que não é um citadino qualquer da urbanidade pós-industrial, pois ele possui uma história de vida e uma origem de classe decisivas na configuração do que parece haver de aleatório em seus movimentos no espaço alegórico criado pelo filme.

Isso transparece no modo como em suas confusões ele insiste em operar nas margens de uma identidade familiar, conjugando memória e recalque das normas de convívio de classe, o que é exemplificado pelo movimento de leva e traz conectado a seu círculo de afetos, que começa com a violação do *closet* da irmã e termina na tentativa de devolução da mala ao armário do pai. A montagem do filme cria nesta fuga uma dialética de progressão e repetição que sugere uma contaminação sem limites de todas as esferas por uma lógica única social, que dissolve com sua dinâmica a ordem

[17] Para um encaminhamento interpretativo de parte das canções que acho mais decisivas no percurso musical que levou Chico a *Estorvo*, ver a seção "A fresta no olho mágico" que conclui o terceiro capítulo desta tese.

patriarcal instituída desde os tempos coloniais. O cenário de crise traz ao primeiro plano essa figura do impasse, o narrador dissidente que diz "chega", mas perambula em círculos, como um morto-vivo, entre a nostalgia do abrigo familiar, o desejo da irmã e a máquina implacável do mundo.

Lançando mão de categorias advindas da teoria social, da história e da psicanálise, bem como de uma leitura muito atenta aos detalhes e, sobretudo, à estruturação da narrativa, Xavier chega a uma interpretação literária com coesão interna e rigor na articulação entre o social e o subjetivo. Ao privilegiar uma determinada dimensão familiar tradicionalmente ligada à história do país nas perambulações do narrador, entretanto, essa análise muito bem feita acaba se fechando para os significados dos vínculos sociais contemporâneos mais amplos que também compõem a narrativa. Nesse sentido, é sintomático que a lógica social responsável por contaminar os diferentes âmbitos da narrativa permaneça pouco determinada ao longo do artigo, figurando apenas como o negativo de um passado patriarcal que nos é familiar. Como buscarei demonstrar ao longo da tese, essa nova lógica social pode ser especificada pelas relações conturbadas que o narrador mantém com as próprias situações narrativas. Em nossa análise também utilizaremos a categoria de família, mas em lugar de componente formal da narrativa a estudaremos como um dos aspectos que conformam o ponto de vista do narrador, que se mostra limitado quando interpretado em relação à vasta gama de materiais mobilizados pelo romance.[18]

Esses trabalhos acadêmicos aprofundaram o debate que havia se formado inicialmente na mídia. Embora num momento inicial a relação entre literatura e sociedade tenha sido atacada por um viés psicanalítico, a maior parte deles voltou a tratar dessa questão com a profundidade já insinuada no momento inicial e sem descuidar da questão subjetiva – ainda que a maioria deles não tenha encarado um debate teórico mais aprofundado com as disciplinas da área. De modo geral, esses trabalhos sistematizaram as hipóteses que apareceram de maneira mais solta nas

[18] Embora a adaptação cinematográfica de Ruy Guerra seja relativamente fiel ao romance, sobretudo no que se refere às soluções inventivas que encontrou para reproduzir sua desestabilização formal (como o movimento de câmera, a trilha sonora, a mistura de idiomas e de vozes, especialmente as utilizadas pelo narrador), de modo geral ele não consegue reproduzir a maneira detalhada com que o romance estrutura seus diversos materiais. Para piorar, em alguns de seus momentos, ao colocar falas do narrador como se elas fossem das próprias personagens que ele descreve, o filme acaba desfazendo a montagem dos pontos de vista contraditórios responsáveis pela composição do romance. Na cena em que o narrador reencontra o caseiro, por exemplo, este aparece falando diretamente, como se o que o narrador diz em discurso indireto no romance pudesse ser transposto na forma de uma cena de diálogo. Ainda que as invenções criativas de primeiro plano citadas anteriormente nos convidem a desconfiar de episódios como esse, é inegável que uma parte importante das contradições se perde nesse tipo de adaptação.

resenhas iniciais, o que permitiu uma leitura mais sistemática e organizada do romance. As leituras de Otsuka, Paz, Áranyi e Xavier são responsáveis por avanços em diversos aspectos do romance, sobretudo em relação à análise estética. Todavia, creio que a avaliação dos materiais extraliterários e da articulação deles com a fatura acabaram prejudicadas pelo referencial teórico mobilizado (sobretudo na relação com a sociedade) ou, com exceção do artigo de Xavier, da falta de interlocução com debates mais específicos – em especial, em relação à dimensão subjetiva. Nesse sentido, como hipótese geral creio que as formulações mais sucintas de Schwarz permanecem atuais e insubstituíveis, não só por estarem na raiz daqueles desenvolvimentos posteriores, mas pelo acerto na forma de propor seus achados analíticos e interpretativos. Talvez justamente pela sua abertura teórica e tato essa leitura parece ter captado a maneira única com que a estruturação do romance foi capaz de captar dinâmicas ainda pouco esquadrinhadas pelos debates de seu momento, às vezes mais preocupados em descrever a derrocada de determinadas ideias que regulavam nossa expectativa de futuro do que em compreender as mutações que se passavam em nossas relações materiais.

Ao longo desta tese, tentaremos dar sequência à linha de interpretação inaugurada por Schwarz e desenvolvida pelos trabalhos acadêmicos posteriores, buscando integrar, na medida do possível, a questão social e a subjetiva a partir de um diálogo com os saberes especializados das duas áreas, sobretudo no que se refere à questão da representação dos conflitos sociais, o que será realizado através da análise dos vários pontos de vista implicados na relação conturbada que o narrador estabelece com as situações narrativas. Adiantando nossa tese, é possível dizer que, embora as compensações imaginárias estejam no centro de boa parte das cenas, são os conflitos ao redor que dão seus contornos. Entretanto, isso nem sempre ocorre de maneira evidente, pois o olhar do narrador como que embaralha esses planos, causando uma tremenda confusão na configuração dos episódios. De forma manifesta ou latente, todavia, esses elementos estão presentes e podem ser localizados pela interpretação.[19] Nesse sentido, espero mostrar que a maneira como o narrador centra seu olhar nos fetiches da mercadorias e o desvia dos conflitos em seu entorno são gestos coordenados. Não se trata, portanto, de preferir um elemento ao outro de maneira exclusiva, mas de estudar a

[19] A hipótese de que existem semelhanças entre os procedimentos utilizados pelo narrador com os dois principais recursos que caracterizam o trabalho do sonho para Freud, o deslocamento e a condensação, foi apontado por Otsuka (2001, p. 142, nota 5). Em vez de dizer que ele descreve as imagens como um psicanalista, porém, creio que seria mais exato falar que ele se defende de certas representações da realidade externa e interna, como faz alguém que está sonhando segundo a teoria freudiana.

intimidade com que eles contracenam. Seria preferível, então, pensar que os conflitos são deslocados e não expulsos da representação por conta das compensações imaginárias, deslocamentos responsáveis pela configuração das cenas e do relato na forma de uma intrincada montagem. *Assim, ainda que aos olhos do narrador os fetiches da mercadoria protagonizem as cenas, é a realidade dos conflitos sociais (que muitas vezes atuam de forma obscena) que lhes dá a direção, como indica a centralidade do gesto da execução sumária na própria montagem dos episódios que compõem o romance*.

Para concluir, é preciso deixar claro que por enquanto apenas buscamos introduzir o esquema narrativo a partir do qual esses materiais são representados, o que nos levou ao movimento regular mas desarmônico da fatura, que mobiliza um sem número de expectativas que serão subitamente frustradas pelas situações narrativas. Mesmo que esse mecanismo literário passe uma sensação de vazio, creio que não falta nada à organização dos episódios, que não devem ser lidos por um encadeamento dramático em que a continuidade seria a responsável por revelar o sentido da narrativa. Nossa tese é que ela pode ser lida como uma montagem, onde a descontinuidade entre as cenas possa ser encarada não apenas como uma falha, mas como um elemento de nexo e constituição de significado, mesmo e sobretudo quando ele se apresenta como um interdito para a voz narrativa, pois é sobretudo nos momentos em que ela é incapaz de refletir sobre o curso dos eventos que a própria forma demanda interpretação do leitor.

Tal abordagem exige que o leitor não se prenda às expectativas fantasiosas que o narrador sugere, mas se concentre em sua perturbação sistemática e as encare como um intrincado jogo de pontos de vista que reproduz o funcionamento de aspectos práticos e ideológicos da sociedade capitalista contemporânea desde sua periferia. Sua interpretação, portanto, não pode se pautar por normas imaginárias que aparecem irrealizadas durante a narrativa – seja criando contornos de uma biografia para o narrador ou de uma experiência histórica que poderia lhe corresponder (como a de uma formação nacional ou de uma sociedade salarial calcada no trabalho, por exemplo). Pelo contrário, é preciso compreender essa forma não apenas através das compensações imaginárias, mas dos conflitos e contradições histórico-sociais que clivam esse sujeito que fala uma coisa e faz mil outras. Nesse sentido, *Estorvo vale justamente pelos descompassos e ligações inusitadas entre o que ele descreve e narra* – ainda que a

relação entre esses dois âmbitos não seja evidente e precise ser construída durante a própria leitura.

3. *Um amigo que perdi de vista*

Era alguns anos mais velho e
dizia que eu tinha um futuro.
[41/ 43]

Apesar do amigo ter um papel destacado no relato, ele nunca aparece na ação. O narrador ronda seu apartamento, planeja fazer uma visita em que lhe devolveria livros emprestados há muito tempo ou lhe presentearia com algo novo, mas o reencontro entre os dois jamais acontece. Sua figura é delineada apenas através do que este imagina ou lembra dele, como momentos vividos, histórias conhecidas ou reencontros hipotéticos. Durante esses momentos, todavia, certos lapsos, como esquecimentos e distorções, impedem que o amigo seja apresentado de maneira minimamente fiel. Mesmo quando se trata do decisivo episódio em que os dois deixaram de se ver, o que é dito parece não dar a real dimensão de sua ausência. É como se, para além de cada uma dessas lembranças e fantasias, restasse algo latente e inquietante no que o narrador diz sobre seu amigo. Neste capítulo buscaremos identificar as linhas de força que, ao mesmo tempo, delineiam e desfiguram seu retrato, tentando assim explicar os sentidos de sua significativa ausência e o que eles nos dizem sobre o narrador, principalmente no que se refere ao contexto histórico cifrado em sua fala.[20]

[20] Ainda que a partir daqui os capítulos estejam centrados em determinadas figuras, nosso problema não é simplesmente o modo como eles são compostos enquanto personagens, mas como a apresentação de cada um deles, ao trazer uma diferente dimensão do processo social que estrutura a narrativa, permite-nos determinar a forma como o narrador descreve o mundo a sua volta. Assim, o que buscamos fazer ao longo da tese, acompanhando um movimento que é do próprio romance, que se desenrola em torno de algumas personagens que aparecem de maneira mais ou menos recorrente, é caracterizar o eu que narra a partir da forma como ele inclui estes outros na história que ele conta, para a partir daí pensar o conjunto das relações sociais que configuram a narrativa. Buscaremos mostrar como a caracterização cada um desses personagens postos em situação se mostra intimamente relacionada com determinadas camadas históricas, o que é levado a cabo através de outros aspectos da formalização (como a figuração do tempo e do espaço, por exemplo), camadas que, embora nunca mencionadas diretamente pela voz narrativa e às vezes

Por algum viés da lembrança

Erudito e informado, o amigo é inicialmente apresentado por um universo cultural que o distingue de todas as outras personagens do romance. No entanto, esse universo não é apenas exibido pelo costumeiro ângulo sério e enaltecedor. O narrador diz, por exemplo, que ele vivia lendo jornais e revistas especializadas, *para depois dizer "que era tudo mentira"* [41/ 43]. Nesse comentário, a rotina de estudos e atualização, inicialmente descrita como algo notável, é abruptamente desclassificada como se fossem pequenas manias de uma teoria da conspiração. Logo em seguida diz que ele se correspondia com estrangeiros e em breve publicaria um "tratado polêmico *sobre não sei mais que matéria"* [41/ 43]. Agora é a nobilitante participação no debate letrado internacional que, de repente, passa do louvor ao descaso. Nos dois casos a descrição que começara elevada pela gravidade dos assuntos é, subitamente, rebaixada por algum despropósito que lhe acrescenta uma nota risível.

Depois de citar esses exemplos, o narrador enumera uma série de disparates do amigo, fazendo com que suas pequenas recaídas no cômico degringolem de vez no caricato. Ele inventou uma língua chamada "Desesperanto", com gramática e amplo vocabulário; construiu uma cidade inteira de "escultura comestível" de marzipã (numa referência jocosa às cidades que o próprio Chico tem o hábito de desenhar?), que entretanto nunca veio a expor; e tinha "premonições" que de tão terríveis o deixavam mudo por semanas [41/ 43]. Assim, em poucas linhas o narrador faz um sumário das diferentes maneiras em que o amigo representa a frustração das expectativas da cultura moderna: as esperanças depositadas na linguagem comparecem na versão parodiada do Esperanto (língua internacional criada no final do século 19 para facilitar a comunicação entre os diferentes povos); o potencial de intervenção pública da arte é satirizada em uma maquete comestível mas nunca exposta e, finalmente, a promessa de uma crítica que unisse teoria e prática transfigura-se em "premonições" míticas que não levam à qualquer atitude como ainda inibem a própria enunciação. Em cada uma dessas situações, o potencial emancipatório e coletivo investido no pensamento dito avançado é invertido de modo burlesco, figurando apenas como uma fantasia individual e

---

até distorcidas por ela, permitem uma interpretação objetiva para sua configuração. Mesmo que a categoria de personagem seja um elemento essencial da análise, portanto, ele está subordinado ao problema principal que é interpretar a constituição dessa voz narrativa em relação aos materiais que ela elabora.

delirante.

Essa queda no caricatural, entretanto, é subitamente interrompida por uma lembrança aparentemente *séria*: "E parece que tinha em seu passado uma história conhecida e admirada por gente da sua geração. Dessas histórias ele nunca me falou, e por isso eu o admirava mais" [41/ 43]. Apesar da continuidade do registro descritivo e da coordenação mediada pela conjunção "e", a forma e os conteúdos da exposição mudam radicalmente, passando da maneira tosca como expunham os ridículos do amigo para os cuidados com que se sugere algo louvável, ainda que desconhecido. No lugar de explicar esse misto de sentimentos contraditórios, todavia, o narrador apenas explicita e reafirma o interdito, feito de histórias não-contadas, que o separa do outro. Assim, o retrato que oscilava entre registros aparentemente incongruentes (como o sério e o ridículo) vai insinuando uma espécie de fundo falso, deixando algumas perguntas no ar: que história poderia ser essa? Por que o narrador não gostaria de conhecê-la? Por que ela é enunciada através dessas drásticas oscilações de tom?

Em vez de respondê-las, entretanto, o narrador muda novamente de assunto, passando a sumariar alguns episódios vergonhosos do amigo. Quando ele exagerava no álcool, já cheio de "estimulantes no pensamento" [41/ 43], declamava poemas em francês para o narrador no meio de um "bar lotado" [41/ 43], o que o deixava sem jeito e levava as outras pessoas a se retirarem aborrecidas, sobrando só os dois na mesa, "porque as poucas pessoas que suportam poesia não suportam francês" [41-2/ 43]. A mudança no plano dos conteúdos e da entonação é radical, indo do sóbrio reconhecimento das histórias envolvendo o amigo à desaprovação envergonhada de seus atos e de seu repertório cultural, com direito a insinuações sobre sua sexualidade. Em meio a tantas rupturas, todavia, é possível pressentir uma sutil continuidade em sua fala, já que ao passar da história não contada do amigo para a maldosa sugestão de sua homossexualidade, o narrador permanece sempre tocando em assuntos considerados tabu. Esse desenvolvimento feito de rodeios causa uma espécie de curto-circuito entre as formas e os materiais envolvidos na descrição, porém. Afinal de contas, qual seria o papel da sexualidade do amigo nessa história admirada e desconhecida? Por extensão, qual o vínculo desses dois aspectos com a aversão das pessoas no bar? E o que a poesia francesa teria a ver com tudo isso?[21]

[21] Poesia francesa e recalque da homossexualidade vão reaparecer em *O irmão alemão* (2014) na estranha relação entre o narrador Ciccio e Christian. Nela, a atração pelo semelhante e a competição por veleidades literárias acaba estabelecendo um jogo de espelhos e duplicações em que os dois personagens se caracterizam reciprocamente. Os significados ocultos no apelido "Ciccio", por exemplo, são sugeridos

Mais uma vez, as dúvidas suscitadas pelo relato ficam sem resposta. O narrador passa a comentar outra situação, sem abordar francamente os episódios que acabara de citar: "Não sei o que essas pessoas pensavam de mim, do meu amigo, da nossa amizade. Mas quando ele estava lúcido, e falava coisas que para mim eram revelações, os outros mal o ouviam, olhavam-no com a fisionomia embaçada" [42/ 44]. Ao dizer que considerava as coisas que o amigo dizia como *revelações*, contudo, ele não só se contrapõe explicitamente àqueles que o ignoravam quando sóbrio, mas também dá uma espécie de indireta naqueles que iam embora do bar. O próprio ato de ser o único a permanecer na mesa, ainda que constrangido, revela algo do posicionamento singular do narrador em relação ao amigo, que é descrito como alguém que guarda algo de grave

---

numa cena que tem como foco a descrição das ações de Christian: "Olho meu relógio, faço menção de me retirar, mas Christian segura meu braço e me revela que tem pensado em largar a Aliança a fim de atender à alta demanda de aulas particulares. [...] Ainda nos restariam noites e madrugadas para tocarmos a valer nossos projetos literários. Conta com meu olhar rigoroso sobre a sua poesia, pois da minha alma delicada já lhe dei prova ao presenteá-lo com o livrinho do Rimbaud. Em troca, me incentivaria a investir por exemplo num romance de formação, em que eu tratasse da minha infância conturbada, dos meus conflitos familiares, dos meus impasses sentimentais. Começa a me incomodar a fala *ciciante* do Christian no meu ouvido, um palavrório confuso em que alterna português e francês aleatoriamente" (BUARQUE, 2014, p. 172-173, grifo meu). Além da clara alusão ao apelido, a própria forma sub-reptícia com que, de maneira interessada, a fala confusa e ambivalente de Christian busca seduzir e convencer o narrador como que espelha a voz narrativa, que também pode ser caracterizada como um "palavrório confuso", que alterna entre dois polos – sintetizados, por um lado, pelo irmão brasileiro e pelo alemão, por outro – com o interesse de convencer o leitor de uma determinada versão dos acontecimentos narrados, o que reverbera inclusive no plano histórico em que tais episódios tocam, já que eles possuem como pano de fundo o período que vai do golpe militar até a atualidade. Tanto aqui como em *Estorvo*, a descrição articula diferentes esferas da vida, que vão da sexualidade à política, passando pelo trabalho através do ofício da escrita (com direito a nuances aos diferentes gêneros literários), com o intuito de investigar como os indivíduos resistem e se assujeitam, frequentemente ao mesmo tempo, a determinados modos de vida impostos pela ordem social durante a ditadura. Algo dessa ambiguidade está inclusive na menção à poesia francesa, que comporta tanto a referência ao ideal de cultura datado e francófilo de nossos antigos bacharéis, quanto a figura moderna e controversa de Rimbaud. Num nível mais profundo, como que organizando essas referências contraditórias dentro de uma estratégia literária, creio que a menção à poesia francesa ainda pode ser interpretada em relação à estética antiburguesa de Charles Baudelaire (influência presente pelo menos desde a canção "As vitrines", de 1981, mas que continua presente em outras mais recentes, como "Caravanas", de 2017), cuja intenção era imitar as maneiras de falar do consenso burguês alcançado via massacres históricos em formas irônicas de autoexposição de seus eu líricos, como ocorre com os narradores de *Estorvo* e *O irmão alemão* – tendo como marcos temporais 1848, na França, e 1964, no Brasil. Embora só conste um poema de juventude em sua vasta obra, "A Bordo do Rui Barbosa" (1981), escrito entre 1963 e 64, mas só publicado posteriormente, não se pode ignorar o papel que a poesia enquanto linguagem desempenha em suas canções, peças e romances. Chico Buarque (1998) chegou a declarar numa entrevista que para "se escrever o que eu entendo como um bom romance, o conhecimento de boa poesia é fundamental". Como estamos tentando mostrar, todavia, essa importância vem não apenas por um domínio abstrato da linguagem, mas também pelo rigor que ela permite em seu trato com os materiais – como, aliás, há muito já defendera Adélia Bezerra de Meneses (2002), numa tese cujo subtítulo é *poesia e política em Chico Buarque*. Voltando ao poema, é justamente aí que reside a relação entre seus temas e formas, ainda que possamos considerar sua resolução conciliatória ingênua quando comparado ao tratamento da mesma questão em suas obras posteriores, em que o acento recai no acirramento das contradições. Assim, nesses dois romances escritos com cuidados de poesia, a formalização tem implicações tanto na dimensão de classe que envenena ideologicamente a fala dos narradores, quanto nas estratégias que o autor busca para lidar com elas de forma reflexiva. Sobre o conceito de estética antiburguesa na leitura de Baudelaire e outros autores, ver Dolf Oehler (1997, 1999), *Quadros parisienses* e *O velho mundo desce aos infernos*.

por trás de seu aparente ridículo. Dessa maneira, as sutilezas na composição das cenas vão ressoando entre si, criando uma intrincada rede de significados ocultos a serem descobertos pela interpretação.

Recapitulando, o amigo aparece como um intelectual, às vezes respeitável, outras vezes risível, reconhecido em sua época e desconhecido pela atual, que embriagado declamava poemas em bares lotados e sóbrio dizia coisas que eram revelações para uns e nada para outros. Vemos assim as maneiras como diferentes olhares são refratados na memória do narrador, olhares cuja diferença de perspectiva poderíamos resumir do seguinte modo: "alguns anos mais velho" [41/ 43], este sujeito admirado por sua geração passa a ser *malvisto* e rejeitado pela seguinte; com exceção do narrador que, de modo ambivalente, oscila entre esses dois pontos de vista enquanto o descreve. Mudança cuja razão não é diretamente explicada, mas em que transparece uma estruturação temporal, logo explicitada pelo próprio narrador na conclusão que ele tira dos episódios no bar: "Era como se estivessem separados dele, não por uma mesa, mas por *camadas de tempo*" [42/ 44].

Declamando poemas em francês com a franja negra caindo sobre a testa [41/ 43] e usando camisa social para fora da calça com mancha de café no colarinho [42/45], o amigo apresenta um estilo mais ou menos informal (que combina com sua revolta um tanto retórica, sobre a qual iremos nos debruçar na segunda metade deste capítulo), retomando a figura do intelectual, tradicionalmente apologeta e bem posto, numa versão socialmente rebaixada e algo crítica, ao mesmo tempo, que formatada pela indústria cultural, como se pode perceber nos momentos em que ele é lembrado como uma espécie de galã de filme antigo [77/ 81], numa cena que comentaremos mais adiante. Todas essas ambiguidades, em que é impossível distinguir a figura do amigo das formas com que o narrador agora o descreve, podem ser interpretadas à luz das mudanças históricas que acompanharam a figura do intelectual, especialmente em sua feição local, que chegou aos anos 1950 como descendente dos responsáveis por civilizar a nação, foi protagonista das revoltas dos anos 1960 e 1970 e terminou como trabalhador precário e coadjuvante dos negócios culturais depois dos anos 1980.[22]

Como ocorreu com as já citadas mudanças de tom, todavia, os motivos desse afastamento temporal não recebem qualquer comentário direto. Pelo contrário, é apenas

[22] Sobre essas mudanças, ver Roberto Schwarz (2014), "Nunca fomos tão engajados"; Robert Kurz (1999), "Descartável e degradado"; e Luiz Felipe de Alencastro (1987, 1998), "O fardo dos bacharéis" e "O ocaso dos bacharéis".

desconversando que a voz narrativa se refere ao assunto que envolve o amigo e opõe as duas gerações. Nas entrelinhas, contudo, vão se delineando os contornos de um mesmo campo de temas tabu (do qual a homossexualidade é sugerida como parte menos imperceptível), em que o narrador vai como que tocando de forma velada. Durante toda a descrição do amigo, algo permanece sendo discutido alusivamente pela circunlocução da voz narrativa, cujos rodeios giram sempre em torno de algo não-dito. É este núcleo duro e oculto, ao mesmo tempo circunscrito e evitado pelas sinuosidades da prosa, que parece motivar os olhares polêmicos em torno do amigo. Em poucas palavras, é como se o seu retrato fosse esboçado entre o que é dito e o que permanece calado sobre ele: juntos, esses dois planos, cujos traços nem sempre correm na mesma direção, vão esboçando volumes e figuras que resultam no perfil enviesado e fugidio a partir do qual o amigo é retratado.

Pelo menos num primeiro momento, a perspectiva distorcida desse retrato vem do acúmulo de pontos de vista divergentes correlacionados em sua elaboração. Eles sobrecarregam o que parecia ser apenas a apresentação de alguém da esfera íntima do narrador, sugerindo antagonismos mais amplos, ainda que eles só se façam sentir indiretamente. Explicando melhor: em sua conversa fiada mas cheia de melindres, igualmente distante de um monólogo interior conscientemente articulado e de um fluxo de consciência caótico, o narrador não está apenas tocando em tabus privados e casuais, mas se havendo com as disputas da memória coletiva a partir das quais sua própria identidade se constitui ainda hoje. É como se esses vários olhares, carregados de conflitos históricos não discutidos, fossem expressos pelos fragmentos através dos quais o narrador relembra o amigo. A cada frase e de sua variação de perspectiva, bem como do que ela continuamente aborda de modo tácito, vislumbramos uma nova cisão temporal afastando o amigo e as gerações posteriores. À medida que o narrador recorda esses momentos em vão, suas diferentes lacunas se tocam, delineando todo um complexo *gap* geracional.

Essa dicção entrecortada, que retoma o passado não como um processo mas por gerações, ainda por cima *apartadas* por um *tempo espacializado* em "camadas" [42/ 44], pode ser interpretada como uma sintomática normalização dos choques com que a História se inscreve na memória do narrador.[23] Não por acaso, ele encerra o retrato do

[23] Para uma leituras das últimas três décadas do século 20 através de uma *doutrina de choque*, que apagava e refazia partes inteiras do mundo como um negócio rentável, aproveitando desastres e crises como forma de criar novos mercados, através de métodos que vão da tortura à intervenção militar, ver Naomi Klein (2008). Sobre o choque como recurso estético, em que estão implicadas as próprias

amigo tentando expor a forma como este buscava interiorizar o que estava por vir numa linguagem com cadência e concatenação em tudo oposta às presentes cesuras da voz narrativa:

> Às vezes eu pensava que ele preferia mesmo dizer coisas que os outros só pudessem compreender anos depois. As palavras que 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 [42/ 44].

No entanto, logo em seguida esbarramos novamente nos limites e bloqueios com que o narrador retoma o passado: "Hoje, porém, quando procuro me lembrar do que ele falava, ouço puramente a sua voz, lisa de palavras [42/ 44]" – voz cuja gravidade, porém, é captada pelo *compositor* por trás de todas essas descrições indiretas.[24]

Aqui vale lembrar a *estatura* e a *retidão* com que o narrador apresenta seu amigo durante um reencontro imaginário:

> No caso de ele abrir a porta, talvez eu me surpreenda por encontrá-lo igualzinho a cinco anos atrás. *Talvez ele me pareça apenas um pouco mais baixo do que era, dois centímetros se tanto,* mas até será capaz de estar usando a mesma camisa social para fora da calça, com a mesma mancha de café no colarinho. Não terá perdido um fio sequer dos cabelos negros, que lhe cairão na testa exatamente como da última vez que o vi. Eu quase desejarei abraçá-lo, entrar como entrava no seu apartamento, *espichar-me* no sofá da sala e dormir até amanhã. *Mas ao fitá-lo com maior atenção, talvez volte a me intrigar a sua estatura; meu amigo era mais alto, coisa à toa, mas era.*

---

contradições do processo histórico, que impede que os sujeitos tenham experiências e possam compartilhá-las através de formas orgânicas que simulem um processo de continuidade a não ser como falseamento ideológico, ao mesmo tempo, que engendra novas formas de sensibilidade e expressão que podem captar a dimensão arbitrária do processo histórico através de uma dimensão construtiva, ver os ensaios de Walter Benjamin (2012), principalmente, "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica", "O narrador", "A crise do romance" e "Experiência e pobreza".

[24] Assim como acontece com alguns outros personagens, a descrição do amigo tem alguns aspectos ligados à música – o que é digno de nota, já que estamos falando do romance de estreia de um compositor já veterano, em que curiosamente não constam muitas referências ao universo musical. Além da "voz de barítono" [43/ 45], cujo *tom grave* acabamos de ver no último trecho citado, é mencionado que ele "ouvia os clássicos" [41/ 43]. Sua extensão vocal intermediária, junto à indicação de sua gravidade, vai de par com o estrato social entre médio e baixo (mais médio que baixo, na verdade) de quem mora num edifício "franco e desbotado", numa "avenida sem árvores", que pouca gente nota e quem nota não gostaria de morar nele [102/ 109-110]. Por sua vez o gosto pelos clássicos suplementa seu vasto repertório de assuntos mais ou menos elevados, em que constam "os poetas, ou os romances, ou a filosofia, a história universal, o atlas, a enciclopédia" [104/ 111-112], cuja variedade restrita a um campo erudito inespecífico levanta suspeitas que vão do elitismo à superficialidade. Esses dois aspectos parecem retomar a costumeira figuração do intelectual como alguém que oscila entre o alto e o baixo, o que será retomado e desenvolvido num momento futuro de sua apresentação em termos práticos e ideológicos, como veremos logo mais. Sobre a peculiaridade da instável posição dos intelectuais relacionado à formação da dialética na Europa, mas desde a perspectiva da periferia do capitalismo, ver Paulo Eduardo Arantes (1996), *O ressentimento da dialética*.

> *Cinco anos depois, seria normal que estivesse encolhido de ombros, com o estômago dilatado ou um pequeno desvio de coluna. Mas ele estará ereto, como se lhe tivessem simplesmente serrado dois centímetros da canela. Aquilo não me parecerá honesto. E eu não saberei lidar com alguém que me dará a impressão de ser uma cópia do meu amigo*" [42-43/ 44-45].

Sujeitos com a estatura comprometida aparecem em alguns outros momentos do romance: como o narrador na primeira cena, que delira estar sendo visto de dentro de seu apartamento através do olho mágico como um "homem côncavo" [12/ 8] pelo sujeito à porta; ou como este mesmo homem parece chegando do trabalho e já saindo para outro dia de labuta cada vez mais curvado ("Estará cansado, estará *corcunda* e lastimará mais um dia de trabalho inútil" [51/ 53]) num pesadelo em que o narrador inverte alguns elementos daquele episódio inicial. Tais cenas se opõem a outras em que estes mesmos personagens estão ou gostariam de estar descontraídos: no próprio trecho que acabei de citar o narrador fala de seu quase desejo de se *espichar* no apartamento do amigo, enquanto o delegado (que é provavelmente o mesmo homem que estava na sua porta) domina a cena em que conta da invasão da casa da irmã acomodando seu um metro e noventa e cinco de altura quase deitado no sofá, com as pernas cruzadas sobre a mesa de centro [126/ 134-135].

Essa oposição entre o retesamento e a descontração de seus corpos nos leva a pensar nas diferentes formas como eles são enquadrados ou se colocam nessas cenas que misturam perseguição, precariedade e trabalho sujo, sendo tensionados pelas circunstâncias ou se ajeitando informalmente a elas. Curiosamente, todavia, o amigo não se mostra nem curvado nem distendido como eles, mas ereto "*como se lhe tivessem simplesmente serrado dois centímetros da canela*" por uma amputação que, curiosamente, incide na passagem do tempo, surpreendendo o narrador justamente por parecer "igualzinho a cinco anos atrás", apenas "um pouco mais baixo". É como se para caber no imaginário que constitui o presente olhar do narrador o amigo precisasse passar por uma mutilação plástica que o deixasse teso e diminuído, com a impostura de um simulacro do que ele já fora ("uma cópia do meu amigo"). Não por acaso, ele permanece sempre na iminência de entrar em cena no papel de um professor de ginástica cujo assassinato está sendo explorado no espetáculo bárbaro do jornalismo mais sensacionalista.

Assim, ao contrário das pessoas da geração do narrador, indiferentes *às histórias do passado* ou *à tentativa de compreensão* do futuro, o amigo buscava – mesmo que só

no plano do discurso – elaborar esses processos, articulando seus conteúdos e formas (pausas, tons e palavras), para revelá-los aos outros, ainda que eles *mal o ouvissem*. É a singularidade dessa postura, de quem buscava contemplar os desafios da história de frente, que parece sustentar a inexplicada *estatura* e *retidão* [43/ 45] com que ele é visto pela sua geração e, às vezes, pelo narrador; conduta oposta à do olhar enviesado da posteridade a partir do qual, mais frequentemente, o mesmo narrador também o apresenta. É graças a essa tentativa de equilibrar motivos conflitantes através da memória que a voz narrativa acaba delineando uma figura visivelmente desfigurada do amigo.

Ameaçou trazer os pés à tona

Como veremos agora, todavia, o caráter fugidio desse retrato não vem somente da diferença que as perspectivas contraditórias encerram (incluindo as do próprio narrador), mas também da incapacidade delas enxergarem o *ponto de fuga que estrutura seu horizonte e sua* grave *profundidade.* A contraposição entre a estreiteza do ponto de vista do narrador e a abrangência do horizonte vislumbrado pelo amigo são discutidos numa cena posterior, que narra em *flashback* uma discussão entre os dois. Nos momentos que antecedem o desentendimento propriamente dito já é possível perceber alguma divergência, embora ela ainda não possua forma bem definida:

> Com um limão galego na mão, mais o álcool me ardendo nas bochechas, não posso não pensar no meu amigo. Lembro-me de dias inteiros tomando caipirinha, eu e ele nesta beira de piscina. Lembro-me bem do nosso último fim de tarde no sítio, cinco anos atrás, ele sentado ali mesmo, já meio grogue, com a fala cremosa. Ele olhando o horizonte e passando os dedos nos cabelos, passando os cabelos lisos para trás da orelha, num gesto que, lembrando agora, parece copiado da minha irmã. No dia em que ele fez esse gesto eu não achei nada, e na certa não tinha nada que achar. Mas hoje, além do gesto, descubro um brilho em seus olhos que me incomoda. O brilho deve ser reflexo do horizonte que ele olhava, mas na minha lembrança não entra o horizonte, e os olhos brilham por brilhar [76/ 80].

Mesmo que essa memória contenha vários elementos idílicos – ócio bucólico, torpor ébrio, gestos suaves, falas vagarosas, tudo reunido num confortável espaço de classe entre média e alta – ela é atravessada de ponta a ponta por uma série de sensações mais ou menos incômodas: involuntariamente suscitada ("*não* tenho como *não* pensar")

pela mistura entre a atual ardência do álcool e a virtual acidez do limão, terminando no crepúsculo que anuncia um afastamento definitivo ("nosso último fim de tarde"). Além disso, a imagem que dava a impressão de vir do passado com uma gestualidade sedutora vai se mostrando uma projeção feita desde o presente ("Ele olhando o horizonte e passando os dedos nos cabelos, passando os cabelos lisos para trás da orelha, num gesto que, *lembrando agora, parece copiado da minha irmã*"), que por fim deixa uma sensação inexplicada e desagradável no que inicialmente parecia uma boa lembrança: "No dia em que ele fez esse gesto eu não achei nada, e na certa não tinha nada que achar. Mas hoje, *além do gesto*, descubro um brilho em seus olhos que me incomoda".

Com perdão da digressão, note-se que as confusões entre as maneiras de lembrar o passado e os clichês da indústria cultural, que formam projeções através das quais os interesses do presente distorcem a própria memória, fica ainda mais evidente num trecho posterior. Nele, o amigo repete o gesto de passar a mão nos cabelos e ainda traga "um cigarro, que na lembrança anterior nem existia, e fica se deixando olhar, *como um ator de perfil.* Que se vira para mim de repente, querendo me surpreender, com um brilho nos olhos que me incomoda de novo" [77/ 81]. Se na tradição do teatro épico – de cujos episódios brasileiros Chico foi não só espectador, mas também compositor e dramaturgo – a gestualidade tinha que ver com o momento de reconhecimento da base material da cena e, consequentemente, com a articulação dos significados sociais na tomada de consciência do público numa contraposição à representação ideológica da história, aqui ela é convertida em uma imagem, falsamente autônoma, que faz *merchandising* de si, ao mesmo tempo, que seduz o espectador através do apelo dramático da surpresa, que todavia termina num impreciso mal-estar. Assim, numa espécie de ilusão de ótica da recordação, o intelectual de oposição do passado reaparece incorporado, com muito prazer e algum incômodo, às fantasias do presente.[25]

Presente desde a primeira menção ao amigo, esse desconforto – antes difuso e latente – começa a se explicitar no incômodo causado pelo *brilho* de seus olhos. Sua enunciação cria a expectativa de que esse mal-estar poderia ser enfim nomeado, o que todavia não acontece, fazendo com que o brilho permaneça suspenso nessa iminência: "O brilho deve ser reflexo do horizonte que ele olhava, *mas na minha lembrança não*

[25] Para uma ótima exposição da atualidade do teatro épico frente à tradição, em que o próprio Brecht se encontra incorporado como estilo, ver Bernard Dort (1977), *O teatro e sua realidade* – obra citada pelo próprio Chico Buarque (1978, p. 17) na nota que antecede o texto de *A ópera do malandro*. O livro de Dort pode ser lida como uma boa introdução sobre as formas como a gestualidade dos personagens em situações concretas pode ser responsável pela quebra da ilusão e pela formação de sentidos imprevistos para a obra, recursos decisivos para a leitura da *Ópera do malandro* e de *Estorvo*.

entra o horizonte, e os olhos brilham por brilhar". A recordação se equilibra, portanto, entre duas forças negativas opostas: o *não poder não pensar* e o *não entrar na lembrança do narrador*. Em outras palavras, o trecho que lemos é uma espécie de sintomática e instável conciliação entre, por um lado, a insistência com que certas memórias involuntárias vêm à consciência narrativa e, por outro, a defesa que lhe impede de lembrá-los em seus devidos termos. Do conflito entre essas forças contrárias resultam lapsos e incongruências, que não deixam de ser formas de admitir alguns desses conteúdos, nem que seja em negativo.[26]

Depois de algum tempo nessa indefinição, em que o amigo parece ora desafiando, ora seduzindo o narrador, algo parece acontecer:

> Lembro-me mais uma vez dele ao meu lado, olhando o horizonte, os braços apoiados na borda da piscina, e nem bíceps o meu amigo tinha. Lembro-me do instante em que ele ergueu o copo, agitou o copo seco com uma rodela de limão grudada no fundo, e fez menção de se levantar para reforçar a caipirinha. Ameaçou trazer os pés à tona, e eu os veria de muito perto, como vi anos 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 sem saber por que o fazia, e disse "não". Arranquei-lhe o copo e fui preparar a caipirinha dupla [77-78/ 82].

O trecho é todo complicado pela sobreposição de diferentes temporalidades. Buscando torná-lo mais claro, poderíamos distingui-las e organizá-las da seguinte maneira: a) *o passado mais distante* no qual a cena se passa, em que ele talvez tenha visto os pés do amigo saindo da piscina; b) *o passado mais recente*, quando de fato olhou os pés do homem assassinado que diziam ser professor de ginástica; e, por fim, c) *o presente* a partir do qual tudo isso é lembrado e exposto. Essas camadas se sobrepõem e se confundem, criando a possibilidade de rever a lembrança mais antiga (no tempo a) com olhos informados (ou iludidos) pelo que aconteceu depois (em b), o que resulta na ideia intrusiva de que o amigo talvez seja o professor assassinado (em c). Perspectiva

[26] Para Freud, a memória seleciona nossas vivências a partir do confronto entre o impulso de lembrar acontecimentos importantes e a resistência a tais lembranças. No conflito entre essas duas forças, pode acontecer de uma recordação aparentemente insignificante estar substituindo outra que está sendo reprimida de modo inconsciente. Nesse *encobrimento*, os principais conteúdos dessa lembrança são deslocados pela repressão, só aparecendo lateralmente na memória que de fato nos vem à consciência. Ver, Freud (2006, p. 285- 304; 1996, p. 61-69), "Lembranças encobridoras" e *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Para uma leitura psicanalítica da memória nos romances de Chico, mais especificamente das formas com que as lembranças encobridoras aparecem em *Leite derramado* e *O irmão alemão*, ver *Entre perdas e memórias*, de Mayara de Andrade Calqui (2021).

que nos permite ler a referência aparentemente gratuita de que o amigo *nem tinha bíceps*, como teria alguém que ensina e pratica ginástica, através da hipótese de que se trata de uma defesa psíquica contra a possibilidade de ele ter sido morto. Aliás, o que também explica o modo atípico com que esse narrador normalmente tão passivo *age* na memória: ele diz expressamente "não" e passa a comandar a cena ("Arranquei-lhe o copo e fui preparar a caipirinha dupla"), impedindo – pelo menos na lembrança – que os pés do amigo venham à tona possibilitando a *identificação* de seu assassinato.

É preciso lembrar, no entanto, que essa afirmação, que parece tão assertiva quando lida isoladamente, fora introduzida como uma *lembrança* possivelmente *encobridora* pela frase anterior, o que evidencia sua confusão e insinua seu caráter duvidoso de antemão: "Mas o *gesto instintivo* deve ser reflexo de uma intenção que está noutro tempo". Digo *possivelmente* porque não há como determinar se esse tal "gesto instintivo" refere-se às ações com que ele impede o amigo de revelar os pés ou ao mal-estar com que havia descrito a possibilidade de tê-los identificado com os do professor: "Agora me dá grande aflição a idéia de ter visto os pés do meu amigo, pés que eu olharia tranqüilamente no tempo da lembrança". Presente em todos os trechos analisados até aqui, é essa indeterminação que dá o tom das diversas formas com que a voz narrativa compreende a ligação entre passado e presente à medida que vai embaralhando memórias e vivências fantasiosamente. A reafirmação variada mas sucessiva dessa confusão temporal delineia uma instável continuidade, que o narrador experimenta como prosaica e que visa antes perpetuar do que romper com seu extraordinário "não" e com seu ato de reforçar a embriaguez do amigo com uma "caipirinha dupla" – negações que em determinados momentos, como neste episódio ou no da abertura (para ficarmos apenas nos que já foram analisados até aqui), são explicitadas de maneira mais evidente pela partícula negativa, mas que também podem ser conferidas de várias outras formas menos evidentes durante toda a narrativa, em que elas ressoam numa espécie de baixo-contínuo.

Esse gesto de negação se repete em *O irmão alemão*, quinto romance de Chico Buarque (2014, p. 123, grifos nossos), cujo narrador teme que um jovem que ele testemunhou sendo executado pelos militares seja Ariosto, seu amigo desaparecido durante a ditadura, ao mesmo tempo, que justifica a atrocidade cometida por eles através de seu assentimento à acusação de terrorismo: "mas o *nome do terrorista* morto *não é* Ariosto Foturnato, como por um triz me pareceu". Ou seja: embora não se trate do

nome do amigo como de início parece (o que na verdade não quer dizer muita coisa, tendo em vista as estratégias que o aparato repressivo usava para acobertar seus crimes e as artimanhas que os militantes lançavam mão para não serem identificados), alguém não só foi de fato executado, como durante sua dúvida o narrador aceita passivamente a acusação de terrorismo que justificaria a atrocidade. O assunto da execução também aparece nos outros romances de Chico, como no caso do neto comunista do narrador de *Leite derramado* e de várias personagens de *Benjamim*, incluindo o protagonista.

A princípio *Budapeste* (2003) pode parecer uma exceção, já que não há propriamente execução, pelo menos não em sentido literal. Como Matheus Araujo Tomaz demonstra em *O jogo do contra* (2021), o romance aborda as metamorfoses do mundo do trabalho, figuradas através de uma ascensão social feita às custas de muitas deformações subjetivas no ramo literário da indústria cultural, durante os anos que vão da ditadura ao presente democrático (e seus paralelos com um país globalizado antes pertencente ao bloco socialista do leste europeu), no qual é gestada uma sociabilidade pautada pela *competição* cada vez mais acirrada – assunto ao qual retornaremos em relação a *Estorvo* no próximo capítulo, através do modo como a *competição* do amigo e da ex-esposa pelo narrador. Ainda que esse romance trate de um assunto mais ou menos distantes das execuções propriamente ditas, porém, não chega a propriamente sair do tema da *eliminação do outro*, figurada aqui a partir das disputas do mercado de trabalho. Ou melhor: todas essas narrativas figuram o extermínio de alguém, seja em sentido estrito (quando representam execuções propriamente ditas), seja em sentido amplo (através da imposição de uma "rearticulação" produtiva que tenta suprimir o trabalho vivo da extração de valor, acirrando a disputa pelos postos de trabalho). Nos dois casos, trata-se da mesma situação, em que o estado de exceção inaugurado em 1964, que converteu a eliminação em norma, perpetua-se mesmo depois do processo de redemocratização e da instauração da Nova República.

Assim, seja através da história do filho família que em meio à sua tentativa de se virar por empréstimos e pequenos furtos se vê envolvido numa chacina (*Estorvo*), do ex-modelo de sucesso cujo passado e presente são atravessados pela colaboração involuntária com as arbitrariedades da ditadura e do Estado democrático de direito (*Benjamim*), da interrupção de uma linhagem que um empobrecido sexagenário imaginava "nobre" através do assassinato de seu neto, comunista e mestiço (*Leite derramado*), do blogueiro de gramática que competia com um irmão militante (assassinado pelo regime) pela atenção do pai, este um intelectual de oposição (*O irmão*

alemão), trata-se sempre de figurar como amplos processos históricos o descarte da se tornou regra na "gestão" da "população execedente" ou daqueles que ousem se opor a esse estado de coisas, incidindo de forma perturbadora na perspectiva restrita e dramática de seus protagonistas e narradores. Nesse sentido, *Budapeste* inclusive nos ajuda a perceber que o motivo da execução deve ser pensada em suas articulações mais gerais, sem as quais não se entende a montagem estabelecida nesses romances e a forma como ela liga de maneira inusitada seus vários núcleos sócio-históricos. Embora a eliminação não seja muito comentada pela crítica (sobretudo quando ela não se passa na época da ditadura), ela é central no processo de formalização dos romances de Chico, onde aparece atravessando arcos históricos de longa duração, que invariavelmente culminam em nossa atualidade, impregnando nossa convivência desde os menores gestos. Nesse sentido, podemos considerar *Budapeste* como uma espécie de exceção que confirma a regra.[27]

"Você é um bosta"

Apesar do esforço do narrador em manter as coisas em suspenso, nesta contínua iminência, "sem mais nem menos", o amigo irrompe e diz embriagado ao narrador "assim mesmo: *'você é um bosta'*". Também diz que ele deveria fazer igual ao escritor russo que renunciou a tudo e foi viver como um camponês, deveria inclusive abrir mão de suas terras nem que para isso precisasse enfrentar sua família, "que era outra bosta", como "eram bosta toda lei vigente e todos os governos". E foi se inflamando, "gritando frases, arremessando 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.

[27] Um minucioso estudo de como a memória e o destino histórico da intelectualidade brasileira dos anos 1960 aos 1990, que são abordados indiretamente no transcurso do segundo romance de Chico, encontra-se em Marcelo Ridenti (2014), *Em busca do povo brasileiro*. Para uma análise comparada de *Benjamim* e *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, como palco de impasses e reelaborações da memória da ditadura e da redemocratização, ver Welter (2015), *Em busca do passado esquecido*. Para uma interpretação cuidadosa e desconfiada da forma como o narrador de *Leite derramado* revela aspectos inopinados do capitalismo no Brasil ao contar sua história e de sua família, com destaque para o modo como lembra a morte de seu neto comunista durante o regime militar, ver Maria Luísa Rangel de Bonis (2018), *Peso flutuante de uma fala*. Sobre a cena de execução de *O irmão alemão* e as estratégias autorais implicadas nela, ver Calqui (2021, p. 103-109).

> *Várias vezes o meu amigo gritou "a terra é dos camponeses!"*, e aquele pessoal achou diferente [78/ 83].

Do nada, o amigo revela uma faceta política que o narrador não havia mencionado. O dramalhão feito à hora do jantar, feito briga de casal, entretanto, não deixa de parecer apenas um caso de família – o que aliás combina com a revolta juvenil que reúne tudo na categoria inespecífica de "bosta". Embriagado por seu próprio discurso (mais as caipirinhas que vinha tomando no sítio de que desfrutava por amizade do filho do dono), ele parece executar uma performance de vanguarda política ao tentar organizar os trabalhadores locais através de palavras de ordem e universais para lá de abstratos ("Venham os *camponeses*"), o que só parece juntá-los para observar seu curioso disparate. Pelo menos à primeira vista, a graça inusitada vem do desencontro entre as sérias intenções e os trejeitos caricatos com que o militante de esquerda chega da cidade tentando engajar os trabalhadores rurais a partir de um discurso pronto – desatino em que ele atualiza, com as contradições da época, uma antiga constante de toda nossa incongruente vida intelectual de "país" atrasado, que tenta sem sucesso acompanhar as ideias mais modernas, inclusive as mais radicais.[28]

Essa perspectiva fácil e satírica, todavia, também não escapa à ironia da composição. Pois, ainda que com alguma razão ela evidencie o descompasso entre o protagonismo do amigo e o papel de figurante relegado aos moradores do sítio (numa crítica bem ao gosto dos novos setores da esquerda que vinham pautando moralmente o debate no momento de publicação do romance), a voz narrativa não deixa de recair numa impostura de outra ordem. Assim, vemos ela apresentá-los numa crescente indistinção que vai de seus singulares postos de trabalho ("o jardineiro, o homem dos cavalos, o caseiro velho e sua mulher cozinheira") até relações de parentesco (cada vez mais distantes, aliás: "mais os filhos e filhas e genros e noras"), que resulta num todo que imita a hierarquia de uma parentela algo afastada do narrador ("*aquele* pessoal",

[28] A cena lembra uma outra bem mais antiga descrita por Paulo Barreto, defensor de uma agricultura científica, que acreditava que o fim da escravidão viria automaticamente com a modernização agrícola: "De um lado estão os abolicionistas, estribados sobre o sentimentalismo retórico e armados da metafísica revolucionária, correndo após tipos abstratos para realizá-los em fórmulas sociais; de outro estão os lavradores, mudos e humilhados, na atitude de quem se reconhece culpado ou medita uma vingança impossível". O paralelo mostra quão regressivas e conservadoras podem ser as posições que se dizem moderadas e progressistas (se é que faz sentido classificar tais figuras através de posições ideológicas que pressupõem algum desenvolvimentismo), o que nos leva a perguntar sobre os interesses do narrador em relembrar dessa forma a cena de agitação, tanto no que se refere ao amigo quanto aos trabalhadores. O trecho é citado por Paula Beiguelman (1967, p. 159) no primeiro volume de *Formação política do Brasil* e é comentado por Schwarz (2012, p. 28) em *Ao vencedor as batatas*.

"*dessa* gente"[29]), mas ainda assim subordinada a ele por vínculos de exploração que

[29] O uso irônico do termo "gente" reaparece em praticamente todos os romances de Chico Buarque. Em *Benjamim,* na forma como Ariela observa pessoas em situação de rua ao redor do prédio onde mora o protagonista, fato decisivo em seu afastamento dele: "Dispõe-se a atravessar a rua em direção ao edifício, quando repara nuns tipos que povoam os degraus da portaria. Vê gente dormindo, um cachorro, gente comendo arroz com as mãos" (2004, p. 129). Em *Budapeste*, num elogio que Kriska faz ao livro Budapest, que José Costa afirma não ter escrito, perguntando de onde ele havia tirado a ideia de retratar "essa gente andando para lugar nenhum?" (2003, p. 169). Em *O irmão alemão*, no contraste presente entre Ciccio, que faz uma ligação telefônica de um restaurante brasileiro "apinhado de gente, em disputa por pratos feitos", e a francesa que o atende, mas só lhe responde quando tratada por Madame Beauregard (2014, p. 78). Em *Leite derramado,* na fala de preconceito bem menos sutil do narrador nas duas vezes em que ele se refere a "essa gente do Norte" (2009, p. 375, 488) e no próprio título de *Essa gente* (2019). Com outro tom, ela também se encontra nos seguintes versos da canção "Gente humilde", música de Garoto para quem Vinicius de Moraes fez letra em parceria com Chico Buarque (2006, p. 178): "Quando eu passo no subúrbio/ Eu muito bem/ Vindo de trem de algum lugar/ E aí me dá/ Como uma inveja dessa gente/ Que vai em frente/ Sem nem ter com quem contar". No segundo volume de *A canção no tempo*, Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano (2015, p. 174-177) contam que ela foi composta na década de 1940, durante uma visita do violonista ao subúrbio carioca. Quase quinze anos depois de sua morte, Baden Powell mostrou a música para Vinícius, que decidiu escrever uma nova letra – a canção já tinha uma anterior pouco conhecida, cujo autor preferiu permanecer no anonimato, segundo Jorge Carvalho de Mello (2014). De acordo com a notícia biográfica que Humberto Werneck escreveu para a reunião das letras de Chico Buarque (2006, p. 117), a colaboração aconteceu "por insistência do poeta", que pediu a ele que fizesse apenas uns "dois versos" para virarem "parceirinhos" – provavelmente com ciúmes das recentes parcerias dele e Tom Jobim, acrescenta Wagner Homem (2009, p. 82), em *História das canções: Chico Buarque* –, versos que acabaram sendo os seguintes: "Pela varanda/ flores tristes e baldias/ como a alegria/ que não tem onde encostar" (BUARQUE, 2006, p. 178), com os quais o próprio autor confessou depois não saber muito bem o que pretendia dizer. A proposta foi entendida por Chico como um "presente de compadre", para ajudar no momento não muito fácil nem produtivo que ele vinha passando na Itália, onde nascera em 1969 a filha Silvia, para quem Vinicius havia sido escolhido como padrinho. Chico fora para lá com a proposta de gravar o disco que sairia como *Chico Buarque de Hollanda na Itália* (1969), tentando aproveitar o sucesso que "A banda" vinha fazendo na voz da cantora Mina, e ainda acabou produzindo outro posteriormente, *Per un pugno di samba* (1970). Embora nenhum dos dois tenha feito sucesso, ele acabou ficando por lá em razão do endurecimento do regime militar brasileiro (o compositor havia sido interrogado pouco antes da viagem), apesar das propostas cada vez piores e mais raras de trabalho. "Gente humilde" apareceu no LP posterior, o quarto volume intitulado *Chico Buarque* (1970), gravado a toque de caixa nessas circunstâncias nada favoráveis. O produtor Manoel Barenbein ia pessoalmente acompanhar as composições na Itália, voltava ao Brasil para gravar as bases e retornava ainda mais uma vez para a Itália para colocar a voz de Chico. Tudo isso acabou resultando no álbum que o próprio compositor descreve como sendo o mais desigual de sua discografia. Além da gravação atribulada, Chico Buarque (2006, p. 72) vinha passando por uma fase de impasses: "eu não estava com o pé na Itália nem no Brasil", diria ele mais tarde segundo Werneck, "queria sair do que estava fazendo, mas não encontrava o prumo" . Na interpretação de Adélia Meneses (2002), este seria o último em que o lirismo nostálgico e melancólico do início de sua obra ainda predomina sobre a crítica social voltada para o presente, que iria se impor de vez com o álbum *Construção* (1970). Trago toda essa contextualização porque ela nos ajuda a explicar as mudanças de posicionamento da obra de Chico no tratamento da matéria popular perceptível na mencionada disparidade entre os romances de maturidade e a letra de "Gente humilde". Nesta, o compadrio tão tradicionalmente ligado às relações sociais brasileiras, sobretudo quando se fala num contexto anterior à modernização conservadora dos anos 1970 como é o caso, transparece como um dado quase natural, tanto em sua gênese quanto em seu resultado estético, como se pode perceber, por um lado, nos gestos e versos cordiais de Vinicius, que propõe uma parceria como quem oferece um favor (que será cobrado como fidelidade), através de uma letra que pinta um quadro de pobreza moralmente invejado por este eu lírico que *vai muito bem* – cujo lirismo é responsável pelo reconhecimento de certas contradições que, todavia, acabam sendo diluídas na indignação moral do lamento a ser entoado conforme os sentimentos do eu lírico – e, por outro, na grata hesitação com que Chico lhe corresponde com um trecho que complementa este quadro sem tomar um partido evidente, como manda a etiqueta do favorecido – embora se possa ler o realce da tristeza materializada na penúria das coisas descritas em cena (a varanda com flores tristes e baldias onde a alegria não tem onde encostar) como um tímido contraponto àquela inveja. Nesse sentido, seria exagero ver na inflexão que de modo geral a obra posterior de Chico ganha, e que pode ser conferido nos usos particulares que as classes

permanecem ocultos na descrição. Em poucas palavras, os contornos com que realça e descreve as contradições na atitude do amigo não deixam de ser contraditórios por sua vez, o que nos leva a pensar em quão apequenada é o conflito entre os dois quando pensado em relação às contradições que perpassam a cena como um todo.

Reencontramos, desse modo, o misto de seriedade e ridicularização com que o amigo fora apresentado inicialmente, mas com temas e formas dispostos num novo arranjo. O acesso de raiva do amigo não só explicita uma temática política ainda não abordada, como muda o ângulo de sua descrição: se antes ainda éramos limitados sobretudo ao que os outros diziam sumariamente sobre ele, em tom sério ou de fofoca, agora é ele que busca dizer o que se passa em cena. Embora algumas de suas palavras cheguem a ser reproduzidas em discurso direto, todavia, a maior parte delas aparece no indireto e, no final das contas, todas elas são contornadas pela descrição do narrador. Ainda que ele protagonize o episódio, portanto, não é ele quem narra a cena, o que repõe em novo contexto alguns dos limites da apresentação anterior. Assim, o episódio no sítio nos apresenta o amigo por um novo ângulo, ainda parcial e deformado, mas cujas diferenças complementam o momento anterior, auxiliando na reavaliação de seu retrato. Resumindo, mesmo que o surto do amigo não se complete expondo de uma vez por todas aquilo que ficara como que por dizer na apresentação inicial, ele acrescenta novos pontos de vista e materiais, que nos ajudam a compreender seu papel no relato.

Por exemplo: o histórico da palavra "camponeses", mencionada duas vezes em discurso direto, já especifica algo de sua postura ideológica. O vocábulo foi importado para nosso léxico político por volta de 1950, numa tentativa de substituir os vários termos regionais em voga (caipira, caboclo etc.) e dar unidade de classe às lutas que se passavam no meio rural. Ao contrário do que se poderia esperar, entretanto, o narrador não identifica os antagonistas desse conflito com o costumeiro "latifundiário", ou algum

médias e altas fazem da expressão "essa gente", uma tomada de posição diante da crítica algo melancólica e conciliatória com que o eu lírico prestava homenagem à virtuosa resignação dos pobres em sua parceria de juventude com Vinícius? Seguindo um conselho do próprio Vinicius, no ano seguinte Chico volta ao Brasil fazendo barulho através de obras que indicavam um claro posicionamento sobre a realidade do país, aguçando sua congênita verve social sem abrir mão dos possíveis usos críticos do universo lírico. Para se ter ideia da diferença de perspectiva, seu próximo lançamento seria um compacto com "Apesar de você" no lado A e "Desalento" no lado B, esta uma parceria em que Chico pagava de vez a influência de Vinícius em sua obra, incorporando o característico lirismo deste numa dicção que o virava do avesso, como se constata pelo andamento arrastado e cheio de repetições que pontuam e reforçam o mal-estar desse relacionamento malfadado e, o que é mais importante, sem perspectiva de gozo conciliatório, em que a última esperança é a submissão do eu lírico à presente situação – parceria crítica semelhante a que Chico havia feito ao escrever a letra de "Sabiá" para "Zíngaro" de Tom Jobim, em que a letra encontra na própria música elementos que contradizem a dicção característica de seus compositores, armando assim questionamentos formais por dentro da própria colaboração. Sobre esta última parceria, ver Lorenzo Mammì (2017a), "Canção do exílio".

equivalente da moda como "imperialismo" etc. Sua crítica vai desde *o narrador e sua família* até *todo governo e lei vigente* – tudo seria a mesma "bosta", outro termo que entra diretamente no discurso. A presença desse vocabulário e a agenda implícita que elas sugerem, em que a aposta na luta de classes pela via campesina e a crítica a extratos mais altos estão unidos, aproximam o amigo dos setores da esquerda que se radicalizaram entre as décadas de 1960 e 1970, para quem a conciliação com a burguesia e seu Estado não estavam em pauta – postura que talvez explique a escolha da experiência inusitada e voluntarista dos últimos dias do russo Lev Tolstói como parâmetro de ação.[30]

Toda essa especificação histórica, no entanto, fica parecendo deslocada pelas indicações de que a cena se passa em meados dos anos 1980 e é relatada por volta de 1990 – contexto sugerido pelo cálculo envolvendo as referências de que o episódio ocorreu "há cinco anos atrás" [76/ 80] do presente da ação, que por sua vez é aproximado do período de escrita (algo entre 1989 e 1991) como se pode perceber através das marcas de atualidade presentes nos materiais descritos durante a fuga do narrador (Otsuka, 2001, p. 170). O termo "camponês", por exemplo, já havia passado por décadas de debate, disputando espaço com categorias menos aguerridas como a de "pequeno produtor" na década de 1970, com noções mais descritivas (mas talvez não menos combativas) como as de "sem terra" e "assentado" na de 1980 e de "agricultor familiar" na de 1990 – esta última talvez informe algo da maneira como o narrador descreve os trabalhadores rurais como uma pacífica grande família. É justamente nessas três décadas que, aliás, acontecem transformações mais amplas, como o fim do ciclo "progressista" do desenvolvimento capitalista e o início da cínica gestão de seus resultados bárbaros (que incluem a industrialização de nosso campo e a precária proletarização de seus trabalhadores). Aos olhos anacrônicos com que a cena é *ideologicamente revisada* pela lembrança do narrador, portanto, a pauta defendida pelo amigo só poderia soar como atraso em relação à opinião corrente que vinha se impondo com a nova ordem mundial.[31]

---

[30] Para o histórico do debate em torno do termo "camponês", ver José de Souza Martins (1981, p. 21-31), *Os camponeses e a política no Brasil* e Marta Inez Medeiros Marques (2008), "A atualidade do uso do conceito de camponês". Sobre o fim da vida de Tolstói, ver a introdução que Jay Parini (2009, p. 89-244) escreveu para sua seleção póstuma de textos do autor russo, *Os últimos dias* (2009).

[31] Para uma análise das transformações produtivas no meio rural, ver Frederico Daia Firmiano (2018, p. 122), "O trabalho no campo: questões do passado e dilemas para o futuro". Sobre o encurtamento de horizontes que a acompanha essas e outras transformações produtivas, ver Paulo Arantes (2014, em especial, p. 77-97), *O novo tempo do mundo*.

Nesse debate, enquanto o amigo pretende sintetizar os conflitos locais através de categorias mais clássicas e radicais (que todavia soam abstratas e antiquadas do ponto de vista do narrador), este busca contorná-los a partir de uma exposição que, de modo difuso, incorpora as noções mais descritivas e fragmentadas que estavam sendo incorporadas ao senso comum da época – mas que não passariam da mesma "bosta" conformista de sempre na perspectiva do amigo. Do conflito entre essas duas posições ainda atuantes na memória do narrador (repitamos: um conflito apequenado em relação às contradições sociais mobilizadas pela situação narrativa), resulta uma lembrança do amigo em perpétuo deslocamento. Poderíamos tentar reproduzir esses deslocamentos da seguinte maneira: as marcas que caracterizam o amigo são pequenos detalhes, aos quais todavia é dado destaque (como sugere o recurso ao discurso direto), provavelmente graças a seu conteúdo sério que, entretanto, é menosprezado pelos contornos da cena (o que é indicado pelo seu traço caricatural), o que não deixa de ser uma outra forma de lhes dar realce, por um lado, nem de lhes afastar de sua feição cotidiana e problemática, por outro. Desse modo, embora o acesso de raiva do amigo não quebre de vez a oscilante regularidade com que a voz narrativa recorda o passado de forma a encobrir algumas de suas partes essenciais, ele a obriga a mudar o eixo de sua apresentação. Em outras palavras, o rearranjo da caracterização do amigo sob novos ângulos não chega a expor de vez as contradições que organizam a cena, mas resultam numa nova formação de compromisso que nos ajuda a circunscrevê-las indiretamente.

Mas na minha lembrança não *entra o horizonte*

Embora seja difícil enquadrar o gesto do amigo em uma determinada corrente política, é possível enxergar nele algo da crença de que o combate ao sistema seria iniciado pela mobilização dos trabalhadores do campo promovida por um movimento de vanguarda. Esse posicionamento foi compartilhado por vários setores de esquerda que, com várias diferenças e nuances, organizaram-se durante as décadas de 1960 e 1970 em torno da luta contra o Estado capitalista e ditatorial que vigorava no país.[32] Levando em consideração os temas e formas bastante apolíticos com que ele fora descrito em outros momentos, seu envolvimento com setores engajados aparece como um dado inusitado de sua caracterização. Como buscaremos mostrar, todavia, é essa ligação inesperada que nos permite esclarecer, com alguma coerência, as várias questões deixadas em aberto

[32] Para um mapeamento desses grupos, ver Ridenti (2010), *O fantasma da revolução brasileira*.

durante sua apresentação, e que de outra forma permaneceriam inexplicavelmente gratuitas – o que não seria impossível mas parece duvidoso em relação à montagem sistemática que o romance arma. Mais ainda: essa ligação nos permite explicar o porquê de um retrato tão cifrado.

Exemplos: numa cena que se passa nos corredores do prédio em que o amigo morava é citada uma canção de nossa música popular [104-105/ 113], composta por Bororó, intitulada "Sublime *tortura*" (grifo meu). Seria exagero ver nela uma referência a sua militância e aos suplícios que ele talvez tenha sofrido? E no *silêncio* que passa a caracterizá-lo [41, 45-46/ 43, 48-49], a resistência a eles? Viria dessa postura o heroísmo com que era reconhecido por sua geração e do qual o narrador preferia não saber [41/43]? Podemos enxergar as já citadas premonições que o faziam calar, suas maquetes nunca expostas e a língua desesperada que ele criara [41/43] não como idiossincrasias, mas sim como sequelas desses e de outros possíveis flagelos? Por último e ainda mais importante: sua desconcertante ausência, sobre a qual ronda o fantasma de um homicídio mal explicado, com direito à menção nominal de um órgão notoriamente conhecido por sua colaboração com a ditadura como o Instituto Médico Legal (IML) [45-46/ 48-49], ressoa nos desaparecimentos e assassinatos perpetrados pelo Estado que permanecem até hoje sem explicação?

Embora o romance não nos revele respostas definitivas para cada uma dessas perguntas, seu conjunto sugere que *a história conhecida que o amigo tinha em seu passado e que era admirada pelas pessoas de sua geração* [41/ 43] tem alguma relação com a luta contra a ditadura. Contexto de violência, medo e cooptação que também pode explicar porque o narrador afirma admirá-lo ainda mais por ele *nunca ter lhe falado dessas histórias* [41/ 43]. Esse gesto, ao mesmo tempo, social e diegético, com que o narrador menciona uma história *não-dita* que ele confessa preferir *não* ficar sabendo, expõe de modo didático as *negações enigmáticas* com que ele apresenta a figura tabu de um amigo possivelmente ligado à militância. Também não é por uma mera casualidade que a união entre política, arte e intelectualidade, que marcou esses setores de oposição ao regime, seja apresentada em momentos tão distintos da narrativa e sem nunca explicitar a pauta que de fato as reúne: a luta contra a ditadura e o sistema que ela representa.[33]

[33] A combinação entre setores intelectuais e militância contra a ditadura vai retornar de maneira mais explícita no livro posterior de Chico Buarque (1995), *Benjamim*, sobretudo na quixotesca figura do professor-guerrilheiro Douglas Saavedra Ribajó (de novo, um intelectual entre o alto [*riba*] e o baixo [*bajo*]). Aliás, a aproximação entre a luta armada e a do cavaleiro de Cervantes já havia servido de mote

Assim, é como se a descrição do amigo pudesse ser vista por dois ângulos: por um lado ela o ridiculariza através de contornos caricaturais, enquanto por outro sugere um pano de fundo que extrapola essa platitude satírica através da projeção de uma perspectiva histórica profunda e grave. Resumindo: a própria amplitude social inerente ao personagem contradiz o ângulo *estreitamente* cômico que frequentemente o descreve em primeiro plano. O amigo não aparece, por conseguinte, nem só como um *clown* cujos trejeitos e falas a passagem do tempo fez risíveis, nem apenas como um herói porta-voz de um passado mítico que deveria ser retomado seriamente como futuro e solução para o presente. Pelo contrário, ele resta sempre voltando em memórias involuntárias, nas quais representa o passado por uma enxurrada de materiais que nos dão margem para interpretar a narrativa como um processo histórico reconhecível, apesar de seu curso labiríntico. As desconversas e indiretas com que o narrador lembra de um possível *militante* ainda hoje *desaparecido*, portanto, apresentam a continuidade perturbante que vem do golpe militar até o presente como o horizonte incontornável do relato (justamente a falta que marcava a abertura e reaparecia a cada novo episódio), recolocando o antagonismo entre ambos dentro de um quadro social que lhes confere inteligibilidade histórico-social.

A própria maneira como o narrador havia descrito a contraposição entre o seu olhar e o do amigo no sítio pode ser retrospectivamente lida como um primeiro indício desse antagonismo amplo e profundo. Como vimos, esta cena começa com o narrador descrevendo um misto de sensações que vão do gozo desfrutado num espaço de classe confortável ao mal-estar causado pelo brilho nos olhos do amigo. Logo em seguida, um acesso de raiva nos revela algo conflituoso por trás dessa descrição: enquanto o amigo se mostra (pelo menos parcialmente) inconformado com as relações sociais da época,

---

para "Sonho impossível", versão de Chico e Ruy Guerra para a canção "The impossible dream", de Joe Darion e Mitch Leigh, que faz parte da trilha do espetáculo *O homem de la mancha* (1972), adaptação de Paulo Pontes e Flávio Rangel para o musical da Broadway *Man of la mancha* (1965), de Dale Wasserman. Chico nunca chegou a interpretá-la de fato em sua discografia, só aparecendo no disco *Chico Buarque & Maria Bethânia* (1975), num solo exaltado da intérprete que se consagrou no sucesso de público *Show opinião*, de 1964. A presença da canção, todavia, é intercalada e relativizada por duetos que falam sobre desencanto ("Ole, Ola", "Sinal Fechado" e "Sem Fantasia"), dos quais Chico participa de forma, por assim dizer, disfórica. O motivo de um sonho impossível, todavia, continua muito vivo em sua obra, como nas canções "Não sonho mais", "Sonhos sonhos são", "Casualmente" ou "A moça do sonho", em que real e utopia se articulam, inclusive historicamente, na árdua busca de cantar um lugar onde "os sonhos extraviados vão parar", um "lugar onde os sonhos serão reais e a vida não" (2016), as quais se diferenciam daquela canção de 1972 na medida que seu processo intrincado de formalização parece equacionar melhor as dificuldades impostas pelo material histórico mobilizado. Sobre os vários debates em torno do artista-intelectual como herói da resistência entre 1964 e 1985, ver Marcos Napolitano (2017), *Coração civil*. Para uma análise do *Show opinião*, ver Iná Camargo Costa (2016, p. 107-119), *A hora do teatro épico no Brasil*.

desde as formas de propriedade até as de relacionamento, o narrador busca (também só em parte) conformar tudo o que ele vivencia nos limites de um determinado *status quo* – postura que será repetida durante todos os episódios da narrativa, apesar do estado de guerra e exceção que eles evidenciam. Assim, a insinuação de que o brilho nos olhos é apenas um indício de interesse sexual, num sentido mais raso, revela-se como uma tentativa da voz narrativa de reprimir o que há de inconformismo e desejo político no episódio relembrado.

Esse brilho pode ser lido não como o interesse do amigo por algo já presente em cena, mas o de ultrapassar os limites dela, *incluindo a estreita perspectiva pelo qual o narrador a enquadra* – o que é tematizado pela maneira como ele desafia este a se rebelar contra a própria família, assumindo uma posição na luta de classes e numa forma de relacionamento que não se encaixe na matriz heterossexual. Nessa leitura, o que ilumina seu olhar, portanto, não seria apenas uma atração individual, mas a maneira como seu desejo se articula com a própria perspectiva de transformação das relações eróticas que a sociedade burguesa impõe. E o foco a partir do qual o ponto de vista do narrador reduz isso ao gesto de sedução, portanto, não deixa de ser uma maneira de negar e se defender desse horizonte ("mas na minha lembrança *não* entra o horizonte" [76/ 80]). Nesse sentido, a voz narrativa estaria reprimindo a memória de um passado de contestação política através da tentativa imaginária de se adaptar a um horizonte de segurança do presente em que não haja possibilidade de mudança – segundo Paulo Arantes (2014, p. 281-315), no ensaio "1964", o esquecimento de que já houve inconformismo de verdade no país e o bloqueio da política como encaminhamento de expectativas foram objetivos alcançados num só golpe contrarrevolucionário. Em síntese, é como se o amigo fosse descrito na contraposição entre o amplo horizonte político que ele vislumbrava e os estreitos contornos do olho mágico pelo qual o narrador atualmente percebe a realidade.

Assim, a memória do amigo radica num chão histórico que é permanentemente *recalcado da lembrança do narrador*, retornando na forma de pistas *deslocadas* pela composição intrincada das cenas. Vimos, por exemplo, como os pés do amigo são introjetados pelo narrador no momento em que ele vê o *corpo* do "professor de ginástica" sendo carregado pelo IML [45-46/ 48-49], passando a figurar de maneira enigmática em suas lembranças e fantasias numa forma dúbia, como uma defesa intrusiva que simultaneamente encobre e faz alusão à hipótese da morte do amigo. É como se as suas *extremidades inferiores* (*centrais* para as técnicas de tortura e governo)

estivessem sempre nos limites do que não pode ser esquecido nem lembrado, nem muito menos compreendido. Frente a esse bloqueio da elaboração – quem está indefinidamente desaparecido, afinal de contas, é o intelectual de oposição, cujo discurso buscava comunicar o sentido catastrófico da história [42/ 44]) –, resta ao sujeito que narra remendar as cisões entre presente, passado, imaginação, realidade, eu e outro através de uma *fantasia sitiada*.[34] Não por acaso, do lado oposto à indignação do amigo está a família do narrador, cujo patriarca é não só dono das terras em questão, mas também oficial da marinha (como indicam as "fardas brancas" em seu armário [91/ 98]) de um regime militar possivelmente em vigor durante episódio.

A fresta no olho mágico

A questão dos desaparecidos (políticos ou não) é tão forte na obra de Chico Buarque que chegou a ser defendida como princípio formal de alguns de seus romances por Juliane Vargas Welter (2017), no artigo "Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...?", entre os quais todavia não inclui *Estorvo* (nem cita o caso do amigo), romance cuja linguagem cifrada pode ser pensada como um modo de discutir o destino histórico da canção popular-comercial que se contrapôs ao governo militar entre 1960 e 1970, como buscaremos mostrar nesta seção. Chico relatou em diversas entrevistas como as interdições estabelecidas pela ditadura iam com o tempo se convertendo numa autocensura involuntária. Comentando uma dessas declarações, Adélia de Meneses (1980, p. 7) chama nossa atenção para a maneira como essa singular forma de censura acabou interferindo no processo de formação cultural mais amplo ao incidir sobre a relação estabelecida entre autores, obras e público. A questão ganha um

[34] Nessa última menção, não estamos usando o termo "fantasia" apenas como uma ideação imaginária entre outras, mas como fator que subjaz e dá contorno à toda existência de um sujeito (sonhos, sintomas, atos etc.) – instância que Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis (1988, p. 55) denominam de "uma fantasística (*une fantasmatique*)" em seu *Vocabulaire de la psychanalyse*. Voltando à relação dessa *fantasística sitiada* e o bloqueio da elaboração, vale lembrar a hipótese que Maria Rita Kehl (2004, p. 87-107) defende em *Videologias*, sobre o império de uma violência própria do funcionamento do imaginário nas sociedades de cultura de massa, como se tornou a brasileira durante o regime militar, quando se consolidou uma indústria cultural propriamente dita no país. Segundo a psicanalista, a oferta ininterrupta de satisfações imaginárias feitas a partir de um meio com tanta publicidade como a televisão e a consequente inexistência de falta a ser elaborada pelo sujeito acabariam dispensando o trabalho do pensamento e incitando uma atuação irrefletida. Entre parênteses, note-se que essa oferta de satisfações é uma velha conhecida do sujeito do inconsciente tal como configurado aqui na periferia do capitalismo, o que em parte explica por que meios como a TV encontraram a casa pronta quando chegaram. Mais do que uma idiossincrasia dos brasileiros, é preciso entender essa dinâmica como parte do desenvolvimento do próprio capitalismo, que constituiu um espaço virtual integrado em que o velho centro se espelha cada vez mais em sua antiga periferia, ao converter o próprio olhar em trabalho e se apropriar de tudo aquilo que é visível. Sobre essa conversão, ver Eugênio Bucci (2021), *A superindústria do imaginário*.

aspecto ainda mais dramático quando pensamos que essa interferência ocorreu no exato momento da consolidação de uma indústria cultural propriamente dita entre nós, que, num gesto que conjuga racionalização e arbitrariedade, tomava sua forma mais acabada através (e não apesar) da mutilação de parte importante de seus produtos, numa cultura nacional já pouco representativa por tradição.

É no interior desse processo de consolidação mutilada da indústria fonográfica que seus artistas inventaram formas sibilinas e sofisticadas de driblar a censura, ardis posteriormente sintetizadas na imagem do *olho na fresta*. Como se sabe, a imagem pertence à canção "Festa imodesta" (1974), que Caetano Veloso fez para Chico Buarque numa espécie de homenagem à figura do compositor popular e seu modo, ao mesmo tempo, críptico e coletivo de elaborar as agruras vivenciadas pelas classes mais baixas. A música abre o disco *Sinal fechado* (1974), lançado – como já sugere o próprio título – no momento de maior endurecimento em relação à obra de Chico, contexto que o levou ao inusitado gesto de escolher apenas canções de outros compositores, com exceção de "Acorda amor" (1974), parceria atribuída a seu pseudônimo Julinho de Adelaide e Leonel Paiva. Desde a escolha de começar pela composição de Caetano e terminar com a sugestiva faixa-título de Paulinho da Viola, passando por compositores considerados mais ou menos marginais, num ambiente de repressão não só da produção artística mas das demandas populares em geral, podem ser vistos como exemplos do olho na fresta de que vínhamos falando.[35]

Posteriormente a expressão foi consagrada no campo da crítica como subtítulo do clássico *Música popular*, de Gilberto Vasconcellos (1977), balanço histórico cuja narrativa começa nos anos 1960, fase mais engajada da MPB, passa por uma suposta incompreensão do teor crítico do tropicalismo e termina no fim da década de 1970, num momento de arrefecimento da referência política. Quando comparamos essa imagem à do olho mágico presente em *Estorvo*, a mensagem que parece ficar é de uma espécie de inversão na maneira como o campo popular é visto ao longo dessas três décadas: passando de possível interlocutor da furtiva guerrilha cultural contra o regime ditatorial que a oprime para aquele de quem se desconfia graças a uma paranoia calcada na criminalização da pobreza, conversão que dá testemunho da "rearticulação" produtiva iniciada pela ditadura, que buscou destruir as possíveis alianças que vinham sendo

[35] Para uma abordagem mais minuciosa da resposta que Chico dá à crítica e ao público em *Sinal fechado* (1974), álbum em que se reúnem contradições referentes aos deslocamentos de sua produção enquanto cultura popular, meio de massa e consciência crítica, ver o segundo capítulo de Maria Luísa Rangel de Bonis (2005), *A crítica e o artista*.

imaginadas entre setores médios e baixos, ao mesmo tempo em que instaurava novas formas de disputa e dominação entre eles.

Questões dessa ordem são centrais para interpretar os inusitados caminhos trilhados pela obra de Chico Buarque. O ensaio "O artista e o tempo", de Guilherme e José Miguel Wisnik (2004), ajuda a explicar a relação entre o âmbito artístico e o histórico ao mostrar como as canções de Chico, mesmo quando não quiseram ser hinos como "Apesar de você" (1970), assinalam momentos da vida brasileira, formulando-os em tempo real e simbólico, tornando-se desse modo elas mesmas acontecimentos que marcam a época na nossa memória emocional com o timbre de uma experiência inconfundível. Isso só é possível porque letra e melodia formam um nó que condensa vivências de longo curso, intensificadas pelo momento, no breve instante da canção: "Nelas a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez reveladoras da vida coletiva de um modo inesperado". De forma semelhante a *Estorvo*, em várias dessas obras aparecem detalhes de época que são flagrados por Chico como sintomas dos tempos. Um bom exemplo é a última *ficha que cai* em "Bye bye, Brasil" (1979, com Roberto Menescal), incorporada na letra não como um mero tema circunstancial, mas na condição de um pormenor decisivo na constituição da experiência de linguagem que investiga, com tenacidade formal, a experiência do fim de uma *ligação* (termo que deve ser entendido em seus vários sentidos, inclusive os mais amplos), cuja ressonância histórica profunda encontra-se implicada na superficialidade de um telefonema ruim. Longe das intervenções programáticas, essas canções seriam capazes de captar sinais quase imperceptíveis de mudança e de condensá-los, não em um panorama, mas num mosaico de transformações histórico-sociais.

O ensaio retoma explicitamente *O cancionista*, de Luiz Tatit (2012). Para o linguista seria supérfluo falar em avanço, retrocesso ou engajamento na obra de Chico, pois é a profundidade que define sua dicção. O termo se refere à condensação, emocionalmente intensa, de temáticas complexas (como o amor) num breve espaço de tempo, algo por volta de três minutos. Consciente de que faz letra e não poesia, mas indiferente a questões puramente musicais, o compositor se concentrou, por um lado, em extrair o máximo de rendimento textual das insinuações melódicas, que por outro lado já são compostas como que pedindo para dizer algo verbalmente. Sua singularidade estaria na capacidade de abrigar nessa íntima relação entre melodia e letra diversas peripécias narrativas, ampliando a espessura da canção. É isso que nos permite captar

diferentes níveis de ação implicados num único estado passional, em que estão sintetizados vestígios que remetem a uma dimensão intersubjetiva cuja extensão, não raro, ultrapassa os limites musicais. Por mais abrangentes que essas narrativas sejam, todavia, elas estão vinculadas a um núcleo passional coeso e autônomo, que dilui o eventual assunto histórico-social no plano arquetípico dos temas profundos. Daí por que, sempre segundo Tatit, as canções que se referem à ditadura não só puderam ser apreciadas à época por um público menos avisado de suas mensagens cifradas, como também não se tornaram datadas com o suposto fim do período. Por exemplo: lançada em 1978, "Pedaço de mim" teve seus conteúdos disjuntivos incorporados pela causa da anistia, mas passado o tempo ela permanece incólume, não mais a serviço daquele movimento, mas do que o crítico chama de "eterno drama humano da separação".

Esse esquema de leitura, que não só não tem como objetivo vislumbrar as possíveis relações entre a dicção do compositor e a história em que se dá sua experiência intelectual,[36] como por vezes se opõe às leituras que explicam tais obras pela relação que elas estabelecem com seu contexto político, é retomado por José Miguel e Guilherme Wisnik no interior de um quadro conceitual distinto, mais próximo aos debates da teoria literária sobre o papel dos materiais extraliterários na estruturação formal. É nesse deslocamento de perspectiva que o aumento da espessura da canção através de sua dimensão narrativa, tal como formulado por Tatit, será relido pelo problema da relação entre a obra de Chico e nossa história. Assim, é como se José Miguel e Guilherme Wisnik aproveitassem essa hipótese de leitura, elaborada para explicar essas canções de forma independente de seu contexto político, reaproveitando o elemento histórico como dado interno da formalização. Apesar desse deslocamento teórico, a preponderância da dimensão intersubjetiva é mantida, mas agora em função de sua íntima relação com a história – da qual, todavia, ela busca se emancipar por um movimento utópico de subjetivação, como veremos agora.

Embora o principal objeto de estudo desta tese seja *Estorvo* e, por conseguinte, uma interpretação sobre a obra musical de Chico Buarque esteja além de seus limites, importa notar brevemente como a leitura que estamos propondo para o romance nos leva a reavaliar certas canções numa perspectiva diferente da adotada nos ensaios que vínhamos parafraseando. Pois, ainda que ajude na formulação de nosso problema ao articular, de forma rigorosa e sensível, a relação entre o plano histórico e o subjetivo, por vezes ele acaba privilegiando este último polo de maneira indevida. No anseio de

[36] Para uma abordagem do autor mais próxima desse objetivo, ver Tatit (2021), *O século da canção*.

captar as formas pelas quais a canção poderia se emancipar dos limites de seu próprio tempo, a análise acaba abrindo mão das determinações que lhe permitiram explicar como a estruturação artística se relaciona com o processo social de maneira específica e profunda. Para dar um exemplo, em sua leitura de "Anos dourados" (1987, com Tom Jobim) o foco recai sobre a queda do eu num abismo ante o próprio desejo, em que as afinidade conotativas entre letra e música recriam a sensação de uma idade de ouro dos afetos, saudade sem tempo e sem lugar (ainda que coada pelos signos de classe e de época), tesouro emocional cujo melhor continente seriam as canções. Nesta leitura, o movimento de subjetivação rumo ao rico campo utópico formado pela música popular brasileira, situado além das determinações históricas, é que seria o aspecto decisivo da canção de Chico.

Na nossa perspectiva, o mais apropriado seria fazer a leitura inversa, isto é: as ambivalências do desejo é que deveriam ser explicadas junto àqueles signos de época e classe, como se designassem lugar e tempo específicos para a dicção cancional, que ganha assim uma ressonância histórica que diz muito sobre os conflitos envolvidos na própria formação de nossa música popular-comercial. Desse ângulo, a letra de Chico sugere diversas camadas de sentido implicadas na maneira com que o retrato de um promissor relacionamento ocorrido num passado pré-golpe motiva a fala ambígua de um eu lírico situado no final dos anos 1980. A datação rigorosa, tanto do presente quanto do passado, é internamente composta através da relação entre temas e formas que sutilmente caracterizam a voz que canta. Um dos fios condutores dessa relação pode ser encontrado na maneira como Chico redescobre elementos ligados ao bolero, cujo extravasamento emotivo marcou os anos 1940, em uma música tardia do compositor fundante da bossa nova, movimento que na década de 1950 prometia uma modernização que deixaria aquele derramamento sentimental para trás.

É escovando a contrapelo essa linha evolutiva da música popular brasileira, da qual o próprio Chico se reconhece como herdeiro direto e cada vez mais depurado, que ele descobre na própria melodia um motivo reprimido, a saudade, a partir de então desrecalcado em sua forma conflituosa pela letra – saudade cuja presença renitente é marcada pelos objetos em cena, o retrato antigo e o moderno gravador, respectivamente origem e destino da canção. Assim, o tal abismo do desejo é como que situado por marcos sócio-temporais que balizam os pontos de partida e chegada das "ligações confusas" resultantes do inesperado e perturbador encontro dessa voz feminina relativamente emancipada e segura com as incertezas do passado. Aquilo que ficara

irresolvido acomete o presente motivando falas contraditórias, em que se misturam nostalgia, dúvidas, desejo, esquecimento e repressão, cuja perspectiva de futuro é se repetirem na desumana escuta de um gravador. Como espero ter indicado, a determinação histórica não apaga as possibilidades utópicas da canção (vale inclusive lembrar que o bolero remete diretamente a Cuba, país que encarnou de forma mais palpável tais esperanças), embora as complique na exata medida em que elas são tensionadas pelas diferentes injunções sociais que formam sua concretude, configurando assim o denso problema a ser enfrentado pela formalização.

Divergências específicas à parte, a abordagem geral de José Miguel e Guilherme Wisnik nos ajuda a explicar a maneira como, sobretudo num primeiro momento, a obra de Chico respondeu ao golpe de 1964 e ao endurecimento do regime compondo o repertório de parte significativa do público brasileiro, cujos trechos são relembrados como uma ligação íntima entre suas vidas e o momento do país – verdade que muitas vezes desconsiderando a importante experiência de estranhamento que também impregna essas mesmas canções.[37] Conforme avançava o processo de "liberação" que se iniciou na segunda metade dos anos 1970, com relativo arrefecimento da censura e da constituição de um clima político cada vez mais contagiante – em que fervilhavam movimentos promissores como as greves do ABC, a formação do PT e as Diretas Já – e que na década de 1980 culminaria na redemocratização, todavia, essa mesma obra vai se tornar cada vez mais cifrada e labiríntica, segundo Fernando Barros e Silva (2004, p. 118), furtando-se assim a uma fruição desavisada, que poderíamos considerar responsável pela intimidade com que o público assimilou a amplitude crítica da fase anterior de sua obra.

Esse descompasso entre autor, obra e público pode ser notado nos dissensos de uma entrevista para a rádio Eldorado, em que Chico Buarque (1989, grifos nossos) discorda de uma percepção do entrevistador, que enxerga o compositor mais sereno no disco *Vida* (1980):

> *Já vejo diferente. Vejo um disco bastante angustiado.* Sem dúvida, isso que você está dizendo agora, é outra história. Se a gente continuar dividindo o trabalho, você vai ter, desde *Construção* até *Meus caros amigos*, toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso

[37] Para diferentes exemplos e formas de interpretar esse estranhamento, ver: Walter Garcia (2011), "Apontamentos sobre uma canção para teatro: 'Funeral de um lavrador'" e a análise da canção "Corrente" presente em Acauam Silvério de Oliveira (2015, p. 71-76), *O fim da canção?*.

> o tempo todo. Existe alguma coisa de *abafado*, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de protesto… *mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país.* Até o disco da samambaia, que já é o disco que respira, o disco onde as músicas censuradas aparecem de novo. *Não havia mais a luta contra a censura.* Enfim, a luta contra a censura, pela liberdade de expressão, está muito presente nesses cinco discos dos anos 70. São discos com a cara dos anos 70. *Construção*, *Quando o Carnaval Chegar*, *Caetano e Chico ao vivo*, *Calabar*, que nem se chamou *Calabar*, ficou sendo só *Chico Canta*, *Sinal fechado*, onde eu canto só músicas de outros compositores, e *Meus caros amigos*. Disco por disco, você vai ver isso. Fica bastante claro que *a partir de 78 minha música está respirando melhor*.

Chico faz uma enorme volta pela fase anterior de sua obra, que vai de *Construção* (1970) até *Meus caros amigos* (1976), para explicar uma impressão equivocada do entrevistador, que confunde os efeitos do relativo arrefecimento da censura em sua obra com uma suposta serenidade do autor. São dois aspectos interligados que explicam a sensação de que há algo *abafado* nas obras da fase anterior: *a referência imediata à realidade política do país* e a *luta contra a censura*. Nesse sentido, é a vigência de uma ditadura no país em que o compositor vivia que explica aquela sensação. Com o relativo arrefecimento do cerco imposto pelos militares, é possível notar que a obra passa então a *respirar melhor*, como já fica marcado no disco de 1978, no qual algumas músicas antes proibidas passam a circular, como "Cálice" (1973) e "Apesar de você" (1970) – ainda que acompanhadas, como Chico relata em diversas entrevistas, do contraditório sentimento de lançar anos depois canções que se referiam a seu contexto político imediato, embora de maneira profundamente mediada pela forma. Nada disso, todavia, justifica a percepção de serenidade sugerida pelo entrevistador. Pelo contrário, trata-se de um disco "bastante angustiado", como o próprio compositor faz questão de ressaltar, e não só por "conflitos com a gravadora", como é insinuado pelo outro.

As duas linhas argumentativas que organizam a resposta de Chico encontram-se numa hipótese inusitada: a de que o processo de liberalização e o arrefecimento da censura pelo qual o país passava, que levaram sua obra a respirar melhor, rapidamente desembocaram num momento de intensa angústia. Essa sensação pode ser percebida no diálogo que Chico entretece consigo mesmo na canção "Vida" (1980), na qual o compositor engajado lamenta as possíveis perdas vivenciadas em sua dedicação à luta política, mas posteriormente acaba reconhecendo como um momento feliz e decisivo de

sua existência que faz pulsar o desejo vital de descoberta responsável por fazê-lo persistir na luta através da crítica das angustiantes representações ilusórias desse novo momento da vida. Nesse sentido, o mal-estar a que Chico alude, bem como o desejo que nele dormita à espera de reconhecimento, deve ser explicado como sua forma de responder às transformações históricas que incidiram sobre a própria vida social contemporânea – em que estão implicados diferentes atores sociais, como o Estado, a indústria fonográfica, o compositor popular e seu público etc. –, reorganizando as diferentes maneiras como eles se relacionam e exigindo assim uma inflexão da obra que busca lhe responder à altura. A angústia que Chico expressava naquele momento de liberação, portanto, tem a ver com a forma como sua obra faz *referência ao conjunto de transformações históricas que constituem a nova realidade política do país.*

Podemos acompanhar algo dessa enigmática inflexão seguindo a forma como o desejo atravessa suas canções desde o final da década de 1970. Em 1976, a ressonância entre as letras de "O que será (à flor da pele)" e "O que será (à flor da terra)" insinua o modo como o desejo ultrapassava o eu lírico reverberando em demandas de um sujeito indeterminado, marginalizado e coletivo; que reaparece no anseio ambíguo do balanço já comentado de "Vida" (1980); complica-se de vez, em 1984, no entrelaçamento em torvelinho das frases verbais e musicais em "Pelas tabelas" e na expectativa de que o desfile das bizarras figuras longamente descritas de "Vai passar" (com Francis Hime) finalmente acabasse; chega em 1989 a um ponto decisivo em "Estação derradeira", na qual consciência crítica e voto de fé se conjugam na expectativa de uma revelação apocalíptica, para logo em seguida petrificar-se de maneira instável nos paradoxos inquietantes de "Morro dois irmãos" ("onde a cidade se ouve, dentro da noite, pelo avesso da música radicalmente silenciosa", como genialmente resumiram Guilherme e José Miguel Wisnik [2004, p. 254]) e, depois de longa ruminação literária, no hermetismo prenhe de significados de *Estorvo*. Assim, a obra de Chico Buarque ia respondendo de forma cada vez mais deceptiva às expectativas criadas em torno dos eventos políticos que marcaram o processo de abertura, nos quais ele fazia questão de comparecer pessoalmente, como que marcando a posição indubitável do cidadão, posteriormente complexificada pela do artista.

Para dar uma ideia mais precisa da maneira íntima como as transformações históricas ocorridas entre o fim dos anos 1970 e a década de 1980 repercutem na obra de Chico, podemos acompanhar as minuciosas mudanças que ele elaborou entre o "Hino

de Duran" (Hino da Repressão) e o "Hino da Repressão (2º turno)", canção feita para a estreia da *Ópera do malandro* (1979) e retrabalhada a ponto de ganhar novo título para a versão que Ruy Guerra levou aos cinemas em 1985, mas que só foi aparecer no disco *Malandro* (1985), não constando nem no filme nem em sua trilha sonora lançada em 1986, que reproduzem a primeira composição. Em 1979 a voz que canta inicialmente se confunde com a do personagem Duran, que na peça da *Ópera* representa o agente da ditadura, como a própria sonoridade de seu nome indica de forma condensada. Em cada uma das três primeiras partes da letra (que se organizam como estrofes, embora sua transcrição não possua marcação gráfica) ele enumera e tematiza, numa dicção segmentada, os meios contrarrevolucionários que devem prevenir imediatamente a ação de um determinado alvo preferencial, dispostos nesta ordem: o compositor da resistência ("Se tu falas muitas palavras sutis [...] a lei tem ouvidos pra te delatar"), o pobre que sobrevive dos mercados ilegais ("Se trazes no bolso a contravenção [...] A lei te vigia, bandido infeliz") e o militante da luta armada ("Se tramas assaltos ou revoluções [...] A lei te procura amanhã de manhã") – personagens, aliás, que nos ajudam a compreender as diferentes facetas reunidas no amigo do narrador de *Estorvo*. Posteriormente, na quarta parte da letra, todos serão interligados numa célere dicção, que reequilibra a canção em torno de uma tensão passional, motivada pela ojeriza que deles tem a sociedade (civil?), sintetizando-os na abjeta figura de um "estorvo" (creio que a primeira e única vez que o autor usa a palavra antes do romance que estamos analisando): "E se definitivamente a sociedade só te tem/ Desprezo e horror [...] A lei fecha o livro, te pregam na cruz".

Nos versos iniciais da última parte a segmentação retorna, mas agora para anunciar que aquele que burla as "normas penais" (isto é, o próprio aparato repressor) é que será enfim julgado por uma lei investida pela força do trabalho braçal: "Se pensas que burlas as normas penais [...] A lei logo vai te abraçar, infrator/ *Com seus braços de estivador*". Assim, a canção inverte o caminho que vinha reiterando em cada momento anterior, distanciando-se de Duran e de seu ponto de vista, que passam de juízes arbitrários a réus da vez, projetando uma possível reviravolta política. Os últimos versos cantados, todavia, refletem sobre esse otimismo hipotético indicando o que há de contraditório no próprio ato de se pensar nesse contexto de barbárie, como mostram a redução ao absurdo levado a cabo pela brevidade da circunlocução: "Se pensas que pensas/ Estás redondamente enganado", que finaliza a canção aproximando-se de uma fala em parafuso, que enuncia frases algo desarticuladas mas bem realistas e figurativas

em *fade out* (enquanto o arranjo executado pela banda A cor do som enlouquece de vez nos solos): "E como já disse o Dr. Eiras/ Vem chegando aí/ junto com o delegado/ pra te levar/ pra pra" – onomatopeias que repetem a preposição contraída imitando tiros de metralhadora?[38]

Não por acaso, durante essa fala desvairada com que a primeira versão termina, quem vai ser chamado para levar o ouvinte, com quem a canção interage na segunda pessoa, será o delegado (figura que também reaparece em *Estorvo*) e o Dr. Eiras, nome que remete a uma rede em que constava o maior hospital psiquiátrico privado financiado com poder público da América Latina, a unidade Paracambi, de propriedade de Leonel Tavares de Miranda, que esteve à frente do Ministério da Saúde entre os anos 1967 e 69, durante o governo Costa e Silva, e que ficou conhecido pelas mortes e maus tratos de seus internos. Em 1991, período já democrático próximo da publicação do romance, os trabalhadores da unidade organizaram-se em torno da realização de uma denúncia pública junto à Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro relatando as péssimas condições de assistência em que os pacientes ainda se encontravam na instituição que deu notoriedade ao caso e que colocou o assunto na ordem do dia.

Na segunda versão da música, cujo título ironicamente aponta para um "2º turno" quando fracassava o movimento pelas eleições diretas, o "estorvo" da vez, junto com o esquecido preso comum, é a própria ditadura, a quem a lei também poderia incriminar: "Se manchas as praças/ com teus esquadrões/ Sangrando ativistas/ Cambistas, turistas, peões [...] A lei tem pudor/ e espeta o seu próprio inspetor". Nessa reviravolta (em que o preso comum permanece no cárcere como sempre, todavia), a ditadura passaria de agente da lei arbitrária para réu, num certo sentido – que já veremos amalucado – realizando as expectativas contidas no início da última parte da versão anterior. Essa realização, contudo, não se dá nos mesmos termos, pois o indeterminado sujeito da lei de agora não lembra em nada o trabalhador, como antes sugeriam "os braços de estivador". Em vez disso, perpetua-se o arbitrário de sempre: "a lei tem caprichos/ o que hoje é banal". É como se a esperança esboçada naquele clímax fosse enfim realizada, mas com sinal trocado, redundando no pensamento circular dos seus últimos versos. A própria exclusão da quinta parte e a consequente precipitação do desfecho na circularidade da quarta aponta nessa direção. Resumindo: ao inverter vários elementos da canção mexendo muito pouco em sua estrutura (sobretudo na parte

[38] Dentre suas diferentes versões, esse final só consta no disco relacionado à peça (e não ao filme) *A ópera do malandro* (1979), depois reproduzida na coletânea *O malandro* (1994).

musical), Chico estudava as diversas mudanças pelas quais o país atravessou entre o fim da ditadura e a redemocratização que separa as duas versões, ao cabo das quais muita coisa permanecia igual.

Como se pode notar, Chico tentou acompanhar as transformações sociais lançando mão dos mais variados recursos artísticos, através dos quais eram captadas nuances que compunham o cenário contemporâneo através de diversos ângulos, mas sempre com a profundidade da perspectiva histórica. Não se trata, portanto, de uma guinada "impopular" em que o compositor ressentido descreve o presumido "povo" à distância, como se poderia falar a partir de um ângulo moralista e superficial, mas do esquadrinhamento das transformações históricas profundas, que destruíram alianças políticas em curso e que estabeleceram novos vínculos através de formas mais atualizadas de exploração, promovendo mudanças decisivas na sociabilidade. Menos que uma idiossincrasia de Chico, seria o caso de falar em reconhecimento de um processo objetivo, cujas mudanças não poderiam deixar de afetar as relações entre os intelectuais (incluindo o compositor popular, evidentemente) e as classes baixas, nem muito menos as possíveis formas de representá-las. Em *Estorvo*, essa questão é investigada como uma questão em aberto pelos seus recursos formais, o que se pode notar na própria maneira como os materiais históricos são relacionados através de uma montagem cujo sentido passa, principalmente, pelo questionamento de um determinado ponto de vista sobre o arco histórico que vai do golpe civil-militar à atualidade. É a tentativa de dar forma literária a esse processo social com lógica própria, captando em detalhe as drásticas mudanças históricas através do modo específico com que ele atinge os diferentes atores sociais e suas relações, que explica os rumos contraintuitivos que a obra de Chico tomou a partir do final dos anos 1970.

Ao ser perguntado por Augusto Massi sobre a possibilidade da experimentação de diferentes pontos de vista sociais em suas canções ter, paradoxalmente, restringido sua recepção por um ângulo estritamente político, Chico Buarque (1994a, grifos nossos) faz uma relação entre "Pelas tabelas" e *Estorvo* que nos ajuda a explicar os fatores que o levaram a optar por esse caminho marcado pela contrariedade:

> Essa tendência de enxergar sempre através do político de certa forma cristalizou uma idéia que não me satisfaz, absolutamente. Muitas vezes isso aconteceu por que [sic] eu queria. *Mas eu canto uma música no show que fala disso e que agora não tem mais nada a ver com o momento em que ela*

> *foi composta.* Me perguntaram por que essa música política no meio do show. Mas ela é na verdade um pouco a negação disso tudo. A música se chama "Pelas Tabelas". É um sujeito procurando uma mulher, apaixonado, no meio da manifestação pelas diretas. É essa *confusão do individual com o coletivo e apontando muito para o individual naquele momento coletivo.* Mas a leitura predominante é a política, que é uma leitura viciada. "Pelas Tabelas" é um samba que eu gosto de cantar e que estou cantando nesse show, porque ele também tem um pouco essa confusão do "Estorvo", essa barafunda mental.

Contra a leitura política enviesada, Chico aponta o fato de ainda cantar músicas que não se referem ao contexto imediato, dando como exemplo a inclusão de "Pelas tabelas", que se refere explicitamente às Diretas, num show de 1994. Mais ainda: a própria forma como essa canção se relaciona com esse contexto, fazendo-o matéria a ser confusamente cantada pelo enfoque muito individual do eu lírico, seria a negação de uma leitura baseada numa relação direta com o âmbito político, em que não se leva em consideração qualquer mediação artística. Esse aspecto formal, aliás, é o que aproxima a canção de *Estorvo*, romance no qual a dimensão coletiva também se confunde com o foco subjetivo perturbado de seu narrador. Mais importante do que a diferença de contexto que separa as duas obras, em que bem ou mal se deu nada menos do que a redemocratização (verdade que em termos bem apequenados para as expectativas envolvidas nas décadas anteriores), portanto, é a continuidade estabelecida entre ambas pela maneira como as dimensões mais amplas são representadas por perspectivas cada vez mais restritas e confusas, numa espécie de comentário formal sobre o apequenamento a que acabamos de aludir entre parêntesis. Como de costume, Chico deixa subentendido que é a atualidade formal que justifica a manutenção de "Pelas tabelas" no repertório do show.

O problema daquele viés político residiria, então, em sua tentativa de identificar um pretenso posicionamento do autor através de uma relação externa entre indícios meramente temáticos da obra e seu contexto mais imediato, quando a perspectiva mais adequada seria a de sondar a possível atualidade implicada nas nuances com que estes mesmos indícios são internamente configurados nas próprias canções. Nesse sentido, poderíamos dizer que a dimensão política de sua obra não está restrita às relações superficiais que ela estabelece com suas circunstâncias momentâneas, mas na profundidade com que ela investiga, com graus variados de intimidade e estranhamento, rupturas e continuidades de um determinado processo histórico. Isso indica quão infundadas são as leituras que tentam desvincular profundidade artística, história social

e engajamento político na experiência intelectual de Chico Buarque. Pois é somente na articulação desses elementos que podemos interpretar o modo cifrado com que suas referências e subentendidos ressoam entre si criando possibilidades de leitura inusitadas para suas obras. Mesmo no que se refere a *Estorvo*, em que a escolha pelo gênero romance pode soar como um afastamento dos temas e formas provenientes da linguagem musical, essas sutis alusões, em que história e arte estão entrelaçadas, compõem a montagem que estrutura a narrativa e que nos permitem perceber uma inusitada continuidade entre o tratamento literário atípico das canções e a estranha musicalidade de seu romance de estreia.

Perguntado por Bárbara Arányi se havia deliberadamente evitado o tema da ditadura militar por causa da expectativa de posicionamento político de sua parte, Chico Buarque (2000, p. 7-8, grifos nossos) respondeu: "não há a ditadura, *mas há os problemas sociais, há a criminalidade, grupos de extermínio*" – temas ligados à ditadura que se perpetuaram com a redemocratização. Assim, mesmo que o "compromisso com a realidade" apareça "numa forma sempre enviesada, porque a visão do protagonista [...] é muito subjetiva", isso não quer dizer que ele não esteja presente. Pelo contrário, a realidade social se insinua por toda parte, ainda que sempre mediada pelo ponto de vista do narrador. Ainda segundo o depoimento de Chico Buarque (2000, anexo, p.11, grifos nossos): "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*". Assim, não é o autor mas o narrador quem tenta se esquivar de certos temas, acabando todavia por apresentá-los involuntariamente. Àquela hora histórica, portanto, não era necessário entrar no tema da ditadura justamente porque ela já estava interiorizada na própria forma como a voz narrativa lembra seu passado e descreve seu presente.

4. *Vivi de me trancar com ela*

...tudo que falamos antes virou barulho..

[36/ 37]

Depois de terem discutido no sítio, eles partem no "rabo-de-peixe caindo aos pedaços" [78-9/ 83-4] do amigo para uma festa de formatura de estudantes de antropologia num apartamento de cobertura perto da praia.[39] Lá o narrador acaba conhecendo uma das formandas, com quem se casará depois de um mês e conviverá pelos próximos quatro anos e meio, apesar do amigo não ter achado ela "grandes coisas" [79/ 83-4]. Tendo em vista o assunto da briga no sítio e a descrição claramente conformista da futura ex-esposa do narrador, o curso desses eventos não deixa de ter uma conotação política, ainda que ela seja mais diretamente ligada aos ciúmes que sentidos pelo amigo. Ao relembrar personagens pelas quais nutria afetos eróticos numa descrição perpassada por elementos ligados ao debate sobre engajamento, sejam eles declarados ou não, o narrador acaba sugerindo uma espécie de horizonte histórico por onde seu desejo circula. Quando esse triângulo amoroso é visto por esse ângulo prático não muito evidente, suas escolhas afetivas podem ser relacionadas ao curso mais amplo dos acontecimentos, ainda que o narrador não demonstre consciência deles.

Nesse horizonte, o amigo e a ex estariam em coordenadas ideológicas quase opostas: aquele carregando intenções revolucionárias (algo fantasiosas), enquanto esta parece conformada na busca (também imaginária) de um novo mundo exótico – antropóloga, interessada em danças africanas e tarô, desejosa de conhecer o Egito etc. Essa oposição transparece na forma como cada um deles é apresentado em suas

[39] A expressão "rabo-de-peixe" se refere ao *design* inusitado de certos carros produzidos entre 1940 e 60, as três décadas ditas gloriosas do capitalismo, cuja inspiração vinha desde os aviões da Segunda Guerra Mundial até as naves da corrida espacial-armamentista ocorrido no início da guerra fria. Talvez essa *propriedade* do amigo possa ser lida como um indício histórico da origem e das vicissitudes nacional-desenvolvimentistas de parte dos quadros radicalizados nos anos 1960, que apareciam na cena de 1980, quando ocorre a briga, como um móbil já obsoleto, "caindo aos pedaços" [78/ 83], que evidentemente contrasta com o moderno apartamento de cobertura na beira da praia onde o narrador irá preteri-lo em favor de sua futura mulher. Elementos que lembram a constatação feito por Schwarz (2014, p. 195) no ensaio "Fim de século: "o desenvolvimento nacional pode não ter sido nem desenvolvimento nacional, nem muito menos uma epopeia. O motor da industrialização patriótica esteve na Volkswagen e os esforços de integração da sociedade brasileira resultaram num quase *apartheid*".

respectivas cenas: o primeiro protagonizando a ruptura da normalidade ociosa da narração num acesso de revolta; a segunda como coadjuvante numa festa de formatura, rito que simboliza a reprodução social. Num detalhe que pode ser lido em perspectiva autorreferencial, é dito que a ex teve "experiência no cinema, como continuísta" [79/84], profissional responsável por manter durante a montagem o desenvolvimento harmônico que sustenta a ilusão de continuidade do filme – referência irônica não só porque em lugar de uma carreira que definiria a trajetória de uma vida (esta, aliás, apresentada de saída como um almanaque de ficções que sugerem sentidos ilusórios para a vida, como o tarô ou a viagem para lugares exóticos) nos deparamos com uma mera experiência na indústria cultural, mas também porque ela se dá em meio a uma narrativa continuamente interrompido pela própria montagem formal. Assim, enquanto o amigo demanda que o narrador rompa com sua situação de classe, a ex representa a continuidade na ordem familiar heterossexual, que no entanto logo será destruída pela forma cada vez mais instável e predatória do capitalismo.

É em meio a esse quadro, cujos polos são o conformismo certo da ex e a possível radicalidade do amigo, que o narrador ainda oscila enquanto os relembra. Entre apocalípticos e integrados, todavia, o narrador não hesitou em escolher os segundos, embora nunca tenha conseguido esquecer totalmente os primeiros. Neste capítulo, vamos analisar as cenas em que a ex é apresentada, buscando mostrar como sua figura dá continuidade à caracterização histórica que vinha sendo elaborada a partir da personagem do amigo. Sua figura será apresentada em contraposição à dele, numa forma de expor o passado mais recente da narrativa por um viés de conformação política na qual as questões da vida social passam a circular em campos cada vez mais restritos.

Lacônico

No capítulo anterior, analisamos diversas cenas relacionadas ao amigo em que passado e presente se conjugam formando um todo complexo e cheio de significativas lacunas. Algo próximo ao que tínhamos visto na cena inicial, mas não idêntico: como na abertura, ainda somos privados de um horizonte de referência, todavia, agora certos indícios esparsos pelas cenas nos permitem presumir um âmbito menos indeterminado para a narração. Buscando dar continuidade ao tratamento desses problemas a partir das relações entre o narrador, o amigo e a ex, vejamos como essa intrigante forma de narrar, que abole o contexto em sua apreensão mais imediata, mas acaba insinuando-o por uma

série de referências mais ou menos marginais, é discutida de maneira implícita no trecho da catastrófica visita do narrador ao apartamento dela:

> As torneiras também só querem girar para o outro lado, capricho a que cedo constrangido, sentindo a alma canhota. Tensa, a água do chuveiro cai na minha pele e não escorre, ricocheteia. Com paciência, consigo regular o temperamento da água, e então começamos a nos reconhecer, meu chuveiro e eu. Recomeçam a coincidir as irregularidades dele e as do meu corpo. Fecho a cortina do box, e o vapor vai me comendo. Vou perdendo de vista o meu corpo e o resto. Um dia, na sauna, meu amigo disse que os antigos chamavam esses banhos de lacônicos. Pode ser. Não sei o que uma coisa tem a ver com a outra [47/ 50].

Ainda que trivial à primeira vista (afinal de contas, trata-se apenas de um banho em que o narrador se lembra de um amigo que há muito não vê), resta algo de inquietante após a leitura do episódio. Essa sensação vem do desenvolvimento inusitado da cena, que alimenta expectativas a partir de seu excêntrico erotismo e que, por fim, *não* as resolve através do esperado desenlace explicativo. Pelo contrário, as presepadas do narrador no apartamento da ex, sua forma distorcida de narrá-las (evidenciada na menção à "alma canhota" através da qual sente que *as torneiras estão girando ao contrário*) e de imiscuir nelas uma lembrança gratuita e inexplicada sobre o amigo confundem-se acumulando incógnitas e tensões. Na tentativa de resumir algo dessa bagunça, digamos que o plano da ação e o da lembrança nos apresentam duas cenas, que já seriam enigmáticas por si só, mas que ainda por cima são aproximadas sem qualquer razão evidente: a) uma estranha conversa durante um banho de sauna com o amigo é lembrada; b) enquanto o narrador faz as pazes com o chuveiro da ex. A última frase do trecho, embaraçosa em todos os sentidos, resume o *nonsense* da cena: "Não sei o que uma coisa tem a ver com a outra". O que, dada a pouca confiabilidade do narrador, pode indicar que há sim um sentido latente em meio a toda essa bizarra trivialidade capaz de ligar essas duas cenas.

E, de fato, embora esses aspectos inquietantes não apresentem um significado imediato, é possível organizá-los com alguma coesão. Em primeiro lugar, o clima enigmático sugere algo subentendido na relação entre o amigo e o narrador, cuja esquisita sensualidade aponta para o complicado campo dos desejos inconfessos. Decorre daí, em segundo lugar, a forma perturbada com que este descreve a cena, que termina com uma declaração de *insciência* por parte do narrador – aquele mesmo que já havia dito admirar o amigo justamente por ele *não* lhe contar sua história [41/ 43]. Com

o que já começamos a tratar o terceiro elemento, pois aquilo que ele declara não saber está diretamente relacionado a uma referência *histórica*, os banhos de sauna dos *antigos*, que faz alusão a já mencionada diferença temporal na relação entre os dois. Por último, vale notar que esses banhos são chamados de "lacônicos" justamente numa cena e numa lembrança de poucos dizeres e muitos subentendidos. Tudo isso nos leva a intepretar o intrigante erotismo com que a voz narrativa passa do *chuveiro ultrapassado* para o *amigo rejeitado pelas atuais gerações*, numa cena que por assim dizer beira o sexo implícito, como se aquele fosse um substituto imaginário deste, um objeto seminovo para um antigo desejo que permaneceu insatisfeito, cuja relação de troca evidentemente desproporcional dá o tom, ao mesmo tempo, cômico, esquisito e amargo do episódio.

A barafunda com que o narrador nos apresenta as duas cenas, num paralelo ao que ele está aprontando no apartamento da ex, tem na sua própria formulação enigmática uma possível chave explicativa, como se o episódio compusesse uma charada literária, cuja solução exige não só a referência a diversas outras cenas, como também *a significativa alusão a materiais extraliterários sutilmente insinuados em seus interditos.* Posta em destaque pelo desfecho intrigante da lembrança, a palavra "lacônico" como que sintetiza a forma hermética com que o narrador relembra seu amigo através do pouco que é dito – ou do muito que é calado – sobre *a história que os envolve.* Essa carga didática e autorreferencial do termo "lacônico", aliás, pode ser estendida para todo esse romance curto, composto por pequenos blocos narrativos justapostos de modo abrupto, em que no entanto se entrevê e subentende a configuração de uma grande diversidade de assuntos. Como diria a personagem Bárbara ao final de *Calabar*, peça de Ruy Guerra e Chico Buarque (1974, p. 93), para o espectador que esperava do epílogo uma palavra final que organizasse os episódios da ação num relato fiel da memória: "A História é uma colcha de retalhos".

Por toda a obra de Chico é possível perceber uma grande curiosidade a respeito da articulação entre linguagem e história, interesse que transparece na forma hábil com que usa a etimologia da palavra em seu processo de criação. Nesta cena, a referência são os banhos públicos nas termas de Roma, sociedade lembrada pela importância conferida à oratória herdada da cultura ateniense, que também caracteriza o passado desse amigo que *sabia pensar e falar com o tempo dentro*. A origem latina do termo "lacônico", *laconicum*, pode ser literalmente traduzida por "espartano", e o banho quente era assim chamado por se tratar do único admitido entre eles. Ao contrário dos atenienses e

romanos, estes ficaram conhecidos pela preponderância do regime militar sobre as discussões políticas e culturais, resultando numa forma de expressão concisa, como a que caracteriza o amigo do narrador, por exemplo nas ligações telefônicas em que ele não dizia nada, exasperando a então esposa do narrador [103/ 111]. Do amigo que buscava comunicar o porvir da história aos outros e que depois emudeceu, o que resta é uma espécie de silêncio eloquente – como se nota na alteração que Chico Buarque (2000, p. 10) diz ter feito para uma das traduções, mudando de "respiração" para "silêncio" o fator pelo qual a ex o reconhece sem que ele diga nada ao telefone, nas tentativas de *ligação* que ele fazia para o narrador, mas que a ex – sempre *à frente* [36/ 37] – se adiantava e interrompia.

Que é que você quer?

A ida ao apartamento da ex ocorre em circunstâncias curiosas. Apesar da menção a um recado áspero deixado pelo narrador na secretária eletrônica dela durante sua estada no sítio [29/ 29], é para a ex que ele liga depois de ter sido roubado e expulso de lá (logo após tentar sem sucesso contato com sua mãe, o que é bem sintomático): "Ela atende com 'oi' e eu digo, 'oi, sou eu', querendo correr o risco de ouvir 'eu quem?'. Mas ela diz um 'que é que você quer?' que não deixa dúvida, sabe muito bem quem sou eu" [35-36/ 37]. Ela acaba aceitando encontrá-lo com uma condição: desde que não seja no local de trabalho dela, uma "butique cara num shopping movimentado no quarteirão mais nobre da zona sul" [36/ 36] chamada Alfândega – nome que fala por si só, sobretudo quando levamos em conta o clima de euforia com a chegada de mercadorias importadas em decorrência da abertura econômica que marcou o início dos anos 1990. Embora a loja não tenha letreiro, o narrador diz que é possível reconhecê-la de longe pelas roupas que ficam jogadas "com relativo desleixo, não para fingir que são baratas, mas para avisar que nem estão muito à venda" [36/ 36].

Entre parênteses, note-se como o trabalho responsável por essa disposição informal das roupas será descrito pelo narrador durante uma visita narrada posteriormente à loja:

> Minha ex-mulher está sentada no carpete, de costas para a vitrine, arranjando as roupas. Abre os braços, estica um xale de seda com as pontas dos dedos e atira-o para o alto. O xale pousa em forma de borboleta, mas ela não se convence e repete a operação. Minha ex-mulher tem esse jeito de se sentar no

> chão, com as pernas dobradas para fora feito um W, que já tentei imitar e deu cãimbra [107/ 116].

O gesto caprichado da ex, ao mesmo tempo sutil (feito na ponta dos dedos) e rigoroso (repetido até alcançar a perfeição), valoriza a mercadoria à medida que apaga seu próprio trabalho, cujos resultados passam a ser vistos como características naturais do próprio objeto, como se pode constatar na troca de sujeito da primeira oração ("*Minha mulher* está [...] arranjando as roupas") para a última ("*O xale* pousa em forma de borboleta"). Esse resultado custoso, todavia, não é atingido através de uma repetição alienante, pelo menos não nos termos clássicos. Numa rigorosa autoavaliação, é o juízo da própria trabalhadora que determina o refazer: o xale posa feito uma borboleta, "mas ela não se convence e repete a operação". Como quase tudo no romance, o padrão visado não tem forma evidente e só pode ser conseguido por uma difícil elaboração. Podemos inclusive relacionar esse padrão estorvado com as adversidades do estilo deste romance, tanto no que se refere ao trabalho envolvido em sua escrita quanto em sua interpretação. Pois, embora os percalços da fatura normalmente passem despercebidos em meio à naturalidade da prosa, seu conjunto sistemático e seus eventuais exageros chamam nossa atenção para o que há de artificioso no funcionamento do todo, evidenciando seu caráter de objeto produzido – como buscamos demonstrar no capítulo inicial em relação ao primeiro parágrafo, mas que não se restringe a ele. O que por sua vez nos leva a refletir sobre as possíveis relações entre a organicidade dissimulada das roupas e a artificial coloquialidade do romance, duas mercadorias em que estão implicadas diferentes formas de dissimular o trabalho desmentidas pelos artifícios da montagem.[40]

A interrupção dessa fluência, executada aqui a partir da montagem estabelecida por duas cenas que não possuem qualquer relação no que se refere ao desenvolvimento dramático, impõe também uma árdua tarefa de leitura, já de antemão direcionada para o desvendamento da artificialidade dessas representações orgânicas, como este *pouso em forma de borboleta*, por exemplo. Tal simulacro, aliás, forma um par contrastante com a posição aparentemente pueril (mas na realidade nada ergonômica) em que a ex trabalha sentada no chão "com as pernas para fora feito um W" [107/ 116], posição que o narrador já tentou imitar e que lhe deu cãibra – aliás, a oposição entre eles é lentamente

[40] Sobre a contraposição entre a organicidade das obras clássicas e a montagem das vanguardas, ver Peter Bürger (2008, p. 140-162), *Teoria da vanguarda*. É claro que não se trata de filiar *Estorvo* sem mais às vanguardas, que já eram históricas na época em que Chico estreou como compositor, mas de sugerir como seu romance tardio retoma tais questões em meio aos debates que lhes são contemporâneos. Ver nota 17.

construído pela diferença com que ela se adequa de maneira *resiliente* ao novo ritmo de trabalho, enquanto ele não aguentava duas semanas sem *cair doente* nos empregos (que ela *arrumava* para ele, inclusive) [38/ 40]. De costas para a vitrine, a personagem é exibida ao consumidor como um manequim vivo, exemplo de *flexibilidade*, num ritual de exploração e sofrimento perfeitamente passável aos consumidores que transitam pelo *shopping* contemplando a dissimulação do trabalho vivo sob a visibilidade realçada das mercadorias – este um dos aspectos do *show* de realidade que o romance expõe.[41]

Fechando esse longo parênteses e voltando a analisar a cena anterior: à revelia do que sua antiga companheira havia exigido, o narrador chega a esse ambiente onde as aparências geram valor e não causa boa impressão. Constrangida com a reação dos colegas e de sua chefe (que fica reparando nos sapatos dele [36/ 36]), a ex decide que eles devem ir conversar fora dali. Na praça de alimentação, ela diz: "'que é que você quer?' com aquele mesmo tom do telefonema. Como segura um menu, não sei se escolho o lanche ou se começo a contar o meu problema" [37/ 37]. Contrariando as expectativas criadas pela fuga – segundo a qual ele precisava "falar *já* com" sua ex – e a apreensão dela (que "olha o relógio a cada vinte segundos" [38/ 39]), ele hesita ante o sentido óbvio da pergunta, que inclusive havia sido feita uma primeira vez durante a conversa deles ao telefone. A cena é construída sobre o temário formado pela conjunção disparatada entre, por um lado, as obrigações do trabalho dito livre dela e os inconvenientes desejos dele, por outro. Cada personagem tenta impulsionar a narrativa de acordo com suas próprias motivações, o que acaba resultando no andamento trôpego do episódio. Daí a centralidade da pergunta da ex (*que é que você quer?*), que, embora feita em sentido estrito e pragmático por ela e entendida de maneira esdrúxula por ele, reverbera na cena como um todo, chamando nossa atenção para seu tema mais profundo: o problema da realização dos desejos neste opressivo contexto de trabalho.

A dúvida absurda do narrador invade a cena como um elemento inesperado, contrastando com a tensão que perpassa a construção do relato, feita sob o olhar rigoroso da patroa, e o encadeamento dos episódios que trouxeram a narrativa até aqui, de acordo com o qual o narrador parecia fugir de algum perigo. Feito uma dupla de comédia formada pelas discrepâncias (como *O gordo e o magro*), a expectativa

[41] Para uma interpretação sobre o regime de exposição e invisibilidade dentro da lógica de eliminação que domina hoje o que antes chamávamos de mundo do trabalho, ver Silvia Viana (2013), *Rituais de sofrimento*. Sobre a centralidade contemporânea dos traços tipicamente ligados ao trabalho reservado às mulheres dentro dessa mesma lógica, ver Ludmila Costhek Abílio (2014), *Sem maquiagem*. Em relação às consequências da flexibilização do trabalho para a personalidade, ver Richard Sennett (2015), *A corrosão do caráter*.

apreensiva e a interrogação abobalhada atuam juntas criando o estranho humor que dá o tom da cena. Agora o narrador é visto um pouco menos como quem foge de circunstâncias desconhecidas e supostamente ameaçadoras e um tanto mais como um completo sem noção que não atina com o sentido de situações evidentes. Rebaixada de saída pelo cenário *fake* de uma praça de alimentação, a atuação do narrador quebra mas não cancela o tensionamento do relato, desestabilizando ainda mais o ângulo com que a narrativa vinha sendo contada e que se equilibra com dificuldade entre o registro cômico e o sério. Apesar de o protagonista estar confuso como sempre, isso não conturba nosso juízo sobre o que acontece no plano da ação e, por conseguinte, não somos encurralados em seu ponto de vista. Pelo contrário, o enxergamos por uma espécie de ângulo satírico e um pouco apreensivo, que o rebaixa como objeto de um riso meio nervoso.

Esse ponto de vista insólito é mantido por uma série de detalhes que instruem e dirigem nosso olhar sobre a cena. Antes mesmo de seu início propriamente dito, o recado deixado de modo meio provocativo na secretária eletrônica da ex, somado à possível indiferença com que ela deve tê-lo recebido [29/ 29], e o telefonema cheio de ressentimentos antecipam a animosidade entre os dois, formando uma espécie de prólogo reticente. A cena começa de vez com a chegada abrupta do narrador na butique. Nela, diversos elementos dão forma à situação narrativa: um cenário (loja de alto consumo num *shopping* chique na região mais nobre e turística do Rio de Janeiro), a presença de figurantes (os outros funcionários e a chefe) e, sobretudo, o modo como ele e sua ex contracenam. Apesar da disposição quase teatral no formato convencional de palco italiano, a relação entre as duas personagens principais não se desenvolve no âmbito esperado do diálogo.

Pelo contrário, o silêncio constrangedor e as falas ríspidas, de que só ficamos sabendo indiretamente, deixam claro que a cena se constrói na base da falta de comunicação: o protagonista chega *contrariando a ex*, que incomodada *decide sozinha* que eles vão comer, quando repete pela segunda vez uma pergunta beligerante que ele *não compreende – ou finge não compreender* – e passa a *fantasiar* a solidariedade afetuosa dela (apesar dos evidentes sinais de indiferença que ela dá), até que por fim ela entrega as chaves do apartamento em que moraram juntos para se livrar de sua incômoda presença. Do espaço de consumo (em que ela trabalha e onde ele não se sente à vontade) ao tempo de trabalho (em que ele a enrola em horário de serviço), toda a situação opõe as duas personagens através do nexo entre trabalho e desejo, alternando

entre as tensões da expectativa dela e os alívios cômicos absurdos dele, que acabam não formando nenhum diálogo e que terminam sem qualquer desenvolvimento dramático.

Ela vai pensar que foi de propósito

No episódio em que o narrador relata sua visita ao apartamento da ex, nosso ponto de vista também não cola no seu, mas graças a uma forma ligeiramente diferente de compor a cena. Chegando lá, ele é acometido por uma tremenda vontade de ir ao banheiro (causada por litros de água que imaginara ter bebido há pouco), mas a porta só destranca na direção contrária à esperada. Quando finalmente consegue entrar, vai correndo se aliviar no banheiro, mas em meio ao ato percebe que está urinando na pia da cozinha. Paradoxalmente, todo o apartamento, em que ele e a ex moraram juntos durante quatro anos e meio, parece disposto de modo invertido: a cozinha no lugar do banheiro, as janelas tapadas e reconstruídas nas paredes opostas etc. Passado esse primeiro susto, ele resolve tomar um banho e, perdido em novos devaneios e memórias a respeito do amigo, inunda o banheiro com uma água preta de tão suja. Na busca de toalhas para estancar o alagamento deixa uma série de pegadas barrentas no carpete pérola. Ele ainda tenta achar a mala e ir embora para evitar a confusão (pois a ex vai pensar que ele fez tudo "de propósito" [47-8/ 51]), mas, depois de fazer uma bagunça procurando, acaba adormecendo nu no quarto dela. Para complicar as coisas ainda mais, note-se que o gesto de encher o apartamento de água, como que tentando reproduzir o ambiente uterino no apartamento da ex-mulher, retoma num outro patamar a confusão entre mãe e ex, que já fora indicada no telefonema que fez para as duas.

Lida por alto, a cena parece só mais um caso exagerado das várias aleatoriedades protagonizadas pelo narrador. No entanto, certos detalhes da cenografia nos indicam que o episódio pode não ter sido tão sem *propósito* assim. Para ser mais exato: a pia repleta de louça, inclusive com *copos sujos de vinho* (onde o narrador urina); *o par* de toalhas no cabide (que ele joga na água suja); e, por último mas não menos importante, o flagrante paletó de *tweed masculino* (que faz questão de frisar que não é dele) constituem uma indumentária que nos leva a crer que a mulher, por quem o narrador ainda tem desejos declaradamente contraditórios [37, 52-53/ 37, 55], está se relacionando com *outro homem*, o que já havia sido sutilmente antecipados pelo chaveiro, "que é um coração de acrílico" [39/ 40], entregue pela ex no fim da cena no *shopping*. No entanto, e isso é decisivo na estruturação da cena, *tal motivação nunca é*

conscientemente admitida pelo narrador. À revelia do que ele sugere, portanto, a destruição do apartamento pode ser interpretada não apenas como uma absurda trapalhada, mas como uma espécie muito particular de ataque não declarado de ciúmes – em que o sintomático ato de marcar território na pia é apenas o primeiro de uma significante cadeia de atos, que inclusive terminam com ele dormindo pelado na cama da ex.

Como ocorreu na loja, a voz narrativa não indica o sentido da cena de modo preciso, pelo contrário: seu ponto de vista seletivo e sua dicção atropelada conturbam ainda mais a experiência de leitura, da qual resulta um misto de riso, absurdo e constrangimento. Entretanto, *algo na cena nos diz que essa perspectiva imediata e sem sentido não esgota o episódio*. Intuição que inclusive é sugerida, a contrapelo, pela forma recorrente como o narrador sintomaticamente teme que a ex pense que ele fez tudo "de propósito" [47-8/ 51]. Ora, como acabamos de dizer, há vários elementos na cena tal como descrita pelo próprio narrador que indicam que ele tinha lá seus *propósitos*, ainda que inconscientes, na depredação do apartamento em que ele e a ex moraram juntos. Numa representação inusitadamente épica, suas *gags* vão se reunindo numa mímica involuntária em que se pode interpretar um sentido ao revés do absurdo e do ridículo que encobre o episódio. Assim, é como se pudéssemos induzir sentidos latentes e retrospectivos pelo modo como a voz narrativa busca reprimir os significados de certos materiais postos em cena, que todavia retornam de modo visível na atuação catastrófica do narrador. O conflito entre as duas personagens que regia a cena no *shopping* reaparece, mas agora ele é apenas insinuado pela estranha relação do narrador com o apartamento.

Como era de se esperar, explicações como essa não passam pela cabeça do narrador – e nem poderiam, afinal de contas, esses despropósitos de fachada escondem razões reprimidas pelo próprio eu que narra, o que não quer dizer que elas não retornem como sintomas em seus atos e falas. Como num filme de suspense, a chave para vislumbrar o sentido do episódio encontra-se nos detalhes da cena, que a câmera capta sem muitas vezes colocar em primeiro plano. No entanto, diferentemente do que acontece nos exemplos menos interessantes do gênero, tal disposição cênica é complicada pelo modo como o próprio ângulo narrativo lida com seus materiais. Assim, essas técnicas recebem um aprofundamento inusitado de dinâmicas subjetivas e sociais – não esqueçamos que essa sequência de peripécias começa com a visita do narrador ao local de trabalho da ex e se estrutura na diferença das posições que eles ocupam na

sociedade. À luz dessa razão inconfessa, as ações disparatadas do narrador revelam a ligação entre um plano interno, formado pelos seus sentimentos contraditórios que ainda nutre pela ex-esposa, e um externo, constituído pelos atos destrutivos com que investe contra os objetos ligados a ela.

O *circuito fechado* e a *calçada de pedras portuguesas*

Essa estruturação latente, impregnada de nuances subjetivas, mas de larga amplitude social, pode ser conferida também na cena que vem logo na sequência da destruição do apartamento. Como na primeira cena, o narrador meio dormindo escuta toques de campainha,[42] que lhe sugerem uma série de pensamentos sobre sua fuga que acabam induzindo ele de vez ao sono, estado em que ele literalmente sonha seguir o sujeito daquela cena de abertura em *sua rotina de trabalho diária*. O início é marcado pelo paroxismo: o homem que acabou de chegar em casa já está saindo para mais um dia de labuta. Para além da retomada da célula do cotidiano moderno no âmbito inusitado do onírico, a própria ideia de rotina é levada a um limite absurdo, que o homem todavia parece aguentar cada vez mais prostrado: "Pela janela o verei recém-chegado, e já se despedindo da mulher grávida. A mulher grávida nunca saberá se ele vai beijá-la, ou se está cada dia mais corcunda" [51/ 53]. Ele será seguido até um prédio de cinquenta e cinco andares, onde o narrador é barrado na portaria enquanto o homem desce para o terceiro subsolo, no qual funciona seu departamento [51/ 53-54]. Este é descrito pelas imagens de um "circuito fechado": a manhã toda cotejando fichas e arquivos no chão (numa posição semelhante à da ex arrumando as vitrines), tentando vencer o serviço atrasado, mais o que ele "pega por fora para completar o salário" [51/ 54], até que chega a ordem de perseguir novamente um árabe "que não pára em casa" [52/ 54].[43]

---

[42] Sobre as formas com que o capitalismo avança sobre o sono, constituindo uma demanda ininterrupta de trabalho e consumo, ver Jonathan Crary (2014), *24/7*.

[43] Para além de uma provável referência a Argélia como um destino comum para o exílio dos militantes brasileiros (como se poderia esperar de um núcleo de personagens ligados a um passado marcado pela ditadura militar), trata-se da citação do romance *O estrangeiro* (1957), de Albert Camus (1999), com o qual o romance de Chico é normalmente aproximado pelo *nonsense* de seus narradores. Se as semelhanças são inegáveis, é preciso também atentar para as diferenças, sobretudo no que se refere à posição social deles e à relação que eles mantêm com seus universos ficcionais. Assim, enquanto o funcionário de escritório Sr. Mersault chega ao absurdo por uma espécie de ápice da burocratização da rotina que o transforma num indivíduo desobrigado em relação à conturbada realidade da Argélia dos anos 1940, como se expressa na forma indiferente e alienada como recebe a morte da mãe e chega ao limite quando ele mata um "árabe" *por culpa do sol*, o narrador de *Estorvo*, que não tem nome nem emprego, relata tudo que vê como se não houvesse nenhuma distância entre ele e esse Rio de Janeiro

Mais uma vez a questão da rotina é retomada por uma distensão absurda, como já ocorrera em relação ao *tempo* (em que o homem saía para trabalhar assim que chegava em casa), mas agora em função do seu *sentido*, tanto no que se refere ao *espaço* (não há outra coordenada que não o fato de ele *não parar em casa*) quanto a seu *significado* (não há outra justificativa que não a própria ordem arbitrária: *seguir um árabe*). Em todos os casos, o foco recai sobre a *falta de sentido* da rotina de trabalho do homem. Sem direito ao traslado para o subúrbio e precisando pegar "três ônibus e um trem", o homem acaba desistindo da missão e decide ir a um cinema pornô no centro, abandonando o filme na cena "das duas grávidas". Zanzando "cabisbaixo" [52/ 54] pelas ruas, reconhece a calçada de "pedras portuguesas" onde o narrador mora com sua ex-mulher e lembra de persegui-lo para forjar um relatório até o final do dia. Corrige a postura em frente ao olho mágico, como se para figurar na realidade fantasiosa que constitui o campo de vigília do narrador ele tivesse de abrir mão da verdadeira prostração demonstrada no real obsceno do sonho, bate insistentemente na porta e grita até este descobrir que estava sonhando e que a sua ex quem grita com "voz de mulher afônica". Ao contrário do amigo, cuja voz de barítono vinha do passado como que lisa de palavras, a dela é um grito sem voz dado em meio ao presente da ação. Nesse sentido, poderíamos interpretá-las como um dos vários duplos invertidos do romance: a primeira sendo, masculina, potencialmente poética, musical e crítica graças a sua relação com os privilégios do ócio, enquanto a segunda é feminina e traz uma impotência resultante do desgaste promovido pelo trabalho (incluindo aí sua relação com um ex *trabalhoso* como esse narrador).[44]

Embora se trate apenas de um sonho do narrador, o episódio é atravessado pela sua relação com outras personagens. Mais ou menos esquecido durante as cenas anteriores, o motivo da perseguição retorna com tudo, mas através de um conjunto de inversões: agora é o narrador quem segue o homem que inicialmente imaginara seu perseguidor, que por sua vez aparece curvado pelas circunstâncias, de maneira

---

ainda mais amalucado do final do século 20, como se pode perceber no teor invasivo da cena de abertura com o homem à porta ou na sempre iminente morte da mãe, para ficarmos em casos que facilitam o paralelo entre os dois romances. Nesse sentido, ambos podem ser entendidos como opostos complementares, o primeiro como excesso e o segundo como falta de distanciamento desse eu em relação ao mundo que ele narra, produtos da relação amalucada como a subjetividade moderna se mostra em sua relação com o cotidiano da periferia do capitalismo. Aliás, é também em referência ao processo de colonização que Chico Buarque (2016) faz referência a Camus na canção "As caravanas", que termina o refrão, em que a culpa da barbárie cotidiana do Rio é projetada no Sol, com a imagem de "Crioulos empilhados no porão/ De caravelas no alto mar".

[44] Sobre a voz do amigo e o sistema de duplos invertidos que povoam o romance, ver respectivamente as notas 24 e 62.

semelhante à que o narrador pensava estar sendo visto como um “homem côncavo" pelo olho mágico. O tema da gravidez e do casamento, tão centrais para a separação entre o narrador e sua ex (como veremos na próxima seção), comparece na figura da mulher grávida, *reduplicada* de forma obscena no filme erótico. Se a relação faz sentido, ele para de assistir o filme nessa cena por que ela remete à gestação da esposa, possível motivo que o obriga a suportar o emprego rebaixado, precário e sem sentido, arruinando assim as projeções de entretenimento que o motivaram a fugir do trabalho, como no retorno de um elemento recalcado. Por último mas não menos importante, cabe citar que o tema do declínio social do narrador (aquele mesmo que fazia a ex dizer: “você desceu mais baixo do que eu imaginava” [37/ 37]) também é projetado de forma inversamente proporcional no espaço do sonho como terceiro subsolo do prédio de cinquenta e cinco andares em que o homem trabalha.

Como estamos vendo, não se trata de meras idiossincrasias ou devaneios quaisquer, mas de inversões que têm como referência uma realidade prática bem específica: o homem mora numa vila, trabalha no subsolo de uma empresa massificada, que não garante nem o suficiente para o traslado e cujos rendimentos o obrigam a pegar serviço por fora e a trabalhar vinte e quatro horas por dia. São marcas que se referem a diversas esferas da vida, como a moradia e o casamento, mas que têm seu foco na representação do trabalho precário, o que é feito a partir de uma espécie de exagero onírico, que aumenta aspectos da realidade mas não os inventa. O que nos leva à hipótese de que *esse outro homem* é uma projeção do rebaixamento que marca o próprio narrador em vida, sobretudo no que se refere às dificuldades que ele enfrenta no campo da reprodução social, apresentadas pelo vínculo entre a separação com a ex e sua incapacidade em se manter numa atividade remunerada. Tendo projetado isso sobre um *outro homem* (ainda que imaginário), ele pode sonhar consigo mesmo no alto de um apartamento onde ainda viveria casado com sua ex. Dessa perspectiva, o cinema pornô pode ser interpretado como uma espécie de síntese do imaginário masculino rebaixado, de onde partem as projeções a partir das quais o narrador em sonho inverte aquilo que não elaborou em suas relações reais.

Essa imagem do cinema porno, todavia, não é a única que sintetiza formas de relação com a realidade apresentadas nesse sonho. Além dela, há a contraposição entre o narrador que observa o homem através do circuito fechado, enquanto este o investiga analisando e cotejando fichas do arquivo geral. A expressão “circuito fechado” se refere a um sistema de transmissão que não é difundido para o público geral e que, neste caso

específico, pertence à transmissão de imagens captadas em câmeras de segurança. Nesse sentido, trata-se de uma retomada dos mecanismos de defesa já discutidos na cena inicial através do olho mágico (aliás, citado ao fim do sonho: "Não suspeitará que o vejo parar à minha porta, corrigindo a postura diante do olho mágico, e terá unha imunda o grosso polegar que aperta a campainha" [52/ 54]). Como vimos naquela ocasião, tais aparatos podem ser relacionados com a própria forma defensiva como o narrador percebe a realidade a seu redor.

A essa imagem é contraposta à do homem cotejando fichas no chão durante seu expediente. Em oposição ao olhar condicionado pelo aparato de segurança, portanto, aparece o trabalho de investigação, que exige uma árdua elaboração feita a partir de diferentes textos, numa possível alusão à montagem estabelecida pelo próprio romance, que não deixa de ser um conjunto de trechos que exigem comparação e que dão muito trabalho ao leitor, ao contrário das imagens prontas entregues pelas câmeras, feitas às custas de um esforço coletivo que é ocultado do produto final. O fato dessa tarefa ser feita no chão como que aponta para suas precárias condições (que, aliás, aparecem por todo o sonho) e como essa realidade material informa uma perspectiva oposta a das fantasias embutidas no aparato securitário. Passando para um plano mais geral da narrativa, é interessante pensar que o termo "circuito" se refere a uma linha fechada que delimita um determinado espaço, podendo não só sugerir repetição e circularidade, mas também designar os locais por onde um determinado filme circula. Nesse sentido, a forma como o episódio repete o episódio da abertura, com um homem tocando a campainha, faz pensar no próprio "circuito fechado" estabelecido pela interligação do episódio inicial com o desfecho do romance, encaminhando a leitura dos episódios como uma sucessão de eventos que não só não são necessariamente dispostos em ordem cronológica como parecem fadadas a se repetirem indefinidamente em *loop*.

Curiosamente, a própria conclusão do sonho volta a se referir ao chão: no ápice da prostração do homem, figurada pela sua postura arqueada, ele reconhece a calçada portuguesa da região em que mora o narrador e tem a ideia de persegui-lo para forjar um relatório até o final do dia. A imagem condensa uma série de significados latentes: a postura do sujeito tem que ver com seu abatimento depois de mais um dia de trabalho intenso, feito em péssimas condições e desprovido de sentido. Mas é justamente quando se depara com o que há de real nessa falta de significado que, num clichê narrativo, ele tem uma espécie de epifania baseada no reconhecimento de um elemento disperso da cena a partir do qual ele pode dar um sentido ao episódio que lhe satisfaça. Mais uma

vez, esse indício de realidade está atrelado à materialidade mais chã, agora figurada pela calçada de pedras portuguesas, que têm uma evidente carga histórica por se tratar de um paço público, para usar uma expressão antiga que remete ao nosso passado colonial – o que não abole o problema dos simulacros, pois boa parte dessas calçadas foi construída depois da colônia, como uma forma de imitação.

O calçamento de pedras nos apresenta novamente uma imagem em forma de mosaico, num paralelo com as próprias fichas que ele antes dispunha no chão, mas que naquele momento do sonho ainda não pareciam lhe revelar nenhum sentido. Note-se que a forma com que este outro do narrador encontra sentido para este duplo onírico do relato tem que ver com sua capacidade de burlar as imposições do trabalho rotineiro e precário. Todos esses elementos se conjugam nos dados de realidade que vão invadir o sono do narrador e acordá-lo, revelando que não se trata do homem tocando a campainha, mas de sua ex. Assim, é no ápice de sua prostração com o trabalho que o homem, *cabisbaixo*, depara-se com a realidade material, os caminhos que constituem a própria rotina, encontrando um sentido possível para suas ações, perseguir o narrador para burlar a falta de sentido de seu emprego. Embora o sonho seja feito de projeções fantasiosas, que possuem um foco nas inversões do declínio social do narrador em outras personagens, ele não deixa todavia de trazer sempre às margens dessa projeção os elementos de realidade que estruturam o todo, como se aquilo que estivesse sendo reprimido reaparecesse deslocado no sonho.

"Tá satisfeito?"

O protagonista *salta da cama* e a ex entra "cheia de gás", vacila com a visão do apartamento e *mergulha na cama* "aos prantos" [52/ 55]. Ele esperava que ela dissesse "tá satisfeito?", mas ela permanece deitada soluçando, o que motiva um desejo que o narrador sente como um *despropósito*:

> *Eu mesmo não entendo esse desejo, é contra mim. É um contra-senso*, pois se ela agora me chamasse, e com a boca molhada dissesse "vem", ou "sou tua", ou "faz comigo o que te der prazer", talvez eu não sentisse desejo algum. Mas ela chora da cabeça aos pés, os pés contorcidos para dentro e as mãos arrancando os cabelos, num espasmo que me deixa espantado, um espanto que aumenta o meu desejo. *Eu não queria desejar uma mulher assim arrebentada. E se ela me vir neste estado, vai achar que é de propósito.* Procuro pensar noutras coisas, e lembro que ela sempre

> guardou nossas malas embaixo da cama. A minha é uma meio antiga, de curvim. Visto um jeans, uma camiseta branca sem publicidade, e ainda descubro no fundo da mala uns tênis pouco rodados e de bom tamanho que nem sei se eram meus [53/ 55].

O trecho possui uma série de referências a outros momentos da narrativa, novamente dispostos por uma inversão – como indicam os gestos com que ambos contracenam, ele salta enquanto ela mergulha. Para os fins propostos neste capítulo, vale a pena mencionar a repetição das seguintes frases: a) "vai achar que foi de propósito", mencionada duas vezes pelo narrador durante a devastação que ele promovia no apartamento, que já havia sido mencionada duas vezes enquanto o narrador fazia uma bagunça no apartamento dela [47-8/ 51]; e b) "tá satisfeito?", pergunta que ela dirige ao narrador depois de anunciar o aborto que fez a contragosto e que marca o fim do afeto dela e da relação entre os dois. Ao girar em torno do desejo dele, que nesta cena desponta da forma mais direta, por assim dizer, mas que já poderia ser adivinhado em suas realizações destrutivas, sobretudo nas trapalhadas com que investe contra a ex e seus bens, as duas repetições retomam o tema da pergunta que fora repetida diversas vezes nas cenas anteriores: *que é que você quer?* O trecho tematiza o que há de involuntário no desejo do próprio narrador (às vezes mesmo em seu prejuízo, como deixará claro o desfecho do romance), através de uma dimensão perversa e machista que destoa dos padrões socialmente reconhecidos, como ele mesmo explicita ("eu não queria desejar uma mulher assim arrebentada").[45]

Como já analisamos as cenas referentes à primeira frase (a), passemos agora para a segunda (b), buscando reconstruir os sentidos implicados nessas referências. A frase é dita ao final de uma lembrança narrada durante o episódio da praça de alimentação. Nele, os sinais dados pela ex, que deixam claro que ela não está disposta a ajudá-lo, são interpretados pelo narrador com um questionável otimismo: "Finalmente minha ex-mulher estala a língua e diz que sente muito, mas não vê por onde me ajudar. O 'sinto muito' vem com pronúncia do coração, e é um coração instável, o dela. Agora está quase pedindo para me ajudar [37/ 38]". Logo na sequência ele associa essa hipótese com uma lembrança que data do início do relacionamento, numa possível

[45] O machismo do narrador é exposto em outras cenas, como por exemplo sua visita ao sítio. Ele está quase dormindo quando percebe a neta do caseiro se aproximando, pensa que a menina vai beijá-lo, mas ela apenas rouba o único dinheiro que ele consegue ao longo de toda narrativa [27-30/ 27-30]. Assim, o narrador é flagrado imaginando que a personagem indicada por ele como "menina da cabeleira" [28/ 28], "crespa, densa e transversal" [27/ 27], agiria em funções subalternas e sexualizadas, projetando em seu outro de classe, raça e gênero satisfações caprichosas de seus próprios desejos, fragorosamente desmentidas pelo desfecho do episódio.

maneira de alimentar suas expectativas fantasiosas sobre esse futuro em que ela faria de tudo para ajudá-lo, que não corresponde em nada à realidade presente, em que ela deixa clara sua indisposição com ele:

> E não duvido que logo estivesse me falando como antigamente, com o mesmo timbre que usava sempre para dizer "te amo mais que tudo" quando nos conhecemos, cinco anos atrás. Dizia "te amo mais que tudo" no meio do almoço, dizia no cinema, no supermercado, na frente dos outros; eu achava estranho ela dizer isso a toda hora, mas acabei por me acostumar. Coração instável [37/ 38].

Logo em seguida ele relata o momento em que ela lhe contou que estava grávida, omitindo sua decisiva e provavelmente péssima reação:

> Um dia ela voltou do médico, puxou-me pela mão até o quarto, estava muito corada e disse que havia dado positivo, estava esperando um filho. Não compreendi. Eu nem sabia que ela fora ao médico. E ter um filho, no meu cérebro, era notícia que entrava, mexia lá dentro, e não conseguia formar uma idéia. Não imagino qual tenha sido a minha reação naquele momento, nem lembro se falei alguma coisa. Só lembro que o rosto dela empalideceu com uma rapidez que nunca vi nada igual, como se todo o sangue tivesse caído por um buraco. Ela perguntou se eu era um monstro sem sentimentos [38/ 38-39].

O episódio retoma o clichê romântico que coloca o auge das expectativas de um casal de personagens na descoberta da gravidez, mas realocando o acento na sua frustrante falta de reação, ou melhor: na ausência de apresentação, pois, como em outros momentos do relato, o narrador simplesmente *não* relata o que aconteceu. Assim, só ficamos sabendo do que se passou por intermédio da interação com a ex, que a considerou monstruosa a ponto de ficar pálida. Em mais um movimento de ambígua acomodação, ele se acostuma com a ideia da gravidez, passando mesmo a desejar – de forma totalmente regressiva – uma filha, a quem muito sintomaticamente pretendia dar o nome da irmã (!), justo no momento em que a ex faz o aborto, que ele mesmo talvez tenha sugerido através da reação de que ele diz não se lembrar, como indica a repetição da frase "tá satisfeito?" da ex:

> Até que num fim de tarde minha ex-mulher voltou do médico com uma cara horrível, bateu a porta do quarto e disse que tinha tirado o filho. *Jogou-se na cama aos soluços e ficou repetindo "tá satisfeito? tá satisfeito?*". Acho que foi daí que ela deixou de me amar mais que tudo [38/ 39].

Por trás do que ele descreve insistentemente como o *coração instável dela*, portanto, o que parece haver é o próprio comportamento ambivalente dele, que se conforma às

situações mais convenientes, sempre contrariando as expectativas dela e satisfazendo seus próprios desejos.

Através de lembranças relacionadas ao casamento ficamos sabendo de outros fatores envolvidos na separação. Na seção seguinte à da cena do *shopping*, o narrador relembra seu relacionamento com ela do começo ao fim. De início, a descrição retoma o motivo também clichê do jovem casal que não arreda o pé de casa depois de se juntar, mas através de uma descrição inquietante, em que confinamento e gozo se misturam: "Quatro anos e meio vivi com essa mulher. Mas vivi de me trancar com ela, de café na cama, de telefone fora do gancho, de não dar as caras na rua. Um sorvete na esquina, no máximo uma sessão da tarde, umas compras para o jantar, e casa [39/ 40]". Assim, a relação é marcada pela reclusão do desejo num âmbito privado, cujo exterior, pelo menos inicialmente, mostra-se apenas na forma de um pouco de consumo, o que contrasta com o amplo horizonte vislumbrado pela relação com o amigo – embora este também possa ter sido seu caminho, como indica a suspeita de que ele se tornou professor de ginástica, como que sugerindo uma abdicação do engajamento coletivo na pauta revolucionária em prol de um trabalho restrito ao corpo.[46]

Logo o trabalho, este outro lado da moeda do consumo, começa a assombrá-los: nos primeiros anos ela arrumava alguns empregos em que ele entrava, mas em duas semanas ele acabava *caindo doente*. Até que por fim ela começou a trabalhar *fora*, apesar de ele achar que ela deveria esperar uma oportunidade melhor, que fosse condizente com o diploma dela. Mas ela se *adaptou*: tomou gosto e acabou virando gerente de vendas *e nunca pegou um resfriado* – ou seja: jamais caiu doente, feito o narrador, o que sugere uma oposição entre a forma como os dois lidam com as conformações repressivas exigidas pela rotina capitalista. A *saída* pelo trabalho, no entanto, vai criando uma distância afetiva entre os dois, que resulta numa convivência quase virtual, em que os afetos passam a ser investidos nas coisas: "Já gostava mais da casa sem minha mulher. Sozinho em casa eu tinha mais espaço para pensar na minha mulher, e era nela fora de casa que eu mais pensava" [39/ 41]. Com o tempo ele passa a ter *ciúmes* da própria casa:

---

[46] Para um testemunho autobiográfico dessa conversão da militância, ver Fernando Gabeira (2012), *Onde está tudo aquilo agora?*. No campo da canção popular brasileira, pode-se acompanhar essa reversão de expectativas comparando "Noite enluarada" (1968) e "Estrelar" (1983), composições dos irmãos Paulo Sérgio e Marcos Valle, em que se passa de um noturno e melancólico compromisso com a luta popular em um ano de endurecimento do regime para os enérgicos imperativos de dedicação para se gozar "um lugar ao sol" em meio à festa da redemocratização. Sintomaticamente, a primeira canção foi escolhida para fechar, *sem sua letra*, o álbum de 1983, que a segunda abrira como faixa-título.

> Às vezes ela chegava tarde da noite e ia ao banheiro, e bulia na cozinha, e ligava a televisão sem necessidade, e isso me dava um tipo de ciúme da casa. Preferia não ver, e amiúde fingia estar dormindo. De manhã, deixava-a acordar sozinha, abrir e fechar as gavetas, ligar o chuveiro, bater vitamina e sair para o trabalho. Só então começava minha jornada, que era andar de um lado para o outro da casa, lembrando-me da minha mulher e consertando as coisas. Um dia ela propôs a separação. Eu entendi e disse que ia continuar pensando nela do mesmo jeito, a vida inteira. Já deixar a casa foi mais difícil. Eu não saberia como me lembrar da casa. Era dentro da casa que eu gostava da casa, sem pensar [39-40/ 41].

Num certo sentido, esse histórico da ex, ao mesmo tempo, culmina e se contrapõe à cena em que ela se depara com o narrador dormindo em seu apartamento todo destruído. Jovial e bem vestida, "a pele no ponto certo de quem vai à praia e não pega sol" [36/ 37] (avaliação que não deixa de revelar uma base racista), a ex parecia muito bem no *shopping*. Por mais constrangedora que a mera presença do narrador seja, todavia, é preciso não esquecer que a tensão da cena era delineada também pela presença da chefe, dos colegas de trabalho e dos consumidores do local. Vimos ainda que em sua carreira bem sucedida, em um emprego abaixo de sua qualificação, não havia qualquer referência à concretização dos desejos da jovem etnógrafa. Essa sequência que vai da aparência de saúde ao ataque nervoso, passando por muitos momentos de tensão, como que sugere outro lado da adaptação dela ao trabalho. Além dos problemas mais imediatos e evidentes de encontrar esse ex tranqueira dormindo em sua cama num apartamento todo destruído, é preciso perceber como as realizações perversas e destrutivas do desejo do narrador devem ter aparecido aos olhos de alguém que construiu sua carreira e garantiu seu acesso aos bens de consumo às custas de muita repressão (cujo imperativo, aliás, o próprio narrador dá mostras de reconhecer ao se perguntar obsessivamente sobre a possibilidade de ela achar que foi "de propósito"), como se esses atos dessem notícia o que há de perverso em toda forma de adaptação à realidade social hoje. Seria exagero ver no desencontro entre os desejos desse casal, cujo término tem que ver com as expectativas de continuidade da ex, destruídas pela perversão do próprio mundo do trabalho, levadas ao limite pelos desejos do narrador, um indício de uma crise da própria reprodução social?

Tinha um futuro

Os episódios envolvendo a ex revelam uma espécie de passado recente do narrador, em contraste com o outro mais longínquo, caracterizado pela relação com o amigo. Embora ambos façam referência a um tempo de dissidência, representado pelo que havia de inusitado naquilo que cada um deles desejava, seus objetivos remetiam a orientações quase opostas: enquanto o amigo buscava uma ruptura algo fantasiosa com a ordem social presente (na qual muitas vezes aparecia confortavelmente instalado), a ex aspirava a conhecer figuras de alteridade, sem todavia sair dos caminhos tradicionais e desde que elas não representassem ameaça para seu projeto individual, como indica sua aversão ao amigo, com quem disputa a atenção do narrador. Este acaba seguindo o caminho projetado pela ex: num primeiro momento, eles vivem trancados em casa e com o telefone fora do gancho, isolados do restante do mundo, logo todavia começam a se distanciar com a necessidade de ela trabalhar fora e, finalmente, se separam graças aos desentendimentos que ocorrem durante a gravidez dela. O momento anterior ao presente da narrativa, em que a ex figura como personagem central, é caracterizado como um período de privatização da experiência, feito dos pequenos prazeres e das várias preocupações da vida a dois, como indicam respectivamente o cotidiano voltado para o consumo e o sexo é interrompido pelas atribulações com o trabalho, todos elementos que remetem à questão da reprodução social.[47]

O período em que o narrador localiza seu casamento com a ex é o mesmo em que Francisco de Oliveira (2000), em "Passagem na neblina", indica mudanças decisivas nos modos de produção e de representação, quando a rearticulação produtiva neoliberal buscou deslocar a representação dos conflitos sociais que havia sido posta esfera pública para o âmbito privado – o que evidentemente tem uma série de consequências no campo das artes, sobretudo naquelas que participaram da aclimatação do teatro épico no Brasil, como a obra de Chico Buarque:

> [...] O longo movimento industrializante da primeira e da segunda revoluções industriais, por suas formas técnicas, virtualmente abriu o caminho para a formação de grandes massas de trabalhadores que, apropriando-se dessa relação, em dialética com o socialismo, deram lugar à classe operária. Tratou-se de um movimento no sentido da publicização das relações. O Estado do Bem-Estar surge na esteira desse processo: aprofundamento da

[47] Para os processos de privatização da experiência envolvidos na passagem dos anos 1960 aos 1990, a partir de uma discussão historiográfica feita no calor da hora, ver Emília Viotti Costa (1994), "A dialética invertida: 1960-1990". Para a feição de parte desses problemas no campo contraditório da música popular brasileira durante os anos 1975 e 1982, ver Marcos Napolitano (2010), "MPB: A trilha sonora da reabertura política (1975/1982)".

> situação operária, proletarização dos serviços, ampliação do assalariamento; por isso a rede pode tornar-se universal. A publicização aparece como um processo em que os canais privados são insuficientes para o processamento das relações operário/assalariado/patrão, seja do ponto de vista da enorme ampliação do conflito, seja do ponto de vista da acumulação do capital. Sabem-se os resultados que produziu: a constituição de uma sólida classe social, o deslocamento do conflito do contrato mercantil para o campo dos direitos sociais, e, no limite, pelo papel do fundo público na acumulação, uma espécie de poder de veto sobre o capital. Este é o fundo do conflito do qual emergiu, como reação, o neoliberalismo.
>
> De outro lado, conforme o breve resgate anterior, um movimento de pinças leva simultaneamente à ampliação quase sem fronteiras do assalariamento e à revolução eletrônica. Esse duplo movimento conduz, paradoxalmente, a uma nova virtualidade de privatização das relações sociais, seja pelo deslocamento da centralidade do operário industrial, pela des-localização do trabalhador de serviços, pela anulação da diferença entre espaço público e espaço privado ou pela junção entre trabalho-coerção e trabalho-consumo. Amplia-se o tempo de trabalho total, como resultado mais geral.

A possível sugestão de aborto com que ele corresponde à gravidez dela marca o momento de maior desencontro das expectativas de ambos. Este desencontro não tem que ver apenas com a postura das personagens envolvidas, as perversões do narrador ou a tentativa de autocontrole da ex, mas também com a própria instabilidade social que incita e cobra estes comportamentos inconciliáveis. Embora a princípio a ex pareça bem, quando o narrador a reencontra no presente da ação, é possível perceber os custos de sua inclusão, representados pela constante tensão no entorno dela, pelo seu possível endividamento sem ascensão social significativa (o apartamento é o mesmo onde ela morava com o ex) e pela abdicação de seus antigos desejos. Tudo isso vem à tona no ataque de nervos que ela tem e que é provocado pelas manifestações dos perversos desejos do narrador, que expõem algo das arbitrariedades que estão por toda a parte na realidade social, sobretudo no campo do trabalho. Não por acaso, já na primeira linha de sua apresentação, o amigo se referia ao tempo do porvir do narrador no pretérito imperfeito: "Amigo mesmo só me lembro de um. Era alguns anos mais velho e dizia que eu *tinha um futuro*" [41/ 43]. No conjunto das cenas em que o amigo e a ex figuram, portanto, arma-se uma problemática complexa, na qual diferentes fantasias, memórias e episódios vivenciados pelo narrador no plano da ação se entrecruzam num intrincado campo de referências, através do qual acompanhamos o destino histórico de

personagens que participaram de uma intelectualidade entre combativa e ciosa de inserção, opções entre as quais o narrador oscila de forma ambivalente, até optar pelo caminho em que o desejo utópico vai se enclausurar cada vez mais nos circuitos privados.

Voltando à relação do narrador com a ex: os significados históricos e sociais implicados na relação entre os dois, todavia, não aparecem imediatamente, nem muito menos passam pela cabeça do narrador. Eles só podem ser desentranhados a partir da comparação de várias cenas. Num certo sentido, é como se o processo de individualização da experiência que eles vivenciam também enclausurasse os significados históricos que os perpassam, fazendo com que eles se infiltrem em pequenos gestos e coisas, numa espécie de estado de latência. Assim, é como se cada uma dessas cenas pudesse ser encarada como uma "pedra portuguesa" de calçada, cuja forma irregular não impede o encaixe em outras cenas irregulares, formando assim um conjunto que indica caminhos interpretativos, ainda que não seja possível recompor uma totalidade estável. Não por acaso, essa imagem da calçada portuguesa carrega em si uma dimensão histórica evidente, que nos leva a refletir sobre o destino de tais personagens nessa ex-colônia portuguesa.

Para continuar aproveitando as imagens que o romance sugere como chaves de leitura, é voltando para o chão da loucura do trabalho cotidiano onde pisamos e para sua realidade histórica concreta que podemos retomar o fio da meada que explica a falta de sentido que é o desenvolvimento capitalista visto desde o que já foi sua periferia, solo histórico que nos ajuda hoje a redescobrir o que anda acontecendo hoje sobre nossos pés na maluquice da rotina diária. Assim, o presente da narração não é visto de modo imediato, mas por uma perspectiva fragmentada, num mosaico de referências em que o ato da leitura pode intuir possíveis nexos que se atravessam reciprocamente, onde imprevisível dormita a história, como já disse Roberto Schwarz. Essa perspectiva ampliada, no entanto, não é figurada numa narrativa reconciliada, linear e organizada, pelo contrário: ela é perpassada por uma série de fantasmas de situações não resolvidas, que retornam acrescentando informações que ajudam a compreender as contradições que formam seu presente. Este, todavia, nunca se reconcilia numa forma autobiográfica, pois ele é constantemente atravessado pelo destino de outros que lhe são estranhos e que extrapolam os contornos individuais que ele busca dar à sua vida, sempre sem sucesso.

5. Por trás dos palcos

Luz, quero luz,
Sei que além das cortinas
São palcos azuis
E infinitas cortinas
Com palcos atrás
Chico Buarque, *Vida* (1980).

Ao lado dos episódios que se passam no entorno de figuras consideradas familiares pelo narrador, há aqueles centrados em personagens que lhe são estranhos. São cenas que à primeira vista não parecem tão decisivas para a economia do relato, em que o narrador, sempre de passagem, circula por uma grande diversidade de espaços, em sua maioria públicos, onde ele se depara com personagens secundários ou figurantes, que chamam sua atenção por certos traços que vão de aspectos realmente inusitados ao preconceito mais prosaico. Esses episódios cheios de acontecimentos complicados, com descrições longas e detalhadas parecem guardar um sentido para além de sua aparente gratuidade – em alguns deles nos deparamos inclusive com temas caros ao autor (como a música, p. ex.). Tais cenas intrincadas e cheias de pormenores conturbam qualquer expectativa baseada na tradição do drama burguês, cuja centralidade do contexto familiar privilegia os episódios que se passam entre as personagens mais próximas.[48] Neste capítulo, vamos nos deter em dois destes episódios aparentemente laterais, cujas ligações implícitas, feitas através da montagem, revelam-nos como o destino de personagens que parecem meros figurantes é decisivo para a compreensão do sentido da narrativa.

"Vivo pensando no mal, no que pode acontecer…"

Numa dessas cenas, o narrador está perambulando pela cidade sem saber o que fazer com a enorme mala de maconha que recebeu como pagamento pelas joias roubadas, quando passa em frente ao prédio do amigo e imagina que ele a receberia de bom grado. Acompanhamos sua furtiva invasão ao recinto, numa ação entremeada de

[48] Peter Szondi (2004), *Teoria do drama burguês [século XVIII]*.

lembranças e devaneios relacionados ao amigo. Neste momento de tensão, a música popular aparece em cena, numa espécie de comentário sobre o curioso suspense que perpassa a cena:

> A minuteira apaga quando estou a dois degraus do segundo andar; aqui a escuridão é parcial, pois uma ligeira réstia chega do corredor. De alguma porta encostada escapa também um cheiro de alho, e a voz de uma mulher cantando "vivo pensando no mal, no que pode acontecer..." Ela interrompe a canção, e receio que tenha ouvido algum ruído. Mas logo se lembra da letra e retoma "... sei que você me despreza, e eu não posso mais sofrer" [104-105/ 113].

Os versos cantados pertencem à canção "Sublime tortura", composição de Bororó gravada pela primeira vez no primeiro volume de *Míucha e Tom Jobim* (1979), popularizada pela trilha sonora da telenovela *Olhai o lírio dos campos* (1980), adaptação da Rede Globo para o romance homônimo de Érico Veríssimo (1938), posteriormente regravado por Nara Leão no disco *Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim...* (1984).[49] À primeira vista, trata-se de algo que beira o insignificante: a música não tem uma função importante dentro do episódio, que por sua vez também não parece ter muita importância no interior da narrativa. Há mesmo algo de decorativo na organização cênica: essa mulher, cozinhando enquanto canta tema de novela, parece representar o que se costuma imaginar como uma cena típica e prosaica do cotidiano popular brasileiro, como aquelas que preenchem a transição entre os diferentes núcleos das telenovelas – aliás, a presença desses núcleos baseados em estratos sociais tão diferentes pode ser entendida como uma referência a elas, aqui todavia o questionável ponto de vista que os reúne é posto em cena através de um insólito narrador. Aproveitando outro termo caro ao gênero, poderíamos dizer que se trata de uma descrição que beira o *cenográfico*, como um dado indiferente cuja única função é reforçar a verossimilhança da narrativa, sem qualquer influência em seu curso. Nas palavras de Roland Barthes (2004), sua utilidade seria apenas a de dar um *efeito de realidade* ao relato.[50]

---

[49] Numa entrevista em que menciona essa canção, o próprio Chico Buarque (1996) conta um curioso episódio envolvendo Bororó: "Um dia eu encontrei o Bororó num escritório de direitos autorais, e eu não o conhecia. Falei: 'Bororó, que coincidência, muito prazer, Chico Buarque, e tal! Você sabe que ontem, (e era verdade) – ontem à noite eu estive na casa do Tom, e ele ficou tocando músicas suas?' E então o Bororó respondeu: 'Ele toca mais (sic) não grava' (risos)". À luz dessa entrevista, seria exagero interpretar a referência à canção como um primeiro indício de que o tema da cena são as complicadas relações entre as classes médias letradas e as populares?

[50] A cena remete a elementos autobiográficos de Chico, que foi criado por uma babá de origem indígena, dona do radinho responsável por boa parte da formação musical do futuro compositor e da única televisão presente na casa da família Hollanda. Segundo conta Humberto Werneck (2006, p. 15, grifos nossos):

Por um lado, temos a impressão de que essa hipótese é confirmada pela ausência de relação entre o que foi descrito e a sequência do episódio: o narrador continua subindo as escadas até que – sem explicação evidente – leva um tombo que o derruba escada abaixo, deixando a mala cair escancarada no meio do prédio, onde será examinada pela mulher e pelo porteiro. Por outro lado, o descompasso entre o rumo estapafúrdio do episódio e a gratuidade excessiva de suas descrições nos deixa com uma série de dúvidas: se o episódio é absurdo, para que tantos pormenores? Trata-se de um reforço do *nonsense* a partir do acúmulo de materiais desconectados? Ou haveria alguma ligação implícita entre eles? Seja como for, o fato é que o desfecho inexplicado não casa bem com exposições tão minuciosas, dos quais esperamos a trivial complementaridade com que o desenvolvimento dramático do relato naturalista nos acostuma, em que as passagens inconcludentes e digressivas, sobretudo em registro descritivo, preenchem os espaços entre os desdobramentos mais efetivos da trama, satisfazendo os padrões de precisão e regularidade da vida burguesa através da pretensa seriedade da narrativa (com a qual Chico estaria brincando?).[51]

Para deixar as coisas ainda mais confusas, os elementos desse desfecho para lá de inusitado nos remetem a uma cena anterior – supondo que os episódios estejam organizados em ordem cronológica, o que está longe de ser uma evidência. Nela, o narrador se depara com um tumulto em frente ao prédio do amigo, cujo empurra-empurra acaba o levando para o meio da confusão, onde fica sabendo que alguém foi estrangulado e esfaqueado. O zelador[52] do prédio está sendo interrogado por jornalistas sobre a orientação sexual da vítima, quando uma "baixinha com cara de índia" (ao que parece, aquela mesma da cena anterior, embora nada nos dê essa certeza)

"menino, Chico tinha mania de *cantar escondido atrás da porta*, para dar a impressão de que a voz saía de um rádio [uma inversão do que ocorre na cena que estamos analisando, em que o narrador julga ouvir alguém, mas na verdade se trata de um rádio] – o rádio que os patrões haviam dado de presente à babá (depois *cozinheira*, quando o pessoal cresceu) Benedita Motta, ao completar dez anos de casa. Era também da querida Babá – *filha de índios* paraenses que viverá até 1993, sempre na família – o único aparelho de televisão que havia então ali, por ela comprado nos anos 1960, quando seu menino Chico começou a brilhar nos festivais de MPB". Como veremos, é em relação à função materna que essa babá parece ter desempenhado tão bem em relação ao autor, que a personagem da "índia" vai se destacar numa outra cena do romance, mostrando como sua capacidade de criar fortes vínculos lhe permite enfrentar o presente em suas contradições – numa espécie de inversão da falta de ligação entre o narrador e sua mãe.

[51] Franco Moretti (2003), "O século sério".

[52] Em relação ao zelador do prédio, também ressoa uma cena autobiográfica relatada na seguinte entrevista de Chico Buarque (1975) para *O Pasquim*: "*Chico* - [...] negócio de acordar com polícia dentro do quarto. *Jaguar* - Dentro do seu quarto?! Como entraram pela porta principal do seu apartamento? *Chico* - Não é muito difícil. *Ziraldo* - Foi aí que você chamou um ladrão? *Chico* - Acordei com aquelas cara ali e o zelador atrás". Não por acaso, a cena se passa no prédio em que supostamente mora um militante que lutou contra o regime militar. Essa questão também é retomada no devaneio em que o narrador fantasia a morte da própria mãe, quando o investigador descobriria a mala que ele deixou lá através da delação do porteiro.

invade o cordão de isolamento. Perguntada sobre o que o "suspeito" fazia no local do crime, ela diz revoltada que seu filho apenas veio visitá-la, que o zelador não o defende porque tem "preconceito de cor" e que ele está sendo preso apenas por ir à praia sem carteira de trabalho – o que leva o narrador a ficar a favor dela, enquanto os outros transeuntes continuam se perguntando se "a bichona era artista ou o quê?" [43-44/ 45-47]. No estranho auge da cena:

> 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 pára de chorar, olha para o setor da imprensa e diz "imagine meu filho, que até é 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 apareceu 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 balofo 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 câmera 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 mãe esgoela-se e corre as unhas na porta traseira do carro, quer penetrar nas frinchas da porta. Consegue enfim ser presa e trancada no segundo camburão [44-45/ 47-48].

Por fim, o IML retira o corpo da vítima em meio a um silêncio sepulcral e as pessoas voltam a circular normalmente, restando no local apenas o zelador, como que "desamparado da celebridade" [46/ 49].

Nessa cena, uma das mais longas do romance, concentrada em parágrafos que recobrem páginas inteiras, topamos com uma variedade acachapante de assuntos, personagens, referências, técnicas narrativas etc. No que diz respeito à ordem que os episódios vinham seguindo, trata-se de um corte abrupto no curso da ação imaginado pelo narrador, que pretendia "passar reto" [42/ 44] pelo prédio do amigo, mas acaba

sendo tragado pelo tumulto. Em meio à multidão, a voz narrativa vai descrevendo a entrada de vários atores sociais diferentes em cena: nesta sequência, acompanhamos os gestos, perguntas, respostas ou comentários de uma equipe de televisão, do zelador, da "índia", dos policiais, da Rádio Primazia, do Diário Vigilante, da TV Promontório, de vários curiosos, do suspeito, dos funcionários do IML etc. Com destaque para a "índia", essas diversas personagens invadem a cena interrompendo uns aos outros e criando um enorme apanhado de versões parciais – às vezes complementares, às vezes contraditórias – em torno do assassinato.[53]

Separados por quatro capítulos e sem qualquer vínculo de enredo, os dois episódios citados se referem um ao outro por uma série de paralelos curiosos: ambos relatam tumultos no prédio do amigo, envolvendo quase que as mesmas personagens – o narrador, a "índia", seu filho e o porteiro. Apesar de todos esses elementos, não há qualquer ligação explícita em termos de enredo. Assim, algo semelhante ao que havíamos notado em relação à cena pela qual começamos as análises deste capítulo, cujo desfecho parecia não corresponder às expectativas levantadas por suas descrições minuciosas, agora ocorre na relação entre dois diferentes episódios. O que nos leva a repor algumas daquelas perguntas no âmbito do próprio encadeamento da narrativa: se não há relação entre os episódios, para que tantos detalhes repetidos? Haveria algum sentido cifrado em seu acúmulo? Nas próximas seções buscaremos responder a essas questões através da análise de cada uma das cenas e da possível relação entre elas.

"não valeu, não gravou nada, troca a bateria!"

[53] Aqui Chico parece retomar para o romance as experiências de interpretação discutidas por Bertolt Brecht (1967, p. 141-142) no ensaio "Cena de rua – modelo de uma cena de teatro épico". Para que se tenha ideia do que estava em jogo leia-se esse trecho inicial sobre a interpretação épica experimentada durante os quinze anos que sucederam à Primeira Guerra Mundial: "O ator utilizava uma técnica um tanto complexa, distanciando-se do personagem e apresentando as situações de tal maneira, que o espectador era forçado a exercer seu espírito crítico. Os partidários desse teatro argumentavam que os novos temas, os incidentes extremamente complexos das lutas de classes, em seu estágio mais exacerbado, tornavam-se dessa forma mais facilmente sistematizados, pois seria possível representar os processos sociais através de seu relacionamento causal. No entanto, o resultado dessas experiências foi criar para a estética uma série de dificuldades consideráveis". É como um fruto tardio desse debate – em que questões sociais e estéticas se complicam à medida que a representação é pensada em conjunto com a luta de classes, agora retomada no contexto ainda mais obscuro da iminente derrocada do bloco socialista, de deterioração do mundo do trabalho e de seus canais mais públicos de expressão – que Chico escreve seu romance, que pode ser lido como um fruto tardio e muito atual das experiências que ele teve como autor, produtor e espectador dos avanços e retrocessos da importação do teatro épico para o Brasil entre as décadas de 1960 e 70. Sobre esse processo de importação, ver Iná Camargo Costa (2016), *A hora do teatro épico no Brasil*.

A princípio o que mais chama a atenção do narrador na segunda cena é a "índia": sua atuação defendendo o filho faz com que ela sobressaia em meio aos vários outros elementos. Apesar da inexplicada simpatia que o narrador demonstra de início ("Sem mais nem menos, começo a ficar a favor da mãe índia" [44/ 46-47]), logo ele se revela contrafeito com o modo como ela, de olho no "setor da imprensa", para de chorar assim que o *cameraman* avisa que não está gravando, para depois voltar ao choro de maneira ainda mais exagerada a pedido de um repórter que pediu que ela repetisse a fala por considerá-la "bem forte":

> "não valeu, não gravou nada, troca a bateria!". A índia pára de chorar, olha para o setor da imprensa e diz "imagine meu filho, que até é 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 [44-45/ 47-48].

É como se o narrador, numa espécie de comentário crítico, flagrasse a forma contraditória com que o motivo da defesa do filho se confunde com a performance dela diante das câmeras. Dessa perspectiva, o que estaria em jogo seria a maneira como as formas da indústria cultural são incorporadas pela "índia", em particular, e pelas classes populares, em geral, como um modo de compensação imaginária dos conflitos sociais. Embora essa hipótese tenha sua razão de ser, ela se mostra parcial ao selecionar apenas alguns personagens da cena em seu enquadramento teórico. Em sentido ligeiramente diverso, pretendo mostrar não só que as outras personagens também participam do espetáculo, mas que a própria armação da cena enquanto tal é resultado da percepção do narrador.

A interpretação com a qual vamos dialogar, que ressalta as contradições na atuação da "índia" frente às câmeras, tem uma boa justificativa na própria forma como a cena é construída. De início a descrição é tão rente aos acontecimentos que por alguns momentos podemos nos esquecer que estamos acompanhando tudo a partir de um determinado ponto de vista. Essa ilusão, porém, é subitamente explicitada no momento em que ele declara sua empatia pela "índia" para, logo em seguida, pôr em cheque sua inclinação no momento em que ela repete a cena de lamento, de maneira ainda mais forçada, a pedido do *cameraman*. Essa súbita e rápida sucessão de posicionamentos do

narrador faz com que o foco recaia sobre a atuação dela, cujas contradições são captadas pela própria variação dos ângulos, ao mesmo tempo que dificulta a localização do narrador em cena, já que ele não para quieto em ângulo nenhum. Assim, embora ele mesmo explicite sua posição por duas vezes, interrompendo o que poderíamos imaginar como a descrição objetiva dos acontecimentos, a quebra da ilusão não cria o distanciamento necessário para avaliação da própria forma de narrar. Pelo contrário, ela a deixa ainda mais confusa, fazendo com que as brechas de leitura que ela abre sejam rapidamente perturbadas, dificultando assim a tomada de distância do leitor diante do ato da representação, sem todavia impedi-lo de todo.

Apesar dessas e de outras perturbações, não é impossível descobrir certos indícios que caracterizam o narrador. Ao descrever seu mal-estar com a atuação da "índia", ele não deixa de se colocar em cena – e isso não só naqueles poucos momentos em que ele descreve seus próprios sentimentos, mas também pela forma como ele expõe a ação dos outros. Assim, ainda que o foco do primeiro plano permaneça quase sempre na atuação da índia, numa forma de expressar o espanto do narrador com o exagero de da interpretação dela, essas mesmas sensações nos ajudam a compreender o ponto de fuga que explica a diversidade dos posicionamentos dele. Quanto à forma, é interessante notar como o narrador se aproxima do registro feito pelos meios de comunicação a ponto de quase se confundir com eles, como no momento em que ele continua a descrição daquilo que esses meios vinham registrando: "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 balofo que forte". Em poucas linhas, o narrador vai do papel de um cinegrafista que capta a imagem ao vivo a de um comentarista que finge traduzir essa "imagem" num discurso imparcial. Em relação aos conteúdos, o que indigna o narrador não é o fato de a "índia" atuar de acordo com as sugestões do *cameraman*, mas *sua exagerada e confusa representação comprometer ainda mais o filho na televisão.* Ou seja: sua revolta não se refere à encenação em si mas ao mérito de sua performance em meio ao espetáculo.

Nesse sentido, a crítica – se é que o termo cabe – feita à atuação da "índia" é parte constituinte do espetáculo encenado, que tem como referência antes as expectativas fantasiosas em relação ao mérito da ação dela (como um espectador que se ressente das más escolhas que os personagens fazem no desenrolar do enredo), e não o reconhecimento de uma situação material que extravasa o palco. Isso explica melhor o rápido movimento pelo qual o narrador primeiro adere ao posicionamento para logo em

seguida abandoná-lo, indo da empatia ao descaso em poucas linhas, um pouco como quem muda de canal ao se deparar com um programa que não atende a suas expectativas. É possível, portanto, retraçar com alguma riqueza de pormenores a atuação do narrador em cena, cujos gestos se revelam tão cooptados pelos formatos ditados pela indústria cultural como a interpretação da "índia" que eles buscam criticar. O que evidentemente não exime a crítica de se debruçar sobre a atuação dela: pelo contrário, trata-se mesmo de interpretar o olhar do narrador como uma forma de assistir ou mesmo de contracenar com a performance da "índia". Como também não se trata de nivelar os atos das duas personagens, pois é na diferença dos papéis distribuídos de acordo com os estratos sociais de cada personagem que reencontraremos implicados os conflitos sociais.[54]

No exagero com que atuação da "índia" aparece sob o olhar do narrador é possível perceber a repercussão de certas concepções tradicionais (e seus pressupostos sociais) que marcaram o debate histórico sobre as formas de representação ocidentais. Mais precisamente, numa espécie de atualização da longa discussão iniciada com os gregos sobre a *hybris.* Como se sabe, o termo se refere ao modo como heróis, que representavam certos grupos de origem elevada, agiam de forma desmedida, desrespeitando certos limites impostos aos humanos que demarcavam seus deveres religiosos públicos, fazendo com que determinados destinos funestos recaíssem sobre eles como forma de restauração da ordem. Posteriormente, quando esses esquemas foram redescobertos na modernidade e apropriados pela burguesia em função de sua luta simbólica pela tomada do poder da aristocracia, a *hybris* passou a ser entendida de maneira cada vez mais individual, levando a uma mudança na apresentação, que deixava os grupos sociais e suas formas (como o coro, por exemplo) para o diálogo conflituoso entre diferentes subjetividades, cujos conflitos serviam de horizonte normativo para o que agora era considerado erro ou desmedida. Em parte, é atualizando algo desse esquema que o olhar do narrador se debruça sobre as ações da "índia", cujos exageros serão responsabilizados por comprometer ainda mais o filho.

Assim, ainda que inicialmente o radicalismo de classe média do narrador simpatize com atos que ela faz contra a ordem instituída, invadindo a faixa de segurança e argumentando contra a criminalização arbitrária de seu filho, quando esses mesmos atos têm como finalidade disputar os meios de representação, o narrador faz coro com

[54] Para o conceito de indústria cultural, ver "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas" em *Dialética do esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2006, p. 99-138).

as coerções institucionais postas em cena com a intenção de recriminar os pretensos exageros dela. É como se ele estipulasse de antemão determinados limites para a indignação dela, como que projetando na "índia" uma espécie de pureza ética (nacional-popular?) que deveria ser mantida pelo afastamento dela do âmbito em que realmente se desenrolam as contradições da cena, a saber: o dos meios de representação e seus fetiches, no qual a própria voz narrativa se mostra totalmente implicada – como que projetando no outro aquilo que ele não admite em si. É através desse mecanismo ambivalente que o narrador passa da simpatia inicial com a causa da "índia" para a não problematização da forma com que os caprichos punitivos da classe alta por fim incidem sobre ela.[55]

Uma espécie de ringue

Essa formatação midiática da voz narrativa e de sua maneira aviltante de compor a cena é indicada pelos elementos cênicos que nos remetem ao sensacionalismo dos programas de auditório e jornalismo, inclusive no que ambos devem às exibições rebaixadas de luta livre que ficaram conhecidas como *telecatch*. Voltemos à descrição no intuito de realçar esses elementos televisivos sobre os quais ela se estrutura. Começando pelo cenário: uma corda isola a calçada, "formando uma espécie de ringue" [43/ 46]. Espaço em que caricaturas identitárias lutam "livremente" por reconhecimento: a "baixinha com cara de índia e lenço na cabeça" [44/ 46] invade o "ringue" para defender seu filho, "um negro do tamanho de quatro mães" [45/ 48] com "sunga de borracha, imitando pele de onça" [45/ 48], ela "investe contra" [44/ 46] o zelador, a quem vai "atacar de novo" [44/ 47] quando a cena é suspensa por um policial, que parece interpretar o papel de juiz, o que não deixa de ser uma ironia. Além deste e dos contendores, o evento, com direito a cenário e fantasias (em sentido amplo e estrito), reúne mídia e plateia. Como se pode perceber, cena e narração devem parte de seus contornos ao formato avacalhado com que os meios de comunicação de massa normalmente representam os conflitos das classes baixas e de seus segmentos "minoritários", formato no qual as classes altas se fazem presentes através da própria perspectiva implícita.

---

[55] Para uma breve retomada dessas diferentes formas de apresentação, ver Sérgio de Carvalho (2010), "Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre o teatro épico e pós-dramático" e Peter Szondi (2001), *Teoria do drama moderno [1880-1950]*.

Não por acaso, os corpos visados aqui, tanto na imaginação quanto na realidade, são o do homossexual, da índia e do negro, todos mais ou menos pobres – aliás, é da possível ligação entre esses setores que os aparatos midiático-militar e os mecanismos de defesa da voz narrativa buscam se defender preventivamente, como podemos ver pelo modo como eles tratam a mera possibilidade de relação entre o filho da "índia" e o amigo do narrador, ligação cuja força real é demonstrada pela maneira como ela defende seu filho em cena. Narrador, protagonistas e figurantes são todos expostos como se estivessem apenas agindo num vale-tudo por uma supremacia qualquer, quando em realidade estão sendo obscenamente coagidos numa luta cujo fundamento último é a própria sobrevivência.[56] *Vale tudo* é inclusive o título de uma telenovela de grande sucesso que foi ao ar durante o período de escrita do romance (entre 1988 e 1989) e que tinha como intenção manifesta fazer um retrato do mosaico social que caracterizava o Brasil através das diferentes formas de ascensão social de seus personagens no ambiente de grave crise econômica que caracterizou a dita "década perdida" brasileira. Excluindo os espaços sociais de classe baixa, que só compareciam como limites ou meras paisagens a que novela alude, mas com os quais não frequenta e nem muito menos se aprofunda, e focando na relação entre os diversos estratos das classes médias e altas através do abuso das fórmulas de suspense e dos conflitos familiares, dramáticos e romanescos, *Vale tudo* apontava para soluções em que os setores modernos dessas duas classes poderiam se conciliar para empreender um futuro diferente para o país, justamente o contrário do que a montagem de *Estorvo* sugere, em que uma classe média precarizada serve apenas como bode expiatório dos massacres que a elite promove na exploração das classes baixas.

Numa espécie de jogral do salve-se quem puder, as ações que as personagens improvisam são dramatizadas dentro de limites sub-repticiamente instituídos pela mídia. Qualquer atitude que busque ultrapassá-los responderá aos igualmente performáticos e ridículos atos de violência da polícia: "o rapaz é jogado no fundo do camburão [...] As

[56] A respeito dessa perspectiva de compreensão da relação entre as formas de vida e do mercado das classes baixas, ver Daniel Hirata (2021), *Sobreviver na adversidade*. Para uma boa exposição do que está implicado na rica expressão utilizada como título, vale citar o que Vera Telles (2021, p. 7) diz em sua apresentação do livro: "uma vida percebida como guerra, como campo de batalha – enfrentamentos variados e constantes, inscritos nas dimensões cotidianas da vida, tecidas entre os dramas do trabalho incerto e da moradia precária e os riscos da morte violenta. Sobreviver na adversidade é isto, saber lidar com as dificuldades da vida sem se deixar sucumbir sob o peso da pobreza reinante, tampouco se deixar enredar pelas soluções violentas, de morte, dos conflitos que atravessam as vidas de todos e cada um. Lidar com as adversidades da vida é também, ou sobretudo, lidar com os limiares da vida e da morte. Transitar entre as situações adversas supõe algo como um saber prático, também reflexivo, sempre reflexivo, acerca do modo de se conduzir frente aos azares da vida e aos riscos da morte violenta".

duas viaturas disparam as sirenes e partem debaixo de vaias" [45/ 48], "o carro de polícia, de tanto forçar passagem, acaba dando um nó no tráfego. Cantando e girando sem sair do lugar, sua sirene mais parece uma propaganda" [106/ 115]. Apesar das interrupções executadas pelas muitas vozes e gestos que compõem a cena, é possível inferir uma espécie de orquestração inconsciente da cena, como se a lógica social por trás dela impusesse formas limitadas de se fantasiar e compreender através da militarização espetacularizada do cotidiano (representada em cena pelo conluio entre funcionários menores: jornalistas e policiais), constrangendo assim a própria forma como os sujeitos agem em cena e representam as contradições sociais que vivenciam.

Apesar do constrangimento exercido pelo aparato midiático e militar em cena, não se pode ignorar a presença de algo que perturba o relato, especialmente na atuação da "índia" e no incômodo que ela causa ao narrador. Algo nela resiste às explicações dadas pelo campo simbólico e imaginário imposto e que é responsável pelos contornos da descrição. Pois, ainda que ela pareça a personagem mais constrangida pelas formas repressivas, estas não conseguem sequestrar totalmente sua representação, da qual escapam impulsos que não encontram representação bem definida na voz narrativa e que talvez por isso mesmo apontem para algo além de seus limites – não por acaso, através de uma cena em que uma mãe de classe baixa tenta proteger seu filho da violência policial ("A mãe esgoela-se e corre as unhas na porta traseira do carro, quer penetrar nas frinchas da porta. Consegue enfim ser presa e trancada no segundo camburão"). Assim, para além da hipótese pessimista de um circuito fetichista cerrado que cooptaria toda sua performance ou da otimista de uma reapropriação dessas formas pela performance individual (interpretação esta quase sempre condicionada aos limites da norma social e da propriedade privada), é a desproporção na atuação da "índia" que perturba o relato, causando o mal-estar que nos convida e interpretá-la à contrapelo e talvez mesmo a imaginar algo para além deste episódio. Em poucas palavras, é como se sua atuação desmedida extravasasse os contornos dramáticos impostos, num índice gritante das contradições sociais mais amplas que atravessam a cena.

A escuridão é parcial

Antes de avançarmos na hipótese introduzida no último parágrafo sobre a atuação da "índia" voltemos ao episódio pelo qual começamos este capítulo, em que o narrador pretende se livrar da mala de maconha deixando-a de presente para o amigo,

para compará-lo com o que acabamos de analisar. Como foi dito, embora eles não estejam ligados pelo enredo, possuem uma série de paralelos inquietantes envolvendo seus temas e formas, incluindo a participação das mesmíssimas personagens. O que, entretanto, não é referido de nenhuma forma pelo narrador, como se ele estivesse reprimindo os possíveis significados que emanam das situações que ele mesmo descreve. Esse material recalcado, todavia, retorna de forma involuntária em seus atos e pensamentos, misturando-se às situações descritas num misto de percepções objetivas e elaborações fantasiosas, mistura responsável pela composição intrincada do episódio em particular e do relato como um todo. No plano da leitura, contudo, esses curiosos paralelos fazem com que os dois episódios em questão ressoem um no outro, sugerindo ou mesmo solicitando uma leitura comparada, aberta à possíveis associações. Para usar uma imagem cara ao romance, é como se a segunda cena *espelhasse* a primeira, suscitando assim uma série de especulações a respeito de ambas.

Esse espelhamento, contudo, não é realizado apenas através de repetições exatas, mas também de diferenças tão sutis quanto importantes. Em relação às duas cenas que estamos analisando neste capítulo, poderíamos dizer que há mesmo uma espécie de inversão na forma como o narrador descreve a "índia": primeiro cozinhando e cantarolando como mera figurante sobre a qual são reproduzidos os clichês que dizem respeito ao que se imagina como cotidiano das classes populares e, em seguida, protagonizando o questionamento dessas formas chapadas de representação. Como vimos, a "índia" invade essa cena justamente para desmentir os estereótipos ligados ao mundo do crime projetados sobre seu filho, o que ela faz a partir de um contradiscurso baseado nos valores tradicionalmente ligados ao que já foi chamado de mundo do trabalho: não só ela é uma mãe que trabalha ali como doméstica há quinze anos (trazendo para a discussão as atividades normalmente invisibilizadas de reprodução impostas às mulheres), como seu filho, um rapaz "trabalhador", estaria sendo acusado porque estava andando sem a "carteira de trabalho", e o porteiro só não estava depondo a seu favor porque teria "preconceito de cor", o que inclui no debate as várias formas como a racialização atua na vida social [44-45/ 47-8].[57] É como se os questionamentos da mãe revelassem o lado obsceno das retóricas perguntas do jornalismo policial, mais

[57] Sobre a divisão sexual e racial do trabalho ocorrido durante a colonização, ver Silvia Federici (2017), *O calibã e a bruxa*. Sobre as variadas formas como a pecha de vadiagem recaiu sobre a mão de obra nacional no sentido de rebaixar seu valor enquanto mercadoria e de justificar o recurso à escravidão, ver Lúcio Kowarick (2019), *Trabalho e vadiagem*. A respeito dos significados políticos implicados no binômio trabalhador e bandido no imaginário social, ver Gabriel Feltran (2007), "Trabalhadores e bandidos".

preocupadas em sugerir um suspeito a partir da criminalização do negro pobre do que em apurar as reais causas do assassinato.

Como vimos, no entanto, a cena não para por aí e se complica consideravelmente quando a mulher para de chorar e depois volta a fazê-lo de forma ainda mais exagerada a pedido do *cameraman*. As contradições de sua fala parecem ser ressaltadas pela forma vilipendiosa como a voz narrativa arma a cena: enquanto diz que seu filho é doente, este logo é descrito como tendo "o tamanho de quatro mães" (mas sendo "na verdade mais balofo que forte"), esse moço, que ela diz ser sério e decente, é exposto vestindo sunga de borracha de oncinha e rindo para tudo – embora por fim o narrador chegue à conclusão de que aquilo na verdade não é riso [45/ 48]. Esse discurso cambiante, em que o narrador recupera a fala da "índia" para em seguida lhe justapor imagens que a desmentem, visa ressaltar as contradições com que ela participa do espetáculo. Sobretudo a última dessas imagens, *o riso que na verdade não era um riso*, todavia, acaba colocando o próprio narrador em contradição, mostrando o quanto ele também está implicado no enganoso mundo das imagens e levando-nos a desconfiar também das descrições que ele fez anteriormente. Embora se possa dizer que todos – inclusive o narrador – participam do mundo da imagem, o sentido dessa participação muda claramente de acordo com o estrato social a que cada personagem pertence: enquanto a "índia" se vira como pode para livrar o filho da prisão, o narrador avalia a atuação dela de uma perspectiva tão confortável quanto perversa. Para continuar usando a metáfora das reflexões especulares, é como se as cenas se relacionassem através de um jogo de espelhos, em que reincidências e inversões permitem enxergar cada uma das imagens por ângulos inauditos, que nos levam por sua vez a *desconfiar e inquirir a atuação das personagens, sobretudo dos atos de fala a partir dos quais o narrador descreve seu outro de classe, raça, gênero e orientação sexual*.

Sem nada enxergar

Essa inversão de sentido entre as cenas nos permite inclusive reavaliar alguns aspectos mal explicados, como o desfecho aparentemente absurdo do primeiro episódio citado:

> Passo direto pelo patamar semi-iluminado, e subo o último lance sem nada enxergar, fazendo uma escala no oitavo ou nono degrau. É um degrau ingrato, de curva, onde a mala não cabe inteira. Ela fica pendente, faz

> corpo mole, e sinto que meus dedos querem soltar a alça. Mas já estou com um pé no terceiro andar, e acredito que ela obedecerá a um último arranco. Quando me vejo no ar, não sei se foi a mala que me puxou com tamanha fúria, ou se levei um tranco de alguém que descia na carreira. Caio com a face direita na quina de um degrau, e ouço a mala retumbando escada abaixo, como se corresse atrás de alguém. A mulher que cantava abre a porta, e seu feixe de luz vira um spot, focalizando a mala dividida em duas bandas. A mulher é uma índia baixinha com um lenço na cabeça, e agacha-se para farejar a erva esparramada. Depois descamba pela escada, volta para acender a luz, descamba pela escada e não me vê estendido logo acima do seu patamar. Deve trombar com o zelador que vinha subindo, pois os dois começam a discutir no primeiro andar. No terceiro, tenho a impressão de ouvir jatos de voz, como de um homem sem forças para chorar completamente. Levanto-me fazendo alavanca nos cotovelos; meu rosto sangra e custa a desgrudar da pedra. A índia e o zelador vêm subindo e discutindo, e eu entro pela porta da cozinha que ela deixou aberta. Na frigideira há um refogado com predominância de alho, os anéis de cebola começando a esturricar. A índia e o zelador agora discutem em torno da mala, que ele pergunta se caiu do céu, e que ela viu quando atiraram lá de cima. Sobem mais um lance, e eu deixo a cozinha; dou um salto duplo sobre a mala, derrapando na maconha. Zelador e índia gritam no terceiro andar e já não sei se é discussão, pois me parecem gritos paralelos. Quando desço o último degrau, uma voz no térreo pede misericórdia, mas é a pregação do pastor Azéa.
>
> Saio do prédio, e logo em seguida fica tudo escuro; penso num dia que se apagasse a cada minuto. Apóio-me na parede de chapisco, deixo-me arriar ralando as costas, e sento-me com a cabeça entre as pernas. Convertido em concha, ouço vozes longínquas, julgo ouvir sirenes. Quando me levanto, posso estar vendo as coisas mais nítidas do que são. Vejo um negro desengonçado surgir na outra ponta da avenida. Vem pelo meio da rua, gingando no engarrafamento, e usa uma sunga de borracha imitando pele de onça. Passa por mim, o sorriso imbecil. Vai entrar no edifício do meu amigo com um canivete na mão, descascando uma laranja [105-106/ 113-114].

As duas hipóteses que o narrador apresenta para sua queda são no mínimo improváveis: ou ele foi puxado pela mala (o que dispensa comentários) ou levou um tranco de alguém que descia as escadas, embora ninguém mais tenha sido descrito em cena. Em oposição a essas duvidosas alternativas, existem outras mais razoáveis, que o narrador nem chega a cogitar, todavia. Como a "índia" fora a única personagem descrita durante sua entrada no prédio, nada mais natural do que desconfiar que ela poderia ter

puxado a mala, o que inclusive explicaria o modo como ela cai escada abaixo "como se corresse atrás de alguém" [105/ 113]. Outra possibilidade seria o "tranco" ter vindo de alguém do terceiro andar (talvez do próprio amigo), cuja presença é indicada pelos "jatos de voz" que vêm de lá, ao contrário do "alguém que descia na carreira" de que não há sinal algum. As alternativas não vislumbradas pelo narrador, portanto, não só parecem mais prováveis, como ainda têm a vantagem de justificar excessos da descrição e o suspense aparentemente gratuito que emana deles, já que nela estariam presentes indícios que permitem explicar os rumos da ação. Neste caso, por exemplo, o empurrão e o choro poderiam ser explicados pela relação conturbada com o amigo e justificariam a "índia" ter parado de cantar porque de fato ouviu o narrador subindo as escadas. Este desenvolvimento hipotético também parece mais condizente com a personagem da "índia", que como vimos na outra cena sabe muito bem tirar vantagem dos limites pelos quais seu outro de classe lhe representa, aproveitando o papel de figurante que o narrador lhe atribui para protagonizar a ação como que por fora da cena em que ele busca enquadrá-la.

Qual seria, no entanto, o sentido de uma hipótese tão complicada para o desenvolvimento do episódio? Na verdade, ele não nos fornece elementos suficientes para que tenhamos certeza do que aconteceu de fato, o que aconselha a nos limitarmos ao campo das possibilidades. Nesse sentido, o mais importante talvez não seja estabelecer com exatidão o que ocorre no episódio, tarefa no limite impossível, mas interpretar o que ele revela no modo de funcionamento da própria narração. Pois a complicação com que o trecho se desenvolve como que expõe a forma deslocada com que o narrador percebe as situações de que participa, imaginando desenvolvimentos disparatados para a ação em detrimento de outros mais razoáveis, que se poderia supor baseado em suas próprias descrições. Nesse sentido, a importância de uma composição tão intrincada estaria mais na explicitação das fantasias pressupostas na voz narrativa e nos significados que emanam das situações, bem como na discrepância entre ambos, do que na identificação exata de um enredo de contornos dramáticos.

Tal discrepância mostra-se especialmente evidente na descrição das personagens de classe baixa. A princípio esses estratos sociais são figurados na condição de pacíficos trabalhadores, postos em cena como meros coadjuvantes ou figurantes, numa espécie de rebaixamento conformista e telenovelesco (numa espécie de contraste do combativo ideário nacional-popular sugerido pelo amigo na cena do sítio?). Essa descrição conciliadora, todavia, é extrapolada pela própria interpretação da "índia", que não cabe

nessa perspectiva, seja por sua possível forma de agir nos bastidores da cena fantasiada pelo narrador, seja pela força dos impulsos que mobilizam sua luta contra a prisão do filho, e que não só não são elaborados pelo narrador, como ainda se tornam alvo de seus mecanismos de defesa. Não por acaso, nesses dois momentos a personagem de classe baixa é mostrada se virando para sobreviver em meio às adversidades, que vão do sensacionalismo midiático à violência policial, sempre passando pela precariedade material. Não se trata, todavia, de reavaliar a conduta da "índia" a partir de qualquer heroísmo positivo, como por exemplo numa possível valorização de seu protagonismo, mas de tentar vislumbrar os sentidos implicados no hiato entre os limites com que o narrador busca descrevê-la e as possibilidades imaginativas abertas pela ação dela.

Ódio cruzado

Não que o narrador não consiga aventar a possibilidade de conflitos protagonizados por personagens de classe baixa. Durante a lembrança da discussão com o amigo, o narrador chega mesmo a fantasiar seu assassinato de acordo com o que ouviu em meio ao tumulto em frente ao prédio:

> Imagino meu amigo recebendo rapazes no apartamento. Meu amigo no sofá da sala, tomando campári e dizendo poesia para os rapazes. Com os pés descalços no sofá, mas disfarçados entre as almofadas, meu amigo passando os cabelos para trás da orelha, e imagino algum rapaz se irritando com a coisa toda. Meu amigo abrindo o álbum dos poetas franceses, e o rapaz encolhendo-se no sofá. E enchendo-se de ódio, e sofrendo de um outro ódio por não entender que ódio cruzado é aquele que o domina, e que é feito de muita humilhação e que é desprezo ao mesmo tempo. Imagino a poesia sendo interminável e o rapaz enlouquecendo, indo buscar uma corda no varal, ou uma faca na cozinha, mas daí para a frente já não dá para imaginar, porque o meu amigo nunca seria professor de ginástica [77/ 82-82].

O narrador fantasia o encontro entre seu amigo com um rapaz. Este aparece lânguida e sensualmente instalado em seu apartamento, conforto imaginado às custas da recusa de um dado da realidade, como indicam as almofadas que recobrem seus pés – aqueles mesmos que, como vimos no capítulo sobre o amigo, figuram no imaginário do narrador como uma espécie de elo recalcado entre o passado ditatorial e o presente da ação (democrático?). Subitamente, o rapaz começa a se irritar com a própria cena, nervosismo que vai aumentando conforme o amigo ostenta a cultura de que o outro foi

privado. Essa contraposição perverte o clima erótico e rapidamente ganha uma amplitude que extrapola os próprios limites a partir do quais a cena vinha sendo imaginada. O rapaz é tomado por um ódio que não se resume a essa fantasia e vai buscar uma faca ou uma corda, momento em que o narrador interrompe a cena com a desculpa de que seu amigo nunca seria professor de ginástica. Pensando no ambíguo vaivém com que a fantasia é delineada, que alimenta fantasias e logo as interrompe, é como se a perspectiva da relação entre as duas personagens em cena insinuasse um conflito que acaba tomando proporções amplas demais para as possibilidades representativas do narrador, que por fim se defende a partir de uma racionalização que encerra seu devaneio no âmbito das escolhas individuais, sob o argumento de que o amigo nunca seguiria tal carreira.

Esse ódio cruzado que atravessa a cena, entretanto, não tem uma amplitude qualquer: além de sua generalidade ser indicada já de saída pela caracterização desse "algum rapaz" entre outros "rapazes" (haveria aí a insinuação de que se trata de uma fantasia envolvendo um intelectual e o que é vulgarmente designado como "michê"?), lembrando que a personagem que dá corpo a esse rapaz imaginário dentro da narrativa é claramente especificado como o filho negro de uma "índia" que trabalha como empregada doméstica – mais uma ligação contra a qual o narrador se defende a partir de projeções?[58] Desse modo, os contornos dramáticos com que o conflito é inicialmente sugerido são sobrepujados pela amplitude de contradições sociais muito bem determinadas. Não parece exagero supor que a interrupção da cena se deva ao próprio recalque com que o narrador se defende da ameaça de que essas contradições ocupem o proscênio de sua fantasia. Diferentemente do esquema conciliador e cenográfico a partir do qual a "índia" fora apresentada cantando enquanto cozinhava, o personagem de classe baixa agora é representado a partir da perspectiva de um conflito violento, ainda que de maneira igualmente ou mais fantasiosa.

Em meio a toda essa confusão, o importante é notar a complexidade com que a vida popular se vira, em detrimento dos limitados formatos com que ela é representada pelo aparato midiático-securitário do qual a voz narrativa faz parte. Dócil ou violento, protagonista ou figurante, sexualizado ou não, o conteúdo da representação é menos

[58] Sobre o modo como a racialização funciona como um dispositivo de segurança que estrutura o olhar desde o inconsciente marcando determinados grupos com o objetivo dividir e organizar as multiplicidades populacionais, através da fixação dos limites dos espaços em que eles podem ou não circular e ocupar, ver as seções "Aparências, verdade e simulacro" e "Lógica do curral" do primeiro capítulo de *A crítica da razão negra*, de Achille Mbembe (2018).

importante do que a forma como o narrador se fixa nos limites de um ou de outro polo a depender do momento, sem nunca conseguir acompanhar a complexidade com que essas várias condutas respondem a determinados modos de produção e representação. Vemos assim como a "índia" se desdobra em várias de acordo com as adversidades das situações – se é que se trata da mesma personagem, já que nada nesse universo de caracteres tão repetidos nos garante isso. Para além do que é deliberada e insistentemente repetido pela voz narrativa, resta compreender seus interditos, tanto no sentido do que ela tenta reprimir, quanto do que retorna escapando desses limites, como *algo que penetra nas frinchas do relato*, para utilizar uma imagem relacionada à atuação da "índia".

Gritos paralelos

A própria cena da mala pode ser lida como uma imensa montagem pelo modo intrincado como reúne a um só tempo: diversos acontecimentos concomitantes em seu interior, associações que passam pela cabeça do narrador e referências a outros momentos da narrativa. Aqui a narração acompanha a intensa e conturbada movimentação de três personagens simultaneamente (talvez quatro se incluirmos o homem que estaria chorando ao zelador, à "índia" e ao narrador) que em ritmo de urgência ficam indo e voltando entre os quatro andares do prédio. Sobre essa ação frenética, a voz narrativa vai justapondo uma série de sensações visuais (o que o narrador enxerga durante o sucessivo apagar e acender de luzes), olfativas (o "refogado com predominância de alho, em que as cebolas começam a esturricar"[59] que a "índia" vinha cozinhando) e auditivas (a citada canção de Bororó e a voz do pastor Azéa que vinha do rádio). Tudo isso se precipita num desfecho repentino e enigmático, com o zelador e a "índia", que agiam em contraposição até ali, finalmente se colocando de

[59] Até mesmo a escolha dos ingredientes tem implicações de classe, como fica mais claro quando comparamos esse episódio com outro escrito por Chico Buarque (2007, cap, 6, p. 15-36, grifos meus) em *Leite derramado.* Neste, o narrador confunde sua exigência de profissionalismo do hospital público que o atende na velhice uma cena infantil em que ralhava com seus empregados: "Dispenso salamaleques, odeio intimidades, exijo atendimento neutro, profissional. Tragam-me por obséquio a minha goiabada, tenho fome. Virei o prato no chão, não nego, e voltarei a fazê-lo sempre que o bife vier com nervo. *Sem falar que a comida cheirava a alho*, deixem minha mãe saber. Deixem mamãe me cheirar, tão logo volte da missa, e *ela vai descobrir que me serviram a comida dos empregados*". Tendo isso em vista, *o refogado de cebola com predominância de alho começando a esturricar*, descrito em meio a uma cena em que várias formas de violência se relacionam (como a prisão do filho da "índia", o possível assassinato ou suicídio de um ex-militante da luta armada etc.), não deixa de ser um índice carregado da alta temperatura dos conflitos sociais que atravessam a cena.

acordo num grito paralelo ao chegarem no terceiro andar, o mesmo em que mora o amigo, mas que o narrador nunca chega a visitar durante o relato. Depois de tudo isso ainda vemos o narrador sair perturbado do prédio, onde reencontramos uma série de referências à outra cena que se passa na frente do prédio do amigo, como as sirenes (da polícia?) e "um negro desengonçado" que passa por ele com um "sorriso imbecil" e "usa uma sunga de borracha imitando pele de onça", entrando no "edifício do meu amigo com um canivete na mão, descascando uma laranja".

Os acontecimentos da cena e as referências que ela faz ao episódio em que o filho da "índia" é levado pela polícia levantam uma série de hipóteses. A mais importante refere-se àquilo que motiva o grito simultâneo da "índia" e do zelador: sugerindo que eles podem ter se deparado com a vítima da outra cena, o tal professor de ginástica que o narrador teme ser seu amigo. Pois, ao descrever o principal suspeito entrando no prédio e portando uma faca, somos lembrados da hipótese do esfaqueamento, da qual o narrador fica sabendo em meio ao tumulto: "No meio do povo, compreendo que houve um crime, alguém morreu esfaqueado ou estrangulado" [43/ 46]. Essa hipótese todavia parece ser desmentida pela própria descrição, pois, quando o IML leva o corpo, não pinga sangue como o narrador esperava [46/ 49] – desejo sintomático que reafirma certa afinidade sua com o sensacionalismo que circunda o local.

O que dá razão à outra possibilidade mencionada, de que a vítima teria de enforcamento, que também explicaria os *estranhos jatos de voz de um homem sem forças para chorar completamente* que o narrador escuta vindos do terceiro andar – esse mesmo onde o porteiro e a "índia" gritam em paralelo *antes* de o filho dela entrar no prédio (fato que também desabona a hipótese de que ele teria sido enforcado, como o próprio narrador fantasia na cena comentada na seção anterior). Tal cronologia indica que essa segunda cena narrada pode ter acontecido antes da primeira – o que não é algo fora da lógica desse romance, cuja abertura talvez se passe após a última cena relatada. Aliás, a própria forma como os transeuntes chamavam o filho da "índia" de maconheiro pode não ter nada ver com seu "sorriso besta" (que na verdade nem era riso, como admite o próprio narrador), mas uma alusão à mala de maconha que este deixou cair no prédio. Embora aqui também seja impossível definir o que de fato aconteceu e em que ordem, a possibilidade dele não ser o assassino nos leva a pensar em suicídio, o que não parece incomum no histórico de alguém que pode ter sido vítima da repressão.

***A perplexidade de um veterano de 68* e *a alegria do povo de aparecer na televisão*?**

É através da análise da cena em que a "índia" tenta impedir a prisão do filho que Roberto Schwarz (2014, p. 221-222) chega a uma das principais hipóteses de sua leitura:

> Numa grande cena de rua, com corre-corre, camburões e TV, uma baixinha com cara de índia procura impedir a prisão do filho, aos gritos e com bons argumentos. O narrador sente que vai ficar a favor dela, mas logo vê que se enganou, pois a mulher para de gritar quando percebe que não está sendo filmada. O episódio, que o narrador preferia que não tivesse acontecido, explica muita coisa. O desejo de tomar o partido dos pobres e de vê-los defender na rua os seus direitos sobe de supetão, para se apagar em seguida. É como um reflexo antigo, antediluviano, hoje uma reação no vazio, já que a alegria do povo é aparecer na televisão. O desejo de uma sociedade diferente e melhor parece ter ficado sem ponto de apoio. Estaríamos forçando a nota ao imaginar que a suspensão do juízo moral, a quase atonia com que o narrador vai circulando entre as situações e classes, seja a perplexidade de um veterano de 68?

A partir de uma sucinta paráfrase, cuja qualidade crítica fala por si só, Schwarz expõe o complexo jogo de pontos de vista a partir do qual a cena é armada. Nesse jogo, o narrador é como que surpreendido pelo exagero da cena através da qual a "índia" tenta impedir a prisão do filho. A partir desse gesto narrativo, em que o desejo de tomar os partidos dos pobres se frustra com a maneira como a mulher atua diante das câmeras, o crítico entrevê um horizonte histórico implícito, através do qual articula a seguinte questão: a inércia atônita com que o narrador transita sem apresentar juízos morais diante dos impasses apresentados pelas situações narrativas ambientadas naquele final dos anos 1980 e começo dos 1990 e envolvendo diferentes classes não seria a perplexidade de um veterano das mobilizações de 1968? A análise da cena e os problemas críticos que ela levanta constituem um momento decisivo na argumentação da resenha, na medida em que essa hipótese sustenta outra mais geral, já exposta ao final do segundo capítulo desta tese, em que Schwarz (2014, p. 223) apresenta uma possível chave de leitura para o romance, *em que todas as diferentes classes participam do mundo da imagem, brilhando acima de seus conflitos e os relegando a um "estranho sursis", como se o acesso ao espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos parecesse compensar de modo mais do que suficiente sua horrenda substância*. Embora essa

leitura capte os procedimentos técnicos decisivos na construção da cena e consiga interpretá-los com profundidade histórico-social, acredito que a discussão aberta pela hipótese merece alguns apontamentos.

O primeiro se refere ao modo como Schwarz tende a interpretar a atuação da "índia" como uma compensação imaginária, o que a seu ver pode ser percebido sobretudo pelo fato de ela parar de gritar quando percebe que não está sendo filmada. "É como um reflexo antigo, antediluviano, hoje uma reação no vazio, *já que a alegria do povo é aparecer na televisão*", diz o crítico. Embora concorde que a cena é um comentário sobre como as formas da cultura de massa são incorporadas pelas personagens, não acho que isso se aplique apenas à "índia", nem que se trate apenas de compensação imaginária, nem muito menos que haja qualquer traço de alegria em sua atuação. Pelo contrário, sua performance só pode ser compreendida como uma tentativa desesperada de intervir na realidade a partir de uma interlocução com os outros personagens que leve em consideração tais fetiches, pois é a luta pela sobrevivência de seu filho que parece ser o impulso decisivo em sua atuação, e não o contrário. Assim, embora a "índia" atue dentro dos limites impostos pelo espetáculo, ela parece fazê-lo de caso pensado, tentando reverter o juízo dos meios de comunicação sobre o filho diante do público. É esse a meu ver o sentido de seus gestos e falas: consciente do contexto de guerra civil em que vive e do feitio espetacularizado de seus eventos, a mulher invade a cena delimitada pelo cordão de isolamento imposto pelo aparato midiático, introduzindo nela uma série de elementos reprimidos – como o valor das atividades reprodutivas desempenhadas por ela e o papel da racialização na incriminação de seu filho.

Assim, se é inquestionável que seus atos se voltam preferencialmente para as câmeras, seu sentido não é o de aproveitar a prisão do filho para alegremente aparecer na televisão, mas de usar a presença do público e dos meios de comunicação para tentar salvá-lo da cadeia ou mesmo de sua possível morte através da exposição dos conflitos que atravessam a cena. Nesse sentido, trata-se antes de uma esperta tentativa de disputar os meios de representação a seu favor, o que não deixa de ser uma forma de acirrar os conflitos e não de compensá-los. Assim, ainda que possamos pressupor que ela tenha algum prazer inconsciente com a cena (sem o que ninguém age, aliás, mas que, repito, não se manifesta como alegria em nenhum momento), seu sentido não visa um escape fantasioso, mas uma forma realista de se haver com seus problemas. É claro que isso não faz sua atuação menos performática, bem como não se trata de vê-la como uma heroína positiva em que não há dimensão problemática. Trata-se antes de perceber como

os meios de comunicação balizam, capturam e tentam dissolver as contradições postas em cena, ao que a atuação controversa da "índia" responde explicitando e desmentindo seus limites e parcialidades por dentro, em alguns momentos até indicando formas que extrapolam seus limites na medida em que seus impulsos de vida apontam para além dos contornos da cena – o que evidentemente não exime seu ato de contradições e talvez até as acentue.

O segundo apontamento se refere ao narrador. Acredito que seja mais exato caracterizá-lo como alguém que, embora possua ligações remotas com indivíduos que podem ter tido alguma participação na militância dos anos 1960, parece mais próximo da capitulação política e do conformismo das gerações posteriores, como busquei demonstrar nos últimos dois capítulos através de suas relações com a ex e com o amigo. Os conteúdos políticos que caracterizam o inconformismo deste são permanentemente recalcados da memória do narrador (onde retornam de forma deslocada), enquanto ela é sempre lembrada a partir das características pelas quais abdicou de seus sonhos utópicos e se adaptou – com muito custo – à nova realidade a partir do trabalho, do consumo e de um possível endividamento. A própria escolha do narrador por não ver mais o amigo depois de uma discussão sobre assuntos políticos e ir morar com a ex num casamento pequeno burguês (para retomar o título de um peça de Brecht que Chico usou em uma das canções da *Ópera do malandro*), indica uma conformação do narrador ao *status quo*, que vinha sendo balizado pelos limites históricos impostos pela onda contrarrevolucionária iniciada em 1964, conquistando corações e mentes através de algumas benesses e muita repressão. Nesse sentido, parece mais provável que o amigo seja um veterano de 1968, e não o narrador.

Ainda sobre o narrador, é preciso notar que, apesar de sua posição mais discreta no episódio quando comparada com a atuação da "índia", ele também participa do espetáculo. Como vimos, a princípio ele parece apenas um espectador da cena que se passa em frente ao prédio do amigo, onde vai parar meio que sem querer, enquanto percebe quase que por acaso uma série de informações a respeito de um possível assassinato. Essa perspectiva de alguém que relata os acontecimentos como se estivesse apenas os registrando é destacada pela forma como ele descreve o que as próprias câmeras dos repórteres estariam captando, em alguns momentos quase se confundindo com elas. Mesmo quando ele parece só descrever o que se passa a seu redor, todavia, é possível perceber uma espécie de enquadramento que reproduz a perspectiva com que a indústria cultural normalmente representa a vida popular. Eventualmente, todavia, ele

mesmo explicita seu posicionamento, tomando alguma distância do registro captado pelos *media*, primeiro aderindo à causa da "índia", mas só para logo depois expor seu desconforto, numa renúncia que combina bem com seu histórico de progressiva conformação política, que não deixa de parecer um comentário bem ao gosto do descompromisso de boa parte da mídia com a realidade social.

Assim, é como se ele fosse furtivamente passando de câmera para espectador (que pode ou não ficar a favor das personagens cujo destino apenas assiste), para finalmente se revelar um comentarista, que avalia a cena representada a partir de uma série de comentários que se querem neutros, mas que vão se mostrando totalmente parciais. Nesse sentido, pelo menos nesta cena não me parece haver ausência de juízo moral da parte do narrador, mas avaliação da performance da "índia", ainda que feita de forma quase involuntária, como quem reage a um programa de televisão. E o tal "desejo de tomar o partido dos pobres e de vê-los defender na rua os seus direitos" que sobe de supetão para logo em seguida se apagar deve ser compreendido como parte do espetáculo, cuja motivação não parece ser a "alegria do povo de aparecer na televisão", mas a de tomar o partido dos pobres como quem assiste TV, engajando-se ou não como quem troca de canal ao menor sinal de insatisfação de seus desejos fantasiosos.

Aliás, num último apontamento, poderíamos discutir se o tema da luta por direitos aparece diretamente em cena. Tendo sido escrito e publicado entre 1989 e 1991, a cena de rua protagonizada por uma personagem de classe baixa que busca se defender não tinha como não sugerir relações com as várias formas de mobilização de seu entorno. Assim, em suas entrelinhas transparece algo do resultado da ascensão dos novos movimentos sociais que remontam ao final da década de 1970 e que estão relacionados às várias formas de manifestação que marcaram os anos 1980, como os quebra-quebras ligados aos movimentos dos desempregados e as Diretas Já. Parafraseando o título de um clássico da época, a própria forma como a "índia" invade o episódio trazendo consigo toda uma agenda por ser reconhecida parece lembrar o momento *quando novos personagens entraram em cena*.[60] Curiosamente, todavia, não há qualquer menção pontual que nos faça encaminhar a discussão de todos esses problemas apenas pela forma da *lutas por direitos* – diferentemente, por exemplo, da canção "Pelas tabelas", em que as Diretas Já são citadas através do uso da cor amarela. Embora conceda que a atitude com que a "índia" defende seus interesses com bons argumentos em público remete à mobilização popular que marcou o momento político

[60] Eder Sader (2007), *Quando novos personagens entraram em cena.*

(que inclui a luta por direitos, mas não se resume a ela), creio que o conjunto de sua performance abarca um tipo de enfrentamento mais amplo e profundo, de que o próprio Schwarz dá notícia ao relacioná-la ao complicado campo do espetáculo, sobretudo quando ele é pensado como uma forma de gerir a anomia que resultou da destruição do que já se imaginou como uma sociedade salarial organizada em torno do que viria a ser o mundo do trabalho.

Tanto na forma da "índia" atuar como do narrador de avaliá-la, o foco está nas disputas cujo fundamento é a luta em um contexto em que o mercado já não promete lugar para todos, o que ajuda a explicar o movimento perverso de desidentificação das classes altas e médias em relação às baixas, e as artimanhas com que estas buscam se virar como podem em meio a esse brutal processo de seleção. Assim, é como se a presença de temas como a luta por direitos fosse inicialmente sugerida pelas expectativas históricas envolvidas na relação entre a atuação da "índia" e a voz narrativa. O desenvolvimento da cena, contudo, vai em outro sentido, apresentando uma sociabilidade anômica e violenta, em que a perspectiva da constituição dos direitos parece uma vaga lembrança implícita. Discutindo no plano sempre incerto da gênese do romance, talvez pudéssemos supor que toda aquela expectativa que emanava das mobilizações que vinham dos anos 1970 e que foi canalizada na criação do que era o maior partido de esquerda de massa do mundo naqueles anos 1980 e nas suas possibilidades dentro de um contexto de redemocratização fosse relida pelo fracasso das eleições de 1989 e dos rumos que o país tomaria com sua "abertura" econômica.[61]

Nesse sentido, se o episódio realmente faz alguma referência à luta por direitos – que, no plano da vida política, estava na ordem do dia naquele início da década de 1990 e ainda mostraria resultados promissores nos anos seguintes, como relata Vera Telles (1999), que não deixa de notar o crescente impasse dessa agenda –, ela reside no desencontro entre expectativa e realidade, cujo real horizonte imposto às classes baixas aparece representado pelo encarceramento em massa indicado pela prisão do filho da "índia", que reatualiza em novo contexto o possível assassinato do amigo militante (sobre os quais paira igualmente e não por acaso a sugestão da homossexualidade) e das várias execuções sumárias figurados ao longo do relato. Contexto cuja amplitude dos conflitos, que remontam à longa duração da colonização, cujo processo global de

[61] Sobre o período que recobre a formação do Partido dos Trabalhadores (PT) até a derrota nas eleições de 1989, passando pela sua atuação aglutinadora como forma de oposição social, ver os dois primeiros capítulos de *A história do PT*, de Lincoln Secco (2012).

barbárie, agora incidindo até mesmo em setores do centro do capitalismo, continua sendo um paradigma mais atual para pensarmos o presente estado de coisas do que o Estado democrático de direito.[62]

[62] Sobre as reviravoltas do capitalismo no centro e na periferia, ver Paulo Arantes (2004), "A fratura brasileira do mundo" em *Zero à esquerda*.

6. Parentescos inquietantes

Familiares em algum momento de sua vida, os lugares a que o narrador está sempre indo e voltando agora lhe parecem um tanto estranhos. Daí a mistura entre sensações de intimidade e distanciamento com que ele vivencia tais episódios, cujas continuidades e rupturas sugerem circunstâncias difíceis de discriminar. Esse misto de sentimentos opostos levou a crítica a interpretar o narrador ora como um sujeito estranho às referências locais (Soares, 1991), ora como o herdeiro de uma história ligada a elas (Xavier, 2009). Neste capítulo iremos sondar uma possível articulação entre essas duas perspectivas através do inquietante histórico familiar constituído pelas relações parentais do narrador. Para tanto, iremos analisar como os materiais mobilizados na forma do narrador de apresentar seus pais nos indicam a transmissão de legados muito específicos. Nosso objetivo é identificar em que medida certos bens e comportamentos são herdados, formando uma espécie de parâmetro que nos ajuda a compreender a atualidade desse romance, composto de diversas impressões estranhamente familiares, em termos mais amplos que os sugeridos pelo próprio narrador. Pois, apesar das diferenças que opõem seu pai e sua mãe, ambos podem ser entendidos como protagonistas privilegiados de uma história que ainda se faz presente por formas sub-reptícias.

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.
[26/ 25]

Já falecido, o pai só é mencionado em comentários e cenas relacionados ao passado – como o amigo, sobre quem paira a possibilidade de um assassinato mal explicado. Ambos situam-se numa espécie de limiar entre presente e passado, limite que no caso do amigo está sempre na iminência de ser rompido pelo seu possível aparecimento na ação. A certeza sobre a morte do pai faz com que as referências a ele pareçam restritas a um tempo findado. Mas na realidade, porém, é justamente porque ele está morto que seu legado se faz sentir no presente. Nesta primeira sessão veremos

como sua imagem permanece atuante na memória do narrador, em que a potência de seus caprichos serve de contraposição à retração do mando encarnada pelo narrador, dando-lhe régua e compasso a partir de um passado agora inacessível. Em seguida, veremos como essa memória é renegada pela mãe segundo as ideias da moda, o que não quer dizer que ela abra mão de sua herança. Para ficar em um exemplo muito importante para nossa interpretação, note-se como no desfecho do romance é decisiva a maneira como o sítio frequentado com gosto pela viúva, detestado pela irmã e esquecido por um tempo pelo narrador é reapropriado por este último a mando do cunhado, através de execuções sumárias que fazem jus às exceções de que são feitas as leis, ao mesmo tempo, representadas e desrespeitadas por este mesmo pai.

A primeira menção a ele ocorre no sítio durante o reencontro do narrador com um homem que ele reconhece e designa como "nosso antigo caseiro" [26/ 25]. O enfoque inicial da narração recai sobre a aparência do "velho" [25/ 25], outro modo como o protagonista se refere a ele. Nela, os sinais do envelhecimento se misturam às novidades da vida moderna, causando perplexidade ao narrador (que, aliás, é recíproca):

> Deixou crescer os cabelos que, à parte as raízes brancas, parecem ter mergulhado num balde de asfalto. A pele do seu rosto resultou mais pálida e murcha do que já era, e ele me fita com um ar interrogativo que não consigo interpretar; talvez se pergunte quem sou eu, talvez me pergunte se a tintura lhe cai bem [26/ 25].

A imagem dos cabelos que *cresceram naturalmente* e foram mergulhados num balde de *asfalto,* conservando todavia *as raízes* brancas, como que sintetiza a integração entre passado e presente, rural e urbano – que este sítio, cujo trajeto de ônibus da cidade não chega a ser viagem [24/ 22], também representa, não só pela sua localização, mas também pelas modas de consumo seguida por seus frequentadores e, principalmente, porque se trata de um lugar de produção, tanto de mercadorias orgânicas (plantio de maconha) quanto mecânicas (desmanche de carros roubados). Voltando à descrição do caseiro, sua composição híbrida, em que diferentes temporalidades se reúnem sob o fio da precariedade, é logo reforçada: "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" [26/ 25].

Embora a voz narrativa centre a descrição no que há de inusitado na aparência do "velho", este não permanece passivo durante o desenvolvimento do episódio. Numa

gesticulação que dá continuidade à ambivalência de seu visual, seus atos alternam sinais de aproximação e distanciamento que coordenam o andamento meneado da cena:

> Aproxima-se com molejo de jogador, mas com o tórax cavado e os braços caídos, papeira, a boca de lábios grossos aberta com três dentes, os olhos azuis já encharcados. E abraça-me, beija-me, recua um passo, fica me olhando como um cego olha, não nos olhos, mas em torno do meu rosto, como que procurando a minha aura. "Deus lhe abençoe, Deus lhe abençoe", diz. Depois pergunta "que é de Osbênio?, que é de Clauir?", e entendo que ele esperava outra pessoa, algum parente, quem sabe [25/ 25-26].

Tais ambiguidades levantam no narrador a suspeita de que ele talvez já não seja mais reconhecido por aquele a quem já considerou o *caseiro de sua família*, como se a passagem do tempo tivesse mudado a relação entre esses indivíduos que um dia parecem ter tido alguma coisa que poderíamos chamar entre muitas aspas de "familiaridade": "Penso em lhe dar um tapa nas costas e dizer 'há quantos anos, meu tio', mas a intimidade soaria falsa" [26/ 25].

Em contraposição, note-se como o caseiro designa o que ele considera familiar ou estranho:

> 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. Que os outros, os de fora, foram chegando e dominando tudo, o celeiro, a casa de caseiro, a casa de hóspedes, e 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 que ele dorme ali na despensa, e os netos espalhados na sala e pelos quartos. Conta que os patrões nunca aparecem, mas quando aparecerem vão ter um bom dum aborrecimento [27/ 26].

Embora fique claro que os patrões não pertencem ao que ele considera sua família, eles também não se comparam com "os outros, os de fora" que dominaram o local – cuja descrição, aliás, lembra a dos nômades do conto "Uma folha antiga", de Franz Kafka (1999), um dos experimentos literários do autor tcheco em que a consciência burguesa vai se expondo ao tentar descrever aquilo que ela considera sua alteridade. Voltando ao romance de Chico: sob o olhar do filho dos tais patrões, o caseiro (que evidentemente não é nenhum burguês, mas cujo trabalho é cuidar da propriedade alheia) se ressente da invasão do local de que ele deveria zelar, ainda mais porque elas dão indícios de que seu papel foi ultrapassado por formas mais atuais de dominação – de que, todavia, ele já

participa, como indica seu visual e pode ser percebido na maneira como é pego em flagrante pelo narrador gerenciando os ganhos dos netos, que mostra como em quase tudo nesta seção, que o essencial está na complicada maneira como conflitos sociais que caracterizam diferentes épocas se misturam compondo uma mesma cena:

> O caseiro velho dorme rijo na diagonal de uma cadeira, um blusão de náilon vermelho cobrindo seu rosto, e uma touca de plástico prendendo seus cabelos recém-tingidos de acaju. Vai despertar com a algazarra das crianças, umas vinte, que daí a pouco acometem a casa. Trazem dinheiros úmidos, que o velho coleta de mão em mão e joga numa mochila. Só então ele me vê e se encabula, depois se emociona e diz 'Deus lhe abençoe, Deus lhe abençoe', fazendo questão de me acompanhar ao meu antigo quarto" [71/ 77].

Voltando para a descrição que o narrador faz do caseiro depois de muito tempo sem vê-lo, poderíamos dizer que ela é apenas parte de uma cena maior, cujo sentido curiosamente lhe parece mais enigmático do que para a personagem coadjuvante com quem ele contracena. Todo o restante do episódio será estruturado sobre a dúvida lançada sobre o reconhecimento do narrador, ora pendendo para a resposta afirmativa, ora para a negativa. Até que, finalmente, a entrada do dinheiro reorganiza a cena, dando impulso e novo ritmo para os atos do "velho":

> Deposito um maço de notas sobre a mesa para o velho fazer a provisão, mas antes que eu me explique ele apanha uma mochila debaixo da mesa, joga o dinheiro dentro e diz "pra que isso, seu moço". Desce a mochila, sobe uma garrafa de underberg, diz "dá licença", vira um gole e oferece a garrafa, que ficou com umas bolhas de saliva no gargalo. 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 [27/ 27].

Em sinal de reconhecimento, ele rapidamente vai arrumar o quarto *que sempre foi o do narrador*, a quem agora trata como "senhor", indicando uma hierarquia social que deixa claro que ele não o está confundindo com "algum parente", como foi aventado anteriormente. Ainda que o tratamento sinalize alguma submissão, sua generalidade ambígua deixa no ar a dúvida de se ele realmente reconhece o filho do antigo patrão ou apenas o dinheiro, ou ainda se está jogando com essas duas possibilidades. Diferentemente do mando personalizado do pai, a relação entre eles é estabelecida pela impessoalidade monetária, que todavia parece ter o poder de reabilitar formas antigas de poder. Vemos desse modo que a multiplicidade dos tempos não está apenas no moderno visual do "velho" nem nos diferentes ritmos com que seus atos movimentam a cena,

mas na própria multiplicidade de formas sociais que regem a relação entre as personagens.

Essas formas arbitrárias de exercício do poder nos ajudam a explicar a aparência híbrida que o "velho" possui aos olhos do narrador, cujo fundamento prático é o tratamento socialmente bipolar reservado aos pobres, que podem ser tratados como cidadão com ou sem direitos a depender dos interesses materiais e ideológicos da elite, é representado por imagens que retomam a ideia dos anfíbios, seres cuja sobrevivência dependeu da adaptação em um ambiente marcado pela ambivalência: "Sem aviso o velho dá um pulo de sapo e vai parar no centro da cozinha, apontando para mim" [26/ 25]. Essa imagem é retomada outras vezes ao longo do romance, como na cena em que esse mesmo caseiro enxota os trabalhadores do plantio de maconha ("reencontro o velho atrás do pomar, nos fundos do sítio, lançando cascalhos no bananal e gritando '*fora daí*!' [...] Sem se importar com o velho, homens e mulheres descartam as folhas e colhem as inflorescências com mãos oblíquas, furtivas" [80/ 85]) repetindo exatamente a mesma frase que, durante a abertura da sessão, gritava para os sapos que iria literalmente jogar para fora da piscina da sede: "'*Fora daí*! Xô! Já disse *fora daí*!', é o caseiro velho que chega ralhando com os dois sapos que estão no leito da piscina vazia" [79/ 84].

A própria descrição que o narrador faz desses trabalhadores posteriormente, quando os vê mais de perto, retoma algo dessa imagem anfíbia, mas acentuada e degradada a ponto de lembrar os estigmas históricos da lepra (paradigma radical das formas de exclusão modernas calcadas na aparência):

> Não calculo quantos sejam, pois andam em grupos e se parecem uns aos outros, todos muito magros e muito flácidos. Viram o rosto quando cruzam comigo, mas dá para notar que têm manchas brancas ou verrugas apinhadas na pele. No relance, vejo que alguns têm falhas na boca, nas orelhas, no nariz, e uma mulher, que nem deve ser velha, parece que em vez de rosto tem uma esponja [80/ 85].

Curiosamente, o trecho termina com a descrição de uma mulher *que não é velha mas em parte parece,* como que espelhando de forma invertida a imagem do caseiro, que é *velho mas não parece de todo.* Durante sua fuga no desfecho do romance, em meio às discricionaridades praticadas pelo grupo de extermínio frente às quais o narrador imagina que pode ser visto como um "um ladrão de bolsas" perfeitamente dispensável segundo a lógica da execução sumária [139/ 150-151], embora trate-se de um dos

herdeiros apresentado pelo delegado como "dono do sítio" [137/ 148], ele diz: "Há poças cada vez mais profundas, que supero numa carreira *anfíbia*" [139/ 151].

A questão colocada pela fatura, a partir da forma como personagens de diferentes estratos sociais se relacionam e se caracterizam entre si (incluindo o narrador), é a das relações entre o processo social e a representação das classes baixas. A própria hiperbolização das imagens, num movimento em que metáforas ligadas aos anfíbios vão num crescendo que as convertem numa encarnação de estigmas históricos, deve ser explicada em função da mudança de contexto, pois passamos da incorporação paternalista do caseiro para a repulsa com que os trabalhadores da plantação da maconha são temporariamente "incluídos" pela via do trabalho mais precário. Na passagem entre esses dois âmbitos há todavia uma espécie de abismo, que transparece na substituição do modo mais naturalista com que as metáforas iniciais são usadas entre as personagens para o posterior exagero ficcional que contamina a própria composição do aspecto físico de figurantes com os quais a voz narrativa pouco interage. Mesmo reconhecendo que a mistura incongruente desses registros seja, por um lado, uma forma deliberada de incorporar e sondar as fraturas implicadas nas relações entre esses diferentes âmbitos históricos e sociais, por outro, ele não deixa de ser a constatação de que a forma reconhece e expõe seus próprios limites enquanto representação literária. Nesse sentido, essas várias maneiras conflitantes de representar, feitas a partir de perspectivas artísticas e sociais diferentes mas correlacionadas pelo modo problemático como as personagens interagem entre si nesta determinada situação, bem como das questionáveis identidades e diferenças que suas aparências projetam entre si, formam um dos principais problemas críticos a ser interpretado pelo leitor.

A fim de iniciar a análise da personagem do pai, voltemos ao início do episódio, quando o caseiro encara o narrador com estranhamento. É em meio à percepção de que as transformações sociais mudaram os vínculos entre os dois que o narrador menciona a maneira como ele costumava lidar com o caseiro e seus outros funcionários:

> Meu pai entraria soltando uma gargalhada na cara do velho, passaria a mão naquele cabelo gorduroso, talvez chutasse o tamborete e dissesse "levanta daí, sacana!". Meu pai tinha talento para gritar com os empregados; xingava, botava na rua, chamava de volta, despedia de novo, e no seu enterro estavam todos lá. Eu, se disser "há quantos anos, meu tio", pode ser que ofenda, porque é outro idioma [26/ 25].

A cena, passada apenas na imaginação do narrador, é em tudo oposta àquela de que este participa na ação. Ao contrário do filho que entra tímido, mudo e distanciado, o pai invade o espaço do outro de maneira espalhafatosa. Também abrupta é a passagem da descrição do tratamento "íntimo" que este reserva ao "tio" para a falta de limite com que o pai lidava com os empregados de modo geral. A extrapolação, calcada no arbítrio que os considera parte da família ou um funcionário como outro qualquer, evidencia a convivência local e rotineira de tratamentos que o pensamento moderno manda distinguir conforme sejam próprios ao âmbito privado ou público. Note-se que isso não quer dizer que no passado não houvesse divisões sociais bem demarcadas, como fica claro no momento em que o narrador se instala "onde antigamente os empregados comiam" [26-27/ 26], já que a falta de limite era privilégio dos que mandam. Quanto aos que obedecem, só ficamos sabendo que estavam todos no enterro do pai, embora não fique dito se por pesar, ressentimento ou falta de opção (provavelmente uma mistura de tudo isso, com peso maior para a última alternativa), como aliás também não ficamos sabendo da reação do caseiro aos modos intrusivos do patrão.

Essa origem histórica, estabelecida através da referência a um determinado passado em que intimidade e violência se confundem, é complementado por traços do pai apresentados ao longo da narrativa. É dito que esse patriarca de "um metro e noventa" "andava inclinado para trás" [93/ 100], por trilhas "que todo mundo evita porque dá muita cobra" [83/ 90], o que sugere uma imagem paterna assustadoramente fálica. Conta-se que numa noite enquanto arrastava o narrador pelo pescoço (pois queria todo mundo dentro de casa quando chegasse), mandou o porteiro do prédio da zona sul onde moravam desligar o rádio em que estava ouvindo o horóscopo: "E disse que nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem" [92/ 99]. O ato racista que rebaixa o outro a um limbo social em que não há espaço para qualquer noção de igualdade deixa ainda mais evidente o fundamento escravocrata no comportamento do pai. Diferentemente do que ocorre nos trechos ambientados no sítio, aqui a reação do empregado é descrita, porém, sua forma ambígua, na qual é difícil determinar até onde vai a aquiescência com o riso do senhor, a ruminação ressentida e a meditação do revide, não permite qualquer interpretação fechada sobre o assunto: "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'" [92/ 99-100].[63]

[63] O paralelo entre o caseiro pálido de cabelos pintados e o porteiro negro de cabelos brancos não é casual e faz parte do sistema de duplos (muitas vezes invertidos) já notado por Aranyi (2000), que forma a

Nas idas e vindas dos caprichos do patriarca ("xingava, botava na rua, chamava de volta, despedia de novo") delineia-se uma conduta bem familiar ao público brasileiro, a que damos diversos nomes dependendo das circunstâncias e nuances de cada caso, como paternalismo, favor, clientelismo etc. Grosso modo, esse comportamento se refere à falta de limites com que os donos do poder lidavam com as classes médias e sobretudo com as baixas, veleidades da elite que não encontravam quaisquer freios, como por exemplo os direitos civis, políticos e sociais que vinham sendo instituídos no centro do capitalismo em alguma medida (relativamente pequena, na verdade), graças às lutas dos de baixo. A origem desse comportamento das elites remonta à centralidade das unidades produtivas agrárias dentro do sistema colonial, no qual a reprodução material de escravos e homens "livres" e pobres estava subordinada aos desmandos dos senhores. O pai, portanto, é aqui mencionado em referência ao poder senhorial caprichoso que regulava as relações sociais de um passado que já não existe, mas que continua servindo de referência e contraposição à atual retração do poder de mando representado pelo narrador. Todavia, esse é apenas um dos lados da questão, pois a referência a esse sistema econômico e ao comportamento das elites que lhe corresponde não é apanágio do atraso e do passado, não só porque ele é produto do empreendimento tipicamente moderno da colonização, mas também porque ele é indissociável das várias formas posteriores de avanço capitalista que ocorreram após a Independência do país, como passaremos a ver a partir de outras facetas deste mesmo pai.[64]

Apesar de fortemente vinculada ao passado rural e escravocrata, note-se que a cena de violência se passa no *hall* de um edifício na beira da praia na zona sul [91/ 97] que já foi suntuoso [92/ 99], ambiente urbano que se destaca pelo seu aspecto de modernidade, pelo menos quando levamos em consideração a época em que o episódio

---

galeria de personagens do romance, em que também encontramos, por exemplo, a menina da cabeleira e seu irmão careca, o conhecido que dava festas dançantes e sua irmã paralítica, o amigo militante e a ex conformista etc. Talvez o melhor exemplo seja o seguinte trecho em que ele retrata os gêmeos: "Um dos gêmeos abre a minha porta e me arranca do camburão. O outro me ampara, levanta a minha camisa e afaga o meu peito, bole nos meus mamilos. Vejo o ex-pugilista subir a escadinha de três degraus e bater com insistência à porta do trailer. O primeiro gêmeo vira meu rosto com as duas mãos, enfia os mindinhos nos meus ouvidos e faz pressão, como se quisesse uni-los dentro do meu crânio. O segundo nos aparta, encosta-me numa árvore, e penso que vai me beijar na boca quando rebenta uma rajada de metralhadora dentro do trailer, e o ex-pugilista voa da escadinha" [136/ 146-7]. Trata-se de mais um aspecto em que identidade e diferença se misturam de forma intrincada numa espécie de jogo de espelhos que refletem imagens invertidas.

[64] A respeito da matriz prática que engendra a retroalimentação entre arcaico e moderno de diferentes formas ao longo de nossa história, ver Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, (2012, p. 9-32) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000, p. 35-47); Francisco de Oliveira, *Crítica da razão dualista/ O ornitorrinco* (2011).

deve ter acontecido. Não só se trata de um *edifício*, forma arquitetônica tipicamente moderna, como ele ainda é sustentado por *pilotis*, como preconiza um dos cinco pontos para uma nova arquitetura de Le Corbusier, mesmo que utilizados com função técnica e pressupostos sociais diferentes, como não poderia deixar de ser no caso de uma construção na periferia do capitalismo. Além disso, ele é localizado na zona sul de meados do século 20, região carioca frequentemente idealizada como local de residência de uma burguesia tida como avançada (o que nesta tese não é um elogio, pelo contrário), no seio da qual aliás teria nascido nada menos que a bossa nova[65] – forma moderna de que Chico é um herdeiro até certo ponto crítico, como estamos buscando indicar através do modo inusitado como alguns dos elementos característicos da linguagem, incluindo as contradições implicadas nas origens sociais dela, são rearranjados no romance. Todos esses sinais de progresso, todavia, não aparecem contrapostos ao passado rural, mas conciliados com sua materialidade imprevista, como é sutilmente indicado pelo antiquado mármore que lhe dá uma suntuosidade alheia aos valores da funcionalidade modernista e que é levado ao paroxismo com a cena de racismo protagonizada pelo pai no interior desse edifício tão "civilizado" por fora.

Essa urbanidade, por assim dizer, combina com as sofisticadas roupas do pai que ainda se encontram guardadas no mesmo apartamento no presente da narração, num quarto onde nem mesmo a mãe ousa entrar – o que sugere que os limites impostos, ironicamente, pela falta de limite de sua amedrontadora figura continuam valendo mesmo depois da morte:

> No quarto do meio, onde mamãe nunca põe os pés, há um armário de parede inteira com as coisas do meu pai, as fardas brancas, os ternos príncipe-de-gales, capotes de lã, um smoking, um summer-jacket e uns sapatos de cromo alemão que eu até tentei herdar, mas ficaram grandes [91/98].

Com olhar de quem sabe do que está falando, o narrador expõe figurinos que apresentam seu pai sob novos ângulos. Somos apresentados aos capotes de lã, para as possíveis viagens para a Europa; ao tradicional *smoking*, que dispensa comentários, e seu possível substituto em ambientes tropicais modernos, o terno branco *summer-jacket*, e aos ainda mais informais príncipe-de-gales – cujo xadrez será marca registrada de

[65] Para dar um exemplo desse tipo de idealização, leia-se o prefácio do cancioneiro de Tom Jobim, onde Lorenzo Mammì (2017b) diz que a bossa nova "fora a expressão mais perfeita da burguesia urbana brasileira na década de 1950, que por sua vez tinha sido uma das formas de civilização mais sofisticadas, se não a mais sofisticada, que o país criara" – o que, convenhamos, não quer dizer grande coisa dados os patamares tradicionalmente altos de barbárie da burguesia no país.

outra personagem importantíssima, como veremos no último capítulo da tese. Ao que parece, o pai não só não dispensava a sofisticação da moda europeia, como parecia querer adaptá-la à temperatura e à informalidade do meio local. Como aliás é sintetizado na própria expressão "cromo alemão", brasileirismo que se refere ao tratamento químico de primeiro mundo, como se dizia, responsável pela maciez e resistência da modalidade de couro dos sapatos do pai, *que o narrador até tentou herdar, mas ficaram grandes* – o que indica seu apequenamento em relação à figura paterna também no que se refere a essa aparência de virilidade elegante e civilizada, como já ocorrera nos assuntos relacionados ao exercício do mando no sítio.

Provenientes de dois âmbitos que normalmente são contrapostos pelo senso comum, as referências a sua aparência sofisticada (seja pelo seu vestuário ou pelo prédio onde residia) e a seu comportamento despótico (sublinhado principalmente na relação com os empregados), conjugam-se num perfil em que arcaico e moderno parecem conviver sem grandes contradições, como vimos na cena de racismo ambientada no interior do edifício moderno. Embora sua imagem esteja relacionada à potência, normalmente contraposta à fraqueza do filho, há um momento excepcional, em que este se identifica com uma memória relacionada a um sintoma de seu pai:

> Não é a primeira vez que minhas pernas fraquejam quando me levanto bruscamente. Dou três passos bobos antes de me firmar, e a magrinha ri, pensa que estou bêbado. Lembro-me do meu pai, que se queixava de dormências, achava que era cardíaco e fazia check-up todo mês [125/ 133].

O trecho é ainda mais inusitado porque se volta para dentro desse pai normalmente tão lembrado pela exterioridade, seja de seus gestos espalhafatosos, seja de sua fina aparência.

Apesar de a princípio ele parecer infenso às cobranças subjetivas que as regras modernas trazem consigo, por um momento o narrador se lembra dele acometido por sofrimentos (que podem remeter à insensibilidade de uma dormência) que ele não consegue nomear, mesmo lançando mão de certos cuidados individuais ditados por essa mesma vida moderna, como os tais *check-ups* mensais – exagero que pode ser lido como um outro sintoma da mesma patologia. A seu perfil arbitrário e jactancioso, por conseguinte, corresponde uma interioridade regularmente acometida por sintomas psicossomáticos que incidem sobre o próprio coração, órgão tradicionalmente relacionado às oscilações da intimidade mais profunda. Note-se que o que permanece recalcado dentro do armário aqui não são as representações ligadas a impulsos não

admitidos pelas leis burguesas, mas um vestuário em que se expressa o próprio anseio de viver de acordo com essas mesmas regras. É como se a etiqueta local, que exige o reconhecimento dessas leis, exigisse igualmente seu recalque em razão das práticas bárbaras que constituem nosso cotidiano pelo menos desde a escravidão (que convivia sem grandes conflitos com as ideias liberais de igualdade), o que evidentemente tem implicações para os processos de subjetivação que ocorriam por aqui.[66]

Essa aparente indeterminação, em que interior e exterior são confundidos, mais confirma do que contradiz a regra de caracterização do personagem do pai, desde o início coerentemente regida pela ambivalência caprichosa com que a seu bel-prazer seus desmandos tratam as coisas públicas e privadas de forma indiscriminada. Como já vinha acontecendo em outros momentos dessa apresentação de maneira mais sutil, aqui Chico parece revisitar a obra de seu pai, Sérgio Buarque de Holanda (1995), *Raízes do Brasil*. Nela, a cordialidade é apresentada como um traço definidor do caráter brasileiro, pelo menos enquanto nele permanece ativa a influência ancestral do patriarcalismo rural. Esse traço não deve ser confundido com boas maneiras ou civilidade, mas como uma aversão de origem emotiva a todo convencionalismo social. Para Holanda (1995, p. 205) a cordialidade deve ser compreendida em seu sentido exato e etimológico, que não compreende só sentimentos positivos: "A inimizade bem pode ser tão cordial quanto a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, precedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado". Precedência que, todavia, não se restringe ao âmbito familiar, como vemos no caso citado do funcionário patrimonialista, em que a própria gestão pública se apresenta como um negócio particular. Do ponto de vista de uma das formulações mais clássicas de nossa historiografia pelo menos, as fantasias que faziam este pai sofrer do coração, portanto, não estão distantes das motivações históricas que explicam seu trato violento com o outro.

Para ser mais exato, todavia, seria preciso dizer que essa questão é discutida através de uma reformulação. Como Antonio Candido (1995) aponta no prefácio "O significado de 'Raízes de Brasil'", o modo ambulante mas bem concatenado como o ensaio de Sérgio Buarque analisa "os *fundamentos* de nosso *destino histórico*" (p. 13, grifo nosso) é uma forma de corresponder aos debates e às injunções históricas daquela decisiva década de 1930 em que ele publicou o livro. Assim, a colonização portuguesa

[66] Sobre as complicadas relações entre a subjetividade formada a partir da periferia do capitalismo com as leis tal como entendidas pelas ideias vindas de seu centro, ver Tales Ab'Saber (2007). Ver nota 6.

que marca nosso passado é comparada a outras (sobretudo a espanhola) na medida em que ela determinava comportamentos específicos, ainda vigentes à época, mas que já vinham experimentando mudanças que poderiam alterar seus futuros rumos. Chico vai retomar esse esquema histórico – também através de uma forma ambulante e bem concatenada, diga-se de passagem –, mas reelaborando seu diagnóstico histórico a partir do que aconteceu depois do lançamento de *Raízes do Brasil*. Como indica a já citada a localização do sítio a meio caminho da cidade, a herança rural e os novos tempos continuam convivendo, mas numa nova proporção em que o urbano tende a incorporar o polo oposto, em razão das modernizações conservadoras que ocorreram posteriormente, e que estão como que embutidas no olhar que o narrador lança para o passado desde o presente da ação. A figura do pai é captada no interior dessas mudanças cheias de continuidades, fazendo com que ele aparente atraso e avanço a um só tempo, cuja aparência de dualidade deve ser explicada em função da volúvel forma com que ele e sua classe decidiam quando convinha ou não seguir as normas burguesas (essas mesmas que representavam o futuro que elas desejavam) como quem escolhe o casaco da moda mais apropriado para o clima local.

Esse eixo formativo, em que os métodos e resultados do trabalho de intervenção intelectual do pai são legados e reapropriados pelo filho à sua maneira (o exato oposto do que ocorre com o narrador, que herda de seu pai apenas bens materiais conquistados através de impulsos destrutivos), é ironicamente retomado no texto de Chico Buarque (2010), "Os dicionários de meu pai". Como mais tarde em *O irmão alemão* (2014), dados biográficos são misturados com invencionices literárias, numa forma de brincar com a consagrada imagem do autor a partir da voga da ficção autobiográfica. A narração começa num registro clichê mas que pode bem ter algo de verídico, contando que antes de morrer o pai teria chamado seu filho para lhe entregar um dicionário, e aqui já se pode constatar algo daquele eixo formativo a que aludimos no início da nota: "Era como se ele, cansado, me passasse um bastão que de alguma forma eu deveria levar adiante". O dicionário será usado à exaustão pelo narrador, como ferramenta de trabalho e passatempo (indistinção que já diz algo sobre as próprias mudanças pelas quais a literatura vai passando nesse ínterim), até ele literalmente se desfazer – o que também diz algo sobre a liquidação desse mesmo processo formativo, bem como do ritmo de trabalho e consumo envolvidos nele.

Isso vai levar o narrador a comprar outros exemplares, fazendo com o que de início era um fértil passatempo (um "ócio criativo", se quiséssemos retomar uma

expressão apologética que estava na moda na época em que o texto foi publicado) vá aos poucos despertando uma mania no narrador: "fiquei viciado no negócio" – esse tema, aliás, é comentado na relação do narrador de *Estorvo* com o amigo, com quem se podia pelo menos experimentar falar sobre o ócio (como indicado na anedota sobre os banhos quentes dos antigos romanos [47/ 50-51]), o que já não existe mais no presente da ação, em que não existe ponto de repouso. Em vão, o narrador tentará comprar todos os raros exemplares que ainda restam do dicionário, para fazer carreira em cima de seu monopólio, eliminando seus rivais e impressionando seu público (sobretudo o feminino), carreira que por fim será ameaçada por esse mesmo processo de mercantilização, que culmina na irônica reedição do dicionário.

O legado prático e cultural do pai é, desse modo, apropriado dentro dos limites impostos pelos fetiches envolvidos na carreira do filho – que, aliás, faz suas notas num "moleskine", como ele mesmo faz questão de dizer, num texto que não custa lembrar, saiu na refinada revista *Piauí*. Ao se referir ao legado simbólico do pai num depoimento fictício, que gira em torno do processo vertiginoso de mercantilização da cultura que resultou numa guerra de todos contra todos, Chico refletia sobre o papel de nossa tradição crítica quando herdada por esse narrador nada confiável, cuja história se confunde com a sua. Para nossos fins, é interessante notar como algumas considerações feitas por esse narrador esclarecem bem os processos de escrita de *Estorvo*, como o "palavra puxa palavra" remete diretamente à glosa do título feita pela epígrafe, que por sua vez lembra um verbete de um dicionário amalucado, em que etimologia, rima e analogia aparecem todos misturados. Seria o caso, portanto, de interpretar os debates intertextuais implicados nos artifícios literários que nosso narrador utiliza para camuflar sua atuação social através da simplicidade fluente do primeiro romance de Chico Buarque

É pela linhagem dos protagonistas do bárbaro avanço capitalista, cujos indícios em cena apontam para um rol que vai dos patriarcas da colonização até os pais de família dos anos dourados, que se deve compreender as "fardas brancas" em meio a suas roupas. Junto ao que é dito sobre seu lugar de classe, elas indicam que o pai devia ocupar um alto cargo nas forças armadas da marinha, numa clara alusão ao golpe de 1964 e ao regime militar. Mais importante do que notá-la enquanto referência pontual a um evento ou a um período histórico, todavia, é compreender a ordem social profunda que determinou sua escolha em meio a esses vários outros materiais. Nesse sentido, é

possível ler a presença das fardas como uma espécie de resultado lógico em que as outras referências históricas culminam, perfazendo assim um ciclo histórico que caracteriza o pai e seus legados. Pois, como sugere Paulo Arantes seguindo pistas de Edson Telles, 1964 é um momento de *consumação* do bárbaro processo de "civilização" moderna, em que a exceção, essa espécie de lei da composição da personagem do pai, instalou-se numa dimensão inédita ao localizar seu tópos indecidível, a um tempo dentro e fora do ordenamento jurídico, nas salas de tortura e no desaparecimento forçado – horizonte histórico sem o qual não se compreende aspectos determinantes do romance, como vimos a partir da relação que o narrador estabelece com as diferentes situações delineadas em torno das outras persoangens.

Da inquietante perspectiva do romance familiar sugerido pelo narrador (que é conturbada por uma série de mediações sociais de maior amplitude que ele involuntariamente também nos revela), as questões da origem e da lei vêm infringidas de saída pela regularidade dos excessos cometidos por aquele pai que por princípio deveria ser seu representante, fazendo da infração sua própria lei. De tão excessiva essa lei pode representar, ao mesmo tempo, o estabelecimento de limites rigorosos (como quando queria ver todo mundo em casa quando chegasse) e o desrespeito por eles – trazendo pelo pescoço àquele que estivesse na rua. O ápice das representações limítrofes aparece numa associação que o narrador faz da porta dessa mesma casa durante o enterro do pai: "A porta do apartamento é um bloco de jacarandá pesado e escuro, com losangos em relevo e um florão entalhado no centro. No velório do papai, quando trouxeram a tampa do caixão, cheguei a imaginar que fosse a porta" [93/ 100]. Tal fecho não é um fim, entretanto, pois seu gesto vai se perpetuar na própria forma com que realidade e percepção se relacionam na voz narrativa.[67]

Numa de suas viagens ao sítio, ao sair do ônibus o narrador sente-se perseguido pelo olhar de um sujeito que parecia estar morto, pois tinha "mãos de cera" como as de seu pai no caixão:

> Salto do ônibus, dou quatro passos na relva, viro-me de repente e vejo a cabeça do morto no centro da janela, olhando fixo para mim. O ônibus demora a partir, e *não consigo escapar do morto*. Ando na relva para lá e para

[67] Numa tentativa de melhor traduzir a inusitada forma como as referências do narrador à imagem de seu pai promove deslocamentos, em que as estruturas neuróticas mais clássicas do âmbito familiar burguês são levadas a seus limites, o que ocorre devido à amplitude e profundidade histórica imprevista dessas figuras, estamos combinando formulações de diferentes obras de Freud (2015, 2010c, 2010d, 2012), como "O romance familiar dos neuróticos" e "O inquietante" (em relação àquilo que é e não é considerado familiar), por um lado, e *Totem e tabu* e as considerações sobre o supereu nas *Novas conferências introdutórias à psicanálise* (sobre as relações entre o pai e a lei), por outro.

> cá, e para qualquer lado que eu vá o morto me olha de frente, mesmo sem virar o rosto, parecendo um locutor de telejornal, mudo. O ônibus parte devagar, e agora a cabeça do morto vai girando para trás, sempre olhando para mim, como se o seu pescoço fosse uma rosca [67/ 71].

Sob o signo da morte, aquele pai intrusivo e violento retorna paranoicamente através do olhar de um homem qualquer. As semelhanças com a abertura da narrativa, em que portas, ameaça, morte, intrusão e olhar reaparecem articuladas por uma lógica circular de repressão e perseguição, não é mera coincidência. Tudo se passa como se as arbitrariedades da lei paterna circundassem e sitiassem o próprio espaço de experiência do narrador, como que invadindo seu presente a partir de um passado que continua a assombrá-lo mesmo depois de morto. Nas próximas seções, veremos como seu legado caprichoso será contraditoriamente incorporado pelos outros familiares, que se afastam dos trejeitos do pai que consideram atrasados, ao mesmo tempo, que levam adiante seu perfil moderno conforme as modas da época, sem nunca abrir mão das relações materiais que sustentam esses dois polos da equação.

A entrevista concedida a Arányi, que de modo geral possui um tom informal e na qual o autor se mostra mais aberto para falar de sua obra do que de costume, entra num momento mais tenso ao abordar o assunto do pai do narrador, o que é explicitado num comentário de Chico Buarque (2000, p. 22): "Você faz umas perguntas difíceis". Durante a pergunta subsequente, a pesquisadora ainda está começando a formular sua pergunta ("Eu falaria: 'Bom, o pai é um militar, então ele é a ditadura, acabou a ditadura morreu o pai', mas isso…") quando Chico, num dos raros momentos em que ele interrompe um entrevistador, diz: "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 de jeito nenhum" (2000, p. 23). A sequência de negações fala por si só: mais defensivo do que de hábito, Chico toca num tema que lhe parece sensível, o da relação entre uma figura paterna e o regime militar, alegando que não havia planejado reuni-los no romance. O que, todavia, pode ser interpretado ao revés, como um testemunho da elaboração inconsciente por trás da forma sistemática como ela aparece no relato, cujo resultado estamos buscando descrever e interpretar neste capítulo. O que Chico parece acabar aceitando ao final da resposta: "Enfim, o pai era uma lembrança que acho que não estava prevista com o peso que tem".

O autor parecia assim menos preocupado em relacionar sua narrativa com aquilo que caracterizava o regime, do que em captar sua hereditariedade no íntimo da

atualidade através do que nela permanecia impensado. Nesse sentido, é interessante perceber a cautela com que Chico responde às questões de Arányi sobre o pai do narrador. Estas parecem pressupor um esquema em que o pai representaria uma ordem que teria sido perdida com sua morte: "No livro eu tenho a impressão também que essa morte do pai desestrutura ele [o narrador] um pouco. Até porque o pai era um pouco a ordem. De repente saindo isso você perde um pouco o parâmetro [...] o pai era essa coisa que unia a família, era a imã [sic] ali. Aí morrendo o pai, desagrega, a desordem entra" (2000, p. 21). Embora Chico não negue e por vezes até concorde com alguns pontos dessas considerações, creio que sua reserva se deve a forma pouco dinâmica e aprofundada com que os polos da ordem e da desordem são retomadas para descrever uma história quase restrita ao âmbito familiar, em que a ditadura só aparece através de sua superfície que pressupomos já conhecida, como uma espécie de contexto histórico feito de analogias, enquanto o romance me parece indicar as singularidades de um ritmo histórico contraditório e de longa duração, em que ordem e desordem se confundem, como na apresentação caprichosa da personagem do pai.

Mamãe tem andado tão sozinha…

> *...nem empregado ela quer, só tem uma diarista que às terças e quintas vai lá, mas diarista mamãe acha que não é companhia. O ideal seria contratar uma enfermeira, mas enfermeira mamãe acha que cria logo muita intimidade...*
> [17/ 15]

O pequeno espaço ocupado pelas referências à mãe constitui um dado essencial na construção de sua personagem. Apesar da idade avançada ela ainda está viva, mas mesmo assim nunca aparece no presente da ação. Com exceção de um episódio mais longo em que pensa deixar uma mala de maconha no apartamento dela, o narrador só se refere a ela em pequenos comentários. Na maior parte das vezes ele apenas aventa a possibilidade de fazer uma ligação, fantasiando sempre que não será atendido e declarando por vezes ser esse mesmo o seu desejo, cuja realização todavia parece temer. Nessas breves e repetitivas menções, enquanto tenta imaginar o porquê de ela nunca atendê-lo, são apresentados pequenos traços do perfil dela que aos poucos vão insinuando melhor sua figura. Em apenas dois momentos o narrador busca contato, e mesmo assim por pressão das circunstâncias: uma no episódio citado da mala, quando

ela não atende à campainha, e outra quando ele liga a pedido da irmã, e a mãe atende, não fala nada e, ao que parece, ainda desliga assim que o filho se apresenta. Assim, um mesmo motivo parece sempre se repetir: o das *tentativas frustradas de contato e ligação.*

Como já ocorrera com a figura paterna, a mãe também é introduzida no relato através da interação do narrador com uma terceira personagem, neste caso sua irmã. É ela quem a menciona querendo saber se ele tem ido visitá-la. E embora sua introdução não venha a propósito das relações do narrador e de sua família com algum empregado (como em relação ao caseiro), ela também gira em torno das relações de trabalho:

> [...] pergunta se não tenho visitado mamãe. Diz que mamãe tem andado tão sozinha, nem empregado ela quer, só tem uma diarista que às terças e quintas vai lá, mas diarista mamãe acha que não é companhia. O ideal seria contratar uma enfermeira, mas enfermeira mamãe acha que cria logo muita intimidade, e qualquer hora mamãe pode levar um tombo, porque anda enxergando cada vez pior [17/ 15].

De maneira oposta à do pai, cujos excessos com os empregados vinham de uma convivência em que relações pessoais e de trabalho eram confundidas, os melindres da mãe, que reclama que as diaristas são muito distantes e que as enfermeiras se aproximam demais, revelam o desejo de guardar uma distância ideal, em que os serviços, de que ela não abre mão, situem-se na justa medida que permite manter a diferença pequena, mas essencial, entre o que ela considera "companhia" e "intimidade". Ao contrário do desrespeito por qualquer limite demonstrado pela violência invasiva do pai, ela estipula de antemão um lugar para que o outro se coloque cujas tênues balizas, todavia, tornam quase impossível essa inserção, numa espécie de fantasia que encena uma exploração direta que não deve ser alheia nem íntima. Apesar da oposição entre o pai e a mãe, portanto, os dois se mostram igualmente caprichosos na medida em que o outro de classe com que se relacionam é um mero objeto de suas veleidades de elite.

Entre a volubilidade já exercida pelo finado pai e que a mãe ainda mantém em vida, contudo, estão implicados diversos deslocamentos históricos e sociais. Assim, as várias nuances indicadas no exercício de sua prerrogativa de classe acaba servindo para caracterizar a personagem da mãe em função da maneira como ela experimentou a passagem do tempo, figurada aqui a partir de seu súbito envelhecimento:

> [...] se admira de como uma pessoa pode envelhecer da noite para o dia, pois quando papai morreu a gente pensou que mamãe fosse baquear, qual nada,

> continuou a mil, ia ao teatro, jantava fora, andava a cavalo no sítio, como ela adorava o sítio, tomava seu uisquinho, jogava tênis, puxa, pensar que até o ano passado mamãe ainda jogava tênis [17/ 15].

Apesar de breve, o comentário sobre a mãe apresenta mudanças ao longo do tempo que contrastam radicalmente com sua presente reclusão, numa espécie de descrição do estado de um estado anterior que traz complexidade para o perfil atual da personagem. Assim, através da referência à forma como "a viúva" [95/ 103] (como o porteiro se refere a ela num devaneio do narrador) vivencia de maneira surpreendente a morte de seu marido, somos apresentados a uma série de diferenças em relação a ele. Note-se também que o comentário guarda um complexo jogo de pontos de vista entre gêneros, em que a própria filha traz uma visão sobre a mãe que contrasta com as descrições do filho homem que detém a voz narrativa, cuja reprodução em discurso indireto exige atenção às contradições.

Para além do jugo que o patriarca (o mesmo que gostaria de ver todo mundo dentro de casa quando chegasse) exercia sobre os seus, ela não só não se prostrou com sua morte, como continuou bem viva, ativa e até mesmo saidinha, como se dizia. Seus gostos estavam todos voltados para fora do lar: "ia ao teatro, jantava fora, andava a cavalo" [17/ 15]. Essa aspiração ao externo tem como horizonte o próprio plano internacional: deitada em sua poltrona de origem francesa [93/100], espera cartas do exterior [94/ 101] e sonha com homens que têm sotaque [93/ 100]. A própria expressão "jantar fora" indica que ela não se submetia às tarefas domésticas, preferindo gozar das melhores refeições que o mercado tinha a oferecer. Essa autonomia chega a ter uma pequena dimensão boêmia, como indica seu gosto pelo "uisquinho". A referência à bebida, adaptada ao português com a intimidade de um diminutivo, lembra ninguém menos do que o moderno poeta e letrista Vinicius de Moraes. Neste seu lado avançado estão incluídos hábitos em todas as esferas que o consumo dava direito a uma mulher que fosse para frente e que tivesse recursos para tanto, como na cultura e no esporte, respectivamente mencionados através do teatro e do tênis – gosto que compartilha com seu moderníssimo cunhado, aliás. Essa movimentada rotina urbana convivia sem problemas com a herança rural, desde que ela fosse deslocada pela inquietude de suas volições, como sugere prazer em cavalgar pelo sítio, que consta entre as atividades que ela gozava na velocidade típica da vida moderna ("continuou a mil").

Esse perfil aparentemente avançado (sempre nos termos do mercado), que todavia nunca foi muito radical, parece ter envelhecido no presente da ação, em que essa

personagem que parecia moderna para a época vai se mostrando cada vez mais conservadora com o passar do tempo. Essa moça "de família muito boa e bem relacionada" [95/ 103], que não pode ser importunada [93/ 100] (sobretudo em "horário inconveniente" [104/ 112]), "que acha vulgar mulher dizer alô" ao atender o telefone [20/ 19], é imaginada folheando entre enfastiada [93/ 100] e irritadiça revistas de moda "que já não são para ela" [35], deitada em sua confortável *bergère* [35] – a cena em que uma mulher da elite local lê as novidades numa cadeira cuja origem remonta ao período e ao estilo da regência francesa é uma imagem-síntese entre as várias formas de imbricação do arcaico e do moderno. Numa dessas cenas, o narrador comenta o próprio envelhecimento da capacidade de sonhar que mantinha o ânimo dessa mulher que já fora cheia de anseios avançados:

> É capaz de mamãe ter dormido com a revista no colo, desinteressada das novas coleções. Pode estar sonhando de novo com o homem de luvas no teatro suspenso, que é o papai porque tem um metro e noventa e anda inclinado para trás, mas não é o papai porque fala com sotaque e tem cara de carneiro. Depois de certa idade, acho que o acervo de sonhos se esgota, e eles começam a reprisar [93/ 100].

Num sonho, que parece inédito mas é apenas reprise, motivado pelo enfado com a moda da vez, as referências ao local (papai) e ao cosmopolita (o sotaque), ao rural (cara de carneiro) e ao urbano (o teatro) se misturam. Desse modo, a dualidade com que o pai conjuga avanço e atraso reaparece na figura da mãe com feição própria, compondo uma personagem que não é feita à sua sombra, mas que não escapa às possíveis condutas de uma mesma classe.

As ambiguidades desse sonho, em que o desejo já não se dirige exatamente ao marido, prenunciam uma espécie de distanciamento da mãe em relação à memória dele – pelo menos no que nela havia de mais pitoresco, embora continuasse ansiando a modernidade que ele também representou em seu tempo. Isso ficará mais claro num devaneio em que o narrador, pensando no que fazer com sua mala de maconha, imagina como a mãe lidaria com as roupas legadas pelo pai:

> Se eu enfiar a mala naquele armário, mamãe nem vai saber. É claro que qualquer dia ela pode acordar nervosa, e decida promover uma faxina geral, e desande a arejar todos os cômodos, e abra sem querer o armário que ela já havia esquecido, cheio de umas roupas que para ela não existiam mais. Talvez ela ache ridículas aquelas fardas, aquele uniforme de gala, ridículos todos aqueles ternos do mesmo padrão, talvez ela ache papai ridículo. Talvez fique com raiva e chame o porteiro, e mande jogar tudo no incinerador, a

> mala seguindo junto. Talvez fique com pena e resolva doar tudo para um bazar de caridade, as freiras estranhando aquela mala horrorosa no meio do espólio do meu pai. Penso na mala aberta no claustro, penso nas carmelitas em semicírculo, contemplando a maçaroca [91-2/ 98-99].

As roupas, que representavam o lado moderno do pai e o seu lugar nas forças armadas, tempos depois seriam consideradas ridículas pela mãe. Aqui é preciso lembrar que o romance foi escrito e publicado apenas alguns anos depois da redemocratização do país, temporalidade que o presente da ação pressupõe como seu ambiente histórico mais próximo. Ora, esse é o momento em que parte da sociedade civil, que há pouco mais de duas décadas havia pedido e apoiado o golpe militar, repudiava a ditadura, sem ser propriamente contra o aparato de exceção que iria se perpetuar no regime democrático – como é representado o movimento ambíguo da dita sociedade civil nas canções de Chico, "Hino de Duran" (1979) e "Hino da repressão (2º turno)" (1985), como sugerimos na última seção do terceiro capítulo.

Nesse sentido, essa mãe para frente, que *continua a mil* depois da morte do pai, dá mais mostras de sua atualização com as ideias mais avançadas ao rejeitar a memória desse pai envolvido com a ditadura segundo o sentimento democrático que estava na ordem do dia. Todavia, o próprio exagero no gesto de quem busca eliminar uma lembrança antes recalcada ("e abra sem querer o armário que ela já havia esquecido") como quem tenta apagar vestígios de uma história comprometedora já sugere algo de questionável. Para piorar, trata-se de eliminar apenas a sua *roupagem externa*, sem nunca questionar seus *fundamentos práticos já interiorizados* – como fica evidente na permanência de seu ultramoderno desejo de uma exploração direta sem intimidade, que não deixa de ser um prolongamento de nossas origens escravocratas. Em outras palavras, é o caso de eximir-se de um legado em segredo e não de colocar-se abertamente contra ele – o que poderia ser mal visto, como a participação menos ilustre do filho na história de contravenção da própria família ("as freiras estranhando *aquela mala horrorosa* no meio do espólio do meu pai.").

Ainda que a mãe pareça muito moderna quando comparada ao pai, portanto, é preciso situar ambos numa mesma linhagem histórica. Verdade que sua independência não nos permite reduzi-la à sua figura: a forma como ela sobrevive à morte dele nos leva a pensar o contrário. Quando interpretada em relação ao jugo que ele exercia sobre o lar, suas *saídas* têm inclusive feição avançada. Sendo todas elas formas de entretenimento que a realidade local permitia, nenhuma delas chega a se contrapor,

todavia, ao estado de coisas representado pelo patriarca. É também nesse sentido que deve ser compreendido seu distanciamento em relação à memória paterna. Pois se ela hoje gostaria de apagar da história a participação do marido num mundo refinado que parece datado ou nas ações de um regime militar que perdeu seu prestígio (ambos substituídos pelas formas de exploração da vez), é antes para evitar o "ridículo" [91/ 98] e não como forma de enfrentamento. Como compensações imaginárias que são, elas formam, pelo contrário, uma espécie de avesso complementar sem o qual esse mesmo estado possivelmente não se manteria na prática.[68]

Assim, quando o assunto são as empregadas, a mãe revela seu desejo paradoxal de contar com seus serviços diariamente, desde que elas se mantenham em seu lugar, que não pode ser alheio nem íntimo. Nesse sentido, seus hábitos tidos como avançados podem ser compreendidos como formas de alheamento em relação à barbárie local, e nunca como uma moderna forma de oposição a seu pretenso atraso – que na verdade é fruto de uma forma de avanço capitalista que foi "ultrapassado". Daí seu interesse pelos fetiches mercantis do espetáculo, como o teatro e as revistas, todas remetendo à realidade que se imagina outra do centro do capitalismo, de onde espera cartas e acompanha as modas, enquanto o local por sua vez só pode figurar como lugar do qual se evade, como no bucólico sítio em que ela anda de cavalo e que nunca figura como local de trabalho. Resumindo: enquanto o pai encarna a violência efetiva que estrutura nosso cotidiano (ainda que segundo a moda mais atual da época), a mãe tem a fugacidade de um espírito livre que busca se evadir do contexto de barbárie que é a periferia do capitalismo, do qual usufrui prazeirosamente, na realidade. Em menos palavras ainda, o casal conjuga dois aspectos centrais e inseparáveis do romance: violência social e compensação imaginária.

Esse alheamento em relação ao local, que só fez se radicalizar com a passagem do tempo, tornando suas formas de gozo obsoletas, explica seu presente isolamento – o paralelo entre a reclusão, o envelhecimento e a perda da marcante capacidade da mãe de gozar com os bens modernos está sutilmente indicada no paralelo entre ela e o claustro das freiras carmelitas, pertencentes à Ordem dos Irmãos da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo. Como a arbitrariedade invasiva do pai, que representa uma espécie de lei paterna impregnada de exceção, o distanciamento que a caracteriza não só tem que ver com o modo como a narrativa sugere o desempenho de sua função materna

[68] Sobre a complementaridade entre o entretenimento do lazer e a rotina de trabalho, ver Theodor Adorno (2002), "Tempo livre".

como tem profundas implicações na forma como a voz narrativa se relaciona com o próprio mundo. Pois ainda que se possa caracterizar o comportamento desse narrador como regressivo, a verdade é que o cuidado da mãe (ou a falta dele) é sempre enunciado como algo para o qual não é possível nem desejável voltar em suas progressivas andanças, mesmo em caso de necessidade: "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" [35/ 35].[69]

A lei paterna, que sitia a própria percepção que o narrador tem da realidade, conjuga-se com a precariedade do cuidado dessa mãe, o que transparece na relação conturbada que o narrador ainda mantém com o mundo, como indica a impossibilidade que ele tem de repousar mesmo – ou sobretudo – nos lugares descritos como uterinos:

> Recuo cautelosamente, andando no apartamento como dentro d'água. Escorregarei de volta para a cama, e creio que o sujeito acabará desistindo, convencido de que não há ninguém em casa. Mas nem bem ultrapasso a divisória imaginária do meu quarto-e-sala, e a campainha toca novamente [12/ 8].

Nesse sentido, o próprio complexo por trás da relação do narrador com a realidade tem que ver com o modo como formações de origem parentais ainda atuam em seu inconsciente. Assim, embora os deslocamentos sociais e históricos da caracterização da mãe sejam dignos de análise, sobretudo quando vistos em suas diferenças em relação ao pai, eles não justificam qualquer leitura "progressista" – ou melhor: que o progressismo não seja ao mesmo tempo reprodução do atraso. Com todas as especificidades que sua figura acrescenta ao arco de longa duração por trás da narrativa, trata-se ainda de uma história que dá continuidade à mistura entre arcaico e moderno representada pelo pai e que ainda terá desenvolvimentos na figura da irmã, do cunhado e do narrador.

[69] Sobre a identificação da mãe com o bebê como suporte necessário para a relação do eu com o mundo, ver Donald Winnicott (2001), *The family and individual development*.

7. Uma promiscuidade apocalíptica

Indo ao núcleo das relações que o narrador trava ao longo da narrativa, vamos finalmente analisar seus vínculos com a irmã e o marido dela. Enclausurada em sua moderna casa de condomínio como numa redoma de vidro, ela ostenta para um seleto público de convidados – mais o narrador, que aparece mesmo sem convite – os encantos que o consumo mais luxuoso permite. Embora num primeiro momento o *sex appeal* que as mercadorias lhe dão seja alvo de um olhar deliberadamente sarcástico do narrador, logo se pode perceber que ele na realidade é involuntariamente atraído e deslocado pelos seus deslumbres. Nesse sentido, ela aparece em continuidade com as compensações imaginárias desejadas por sua. Diferente de sua mãe, entretanto, ela realiza o anseio de ir ao centro do capitalismo (como é figurado pelas viagens ao exterior, ainda que num contexto que muda muito seu sentido), assim como também não parece conservadora nos costumes e ainda diz detestar o sítio que a mãe frequentava com prazer.

O ódio pelo sítio que tão bem simboliza a memória paterna se relaciona com a própria escolha de um marido moderno, que parece a antítese do pai. Como veremos, todavia, é através da figura do cunhado, cujas ações em conluio com o delegado são responsáveis pela reapropriação criminosa do sítio, que iremos redescobrir a atualidade da herança colonial que o pai representava tão bem à sua época. Primeiro, vamos nos deter nos fetiches relacionados à irmã e no modo como eles alimentam certas expectativas fantasiosas no narrador para, em seguida, nos debruçarmos sobre a figura do cunhado e do delegado, que mancomunados apresentam a contrapartida material que desmente aquelas expectativas, revelando assim o verdadeiro solo histórico em que radica a perspectiva do narrador. Novamente, somos apresentados a um núcleo que reúne um ápice de violência social com compensações imaginárias.

Eis minha irmã de peignoir

A casa da minha irmã é uma pirâmide de vidro, sem o

> vértice. Uma estrutura de aço sustenta as quatro faces, que se compõem de peças de blindex em forma de trapézio, ora peças fixas, ora portas, ora janelas basculantes. As poucas paredes interiores 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 fícus, cuja copa emergia no alto da pirâmide frustrada. Sucedeu que a casa, quando ficou pronta, começou a abafar o fícus que, em contrapartida, solapava os alicerces com suas raízes. O arquiteto e o paisagista foram convocados, trocaram acusações, e ficou patente que casa e fícus não conviveriam mais [14-5/ 12].

Essa descrição é feita assim que o narrador chega à mansão do cunhado, logo após ele ter fugido do homem à porta de seu quarto-e-sala. Depois de ser barrado pelo aparato de segurança do condomínio, o narrador entra na casa de sua irmã descrevendo tudo com frieza e distanciamento. A primeira oração apresenta a residência em sua forma essencial: "A casa da minha irmã é uma *pirâmide de vidro*, sem o vértice". Com poucos adjetivos e nenhum advérbio, a ordem direta prima pela transparência geométrica: "Uma estrutura de aço sustenta as quatro faces, que se compõem de peças de blindex em forma de trapézio, ora peças fixas, ora portas, ora janelas basculantes". Cada parte é explicada em função de seus próprios materiais (aço e vidro) e fins (portas, paredes e janelas), encaixando-se num todo orgânico que deveria se integrar ao ambiente: "As poucas paredes interiores de alvenaria foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa". A descrição vai da transparência do vidro à opacidade da alvenaria sem perder sua clareza, culminando numa conciliação entre projeto e ambiente que beira o idílico, como sugerem as ilhas ao fundo. Numa clara filiação aos ideais orgânicos e funcionais da arquitetura moderna, a descrição explica a complexa racionalidade por detrás da simplicidade do todo com sobriedade – embora por vezes deixe escapar um tom professoral, como podemos perceber no uso de adversativas ("Porém", "em contrapartida") e de expressões empoladas ("ficou patente que", "sucedeu que"), que

denuncia certa artificialidade em meio à naturalidade de sua fala.[70]

A casa pronta, no entanto, saiu bem menos funcional do que se poderia esperar baseado nessa descrição inicial. Como o clima ambiente não foi levado em conta, as paredes de vidro terminaram abafando a casa. Para dar um jeito no calor, cortinas de diversas cores ("brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas") foram postas por toda a parte. Assim, a busca pela harmonia de formas e materiais foi logo substituída pelo improviso e pelo excesso, fazendo com que alguns aspectos projetados se convertessem em seu avesso: a transparência tornou-se opacidade, o sóbrio ficou gritante e o ambiente virou abstração ("substituindo o horizonte por enorme painel abstrato"). Em poucas palavras, os ideais modernos de integração harmônica com o ambiente resultaram em artificialidade. Algo semelhante ocorreu com o fícus plantado no pátio: quando a casa estivesse pronta, a copa da árvore deveria emergir do bojo da pirâmide, literalmente culminando numa espécie de síntese entre o vértice e a exuberância frondosa do fícus. Depois de construída, porém, a mansão começou a abafar a árvore, que por sua vez passou a solapar os alicerces da construção com suas raízes. O que deveria figurar como congraçamento de contrários, como o racional e o orgânico, por conseguinte, resultou num conflito irreconciliável: "ficou patente que casa e fícus não conviveriam mais".

Se num primeiro momento a descrição era marcada pela tentativa de explicitar a racionalidade do projeto em sua integração com o meio, agora trata-se de reconhecer sua bizarra impossibilidade. Essa diferença pode ser percebida na brusca mudança do tom da descrição, que vai da sobriedade explicativa ao realce escandaloso dos resultados inesperados da obra, que aliás termina em confusão: "O arquiteto e o paisagista foram convocados, *trocaram acusações*". Aliás, "meio" aqui se refere especificamente à geografia carioca em seus elementos mais pitorescos, como indicam a espécie tropical que abalou as estruturas da construção, o calor que a tornou abafada e a vista para o mar. Toda a descrição é informada pela percepção da incongruência entre as peculiaridades desse meio e o projeto moderno originário dos países desenvolvidos – o organicismo americano e o funcionalismo europeu. O que é intuído e explicitado de modo negativo pelo narrador no parágrafo seguinte: "Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço" [15/ 12]. Em poucas palavras, a

[70] Sobre as causas não muito ideais do projeto utópico da arquitetura moderna, ver Otília Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes (1992), *Um ponto cego no projeto de Jürgen Habermas*. Também foram consultados: Giulio Carlo Argan (1992), *Arte moderna*, e Leonardo Benevolo (2001), *História da arquitetura moderna*.

descrição parece conter uma espécie de dualidade: de um lado, a racionalidade das formas modernas; de outro, a hostilidade do local.

Esse modo de ressaltar a incompatibilidade entre forma e o meio, através das promessas do projeto e o malogro de sua realização, tem como função uma crítica sutil à futilidade elitista da irmã, cujos bens e modos das classes altas serão sublinhados pelo sarcasmo do narrador – o que, como veremos, não o impede de se sentir atraído por ela. Nesse sentido, o retrato da casa é já uma espécie de apresentação indireta da personagem: o narrador descreve como é *fake* o cenário onde a irmã é protagonista, buscando assim ressaltar o que há de postiço no anseio dela em participar do circuito das formas (artísticas e mercadológicas) mais modernas. Isso transparece na própria frase com que ele marca sua entrada em cena: "Eis minha irmã de *peignoir*, tomando café da manhã *numa mesa oval*" [16/ 14]. Com direito a advérbio ("Eis"), a apresentação em dicção empostada, incomum neste narrador de fala quase sempre coloquial, realça a afetação da cena e da personagem, já indicados na contraposição entre a indumentária *over* ("peignoir" e mesa *oval*) e o ato comezinho de tomar café da manhã.[71] A sala em questão, aliás, é a mesma onde deveria estar o fícus, citado na oração imediatamente anterior à apresentação da irmã, coincidência que sugere um contraste: onde deveria haver uma espécie tropical possivelmente nativa em seu crescimento espontâneo e frondoso, um símbolo da integração entre a modernidade e o local, está uma herdeira das elites locais refugiada no vazio das formas importadas.

Até aqui apenas acompanhamos o que o ponto de vista do narrador sugere a partir de sua descrição. Como sempre, todavia, a própria cena envolve diferentes perspectivas em sua composição. Outra possibilidade de leitura, implicada na mesma forma de narrar, reside no modo deliberadamente inusitado com que a construção parece realizar os desejos caprichosos da irmã. Assim, para além da crítica sugerida pela frustração do projeto moderno no meio local (enfoque do narrador), podemos também

[71] Como já havia indicado Roberto Schwarz (2014, p. 221): "A fala em primeiro plano, muito simpática, é do homem qualquer, cuja ética é uma estética, cuja birra das presunções sociais se traduz, no plano da expressão, pela exclusão de fricotes e afetações literárias. Desse prisma, refinado a seu modo, e cuja data é o radicalismo estudantil dos anos 60, o luxo dos ricos não passa de desafinação. A casa de concreto e vidro está errada, os cavalheiros com cara de iate club também, e a irmã muito produzida idem: 'Eis minha irmã de peignoir, tomando café da manhã numa mesa oval'. Mas os tempos são outros, e a antipatia pelo dinheiro não impede o narrador de aproveitar uma visita para roubar as jóias que o levarão para o campo da marginália. Por seu lado os ricos não lhe condenam o temperamento 'de artista', como aliás não antipatizam deveras com o mundo do crime. O assunto que excita o cunhado é o estupro de que foi vítima a mulher, que entretanto flerta com o delegado que se encarregou do caso, o qual se dá com os bandidos, que podem ser os do crime ou outros. Uma promiscuidade apocalíptica, à qual todos já parecem acostumados, e que pode ser imaginação do narrador, mas pode também não ser. Como a geografia, a história está neste livro só indiretamente, mas faz a sua força".

constatar seu sucesso nos termos do espetáculo da vez – ângulo da irmã, que vamos reconstituir a partir de agora. Como buscaremos mostrar, o circuito de que a casa da irmã participa já não é mais o da função moderna, como a crítica consciente do narrador pressupõe, mas a de um tipo de valorização pós-fordista semelhante ao das logomarcas. O que será demonstrado através da arbitrariedade com que a relação entre materiais e função modernista é desconstruída em prol dos excessos do *design*, cujos deslocamentos de perspectiva acabam cativando o olhar que o narrador havia lançado com intenção crítica.

Grosso modo, poderíamos dizer que o uso ostensivo do vidro remete ao próprio desenvolvimento das forças produtivas da arquitetura, numa referência ao salto técnico no campo da construção ocorrido no século 19. Como uma imagem emblemática da época é possível citar os palácios de cristal (cuja estrutura serve como referência para a casa da irmã), que sediaram eventos como a *Grande exposição dos feitos industriais de todas as nações*, de 1854 (Argan, 1992; Benevolo, 2001). Esse uso apologético da modernização, todavia, foi posteriormente colocado em disputa por um processo de radicalização, em que a utilização do vidro passou a ser vista como uma promessa de trazer as contradições que atormentavam a psique do individualismo burguês em segredo para a esfera pública. Pelo menos em teoria, a intenção era desfazer a contradição entre a emancipação prometida pelas ideias modernas e a dominação efetuada pela burguesia na prática.[72] Voltando para a análise da casa da irmã, no lugar deste uso esclarecido, em que a alienação e o fetiche da mercadoria seriam alvo de crítica, o vidro – frequentemente chamado pelo nome da marca "blindex", o que já indica uma naturalização alheia à sobriedade pretendida na apresentação dos materiais – figura aqui como meio para dar a ver o paradisíaco (o oceano e as ilhas) *através* da casa, fazendo-a invisível ("mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira" [14/ 11]) numa espécie de feitiço que consagra o horizonte como paisagem de consumo.

Em outras palavras, em vez de trazer à luz as causas do mal-estar na civilização

[72] O ensaio "Experiência e pobreza", de Walter Benjamin (1994, p. 117-118), é um exemplo histórico de como uma nova cultura do vidro foi vista como uma possível libertação da subjetividade moderna dos velhos hábitos burgueses. A apresentação da irmã está impregnada de temas já tratados pela obra de Benjamin, como por exemplo a referência aos palácios de cristal, ao *sex appeal* do inorgânico e da mercadoria, à montagem, às andanças do narrador em meio à cidade etc. É possível inclusive pensar na leitura que o filósofo faz de certos poemas, como "A une passant", como material para a elaboração da canção "As vitrines", que está intimamente relacionada com a personagem da irmã. De maneira mais profunda, podemos ainda pensar na hipótese defendida por Benjamin de uma arquitetura secreta que relacionaria seus diferentes poemas, como as diferentes cenas do romance se relacionam como uma montagem. Sobre essa relação, ver nota 23. Sobre as relações entre Baudelaire e Chico, ver Meneses (1986), "Do eros politizado a polis erotizada" e nota 21.

burguesa por meio da transparência, aqui o vidro desloca o olhar através de uma compensação imaginária, em mais uma variação do jogo de espelhos armados no romance. Assim, o ideal moderno de tornar público o debate sobre as formas de exploração acaba na *publicidade* que registra a segregação social contemporânea como sua condição necessária. Também as estruturas de aço, outro elemento estruturante dos palácios de cristal, já não lembram em nada o pacto progressista da arquitetura moderna com a indústria pela racionalização da sociedade de massa, pelo contrário, o *design* arrojado é uma forma de expor sua diferenciação desse pacto através do descompromisso entre forma, material e função. Embora o pressuposto desta construção seja a das linhas que o estilo internacional consagrou, trata-se de retomá-las apenas em função do *design* inusitado desta *casa em condomínio fechado*. Assim, em franca oposição aos projetos de moradia a serem reproduzidos em escala industrial (como os *conjuntos* habitacionais modernos), trata-se de um objeto que deve ser *único* ao olhar, como manda a valorização baseada nas experiências individuais do pós-fordismo, em perfeita sintonia com os tradicionais desejos caprichosos da elite local.[73]

A referência arquitetônica aqui é a casa que sediou o que ficou conhecido como o "réveillon da Helô", uma festa que, segundo a versão recontada por Zuenir Ventura (2013), em *1968: o ano que não acabou*, com sua "explosão de sexualidade, violência, prazer e ansiedade que marcou as reminiscências da época", teria funcionado como uma espécie de rito de passagem para o ano de 1968 – para um determinado grupo, é bom lembrar, por mais variado e relevante que ele fosse. "Helô" no caso é a crítica Heloísa Buarque de Hollanda, homônima da *irmã* do autor Chico Buarque, Miúcha (a mesma que gravou com Tom Jobim a canção "Sublime tortura" que analisamos no capítulo 5), o que já nos permite adiantar que se trata de um citação regida pela lógica das duplicações tão cara ao romance. Ventura (2013, p. 29, grifos meus) descreve a casa da seguinte maneira:

> [...] uma bela construção *no alto do Jardim Botânico*, toda feita com sucata de demolição — um estilo que a audácia arquitetônica de um certo Zanine inventara para se transformar logo numa *moda chique*. *A casa parecia uma locação cinematográfica* especialmente escolhida para aquele *espetáculo*. Entrava-se por um portão e logo à esquerda começava a perna mais longa do

[73] Sobre o modo como a separação e a segurança expressam a segregação social como uma questão de status e valor, ver Teresa Pires do Rio Caldeira (1992, p. 159), "Enclaves fortificados". Para uma interpretação do sintoma representado pela proliferação dos condomínios na segunda metade do século 20 no Brasil de uma perspectiva psicanalítica preocupada na interpretação das patologias do social, ver o primeiro capítulo de Christian Dunker (2015), *Mal-estar, sofrimento e sintoma*.

> L que lhe dava forma; aí ficavam os quartos. A grande sala completava o L e fechava o terreno ao fundo. Com o muro à direita, tinha-se a impressão de estar num pátio interno espanhol. Do portão até a sala, devia-se percorrer um grande retângulo gramado, *com uma bela e cinquentenária árvore*.

As duplicações guardam diversas mudanças em relação a sua fonte de inspiração, como se pode perceber já pela presença desta árvore, que permaneceu de pé depois da construção da casa (ao contrário do fícus), pela diferença no uso dos materiais (que eram de material de demolição, provavelmente madeira e não vidro e aço, como é possível supor por outras obras de Zanine Caldas) e pelas diferenças entre Heloísa, "mito e ícone da intelectualidade carioca dos anos 60" e a irmã, herdeira das elites cuja única preocupação é o consumo das vogas internacionais. O réveillon, que também serve de referência para a festa que a irmã do narrador promove no quarto capítulo do romance (que será comentada mais adiante, quando passarmos à figura do cunhado), que as colunas da época atestavam que o "scoth era legítimo" e que teria reunido gente de tudo que é orientação política num clima de abertura política (que só seria experimentado novamente nos anos 1980, sempre segundo Ventura e seus depoentes), contrasta radicalmente da que se passa neste romance concebido entre o final dos anos 1980 e começo dos 1990, em que "não dá para confiar nem na bebida" [54/ 57-8], feita em condomínio fechado, onde até o irmão da dona da casa tem que entrar como penetra, com trabalhadores exaustos, música convencional e sem qualquer dimensão utópica. Mais do que uma ressurreição do clima de abertura política dos anos 1960, Chico parecia acompanhar o festejado fim dos anos 1980 em que ocorreu a redemocratização como o de uma reversão de expectativas, onde quem fazia a festa era a elite com as negociatas escusas que articulavam a rearticulação produtiva promovida localmente pela ditadura e a reabertura econômica da nova república.

Enquanto concretização dos desejos da irmã fora do âmbito familiar de origem, essa casa guarda implicações profundas, mas nem sempre muito evidentes, para a voz narrativa. Pois, embora o desejo incestuoso do narrador pela irmã não seja difícil de perceber, não se pode dizer o mesmo para as várias consequências que ele tem na construção das cenas e no encadeamento entre elas. Na mais sintomática delas, o narrador encontra o cunhado sem querer, através de quem fica sabendo que ela "detesta" o sítio da família. A frase aparentemente desimportante fica ecoando na consciência narrativa (sendo repetida por três vezes em poucas linhas [57-58/ 61-62]),

provavelmente porque revela o afastamento dela em relação ao espaço familiar em que circula o desejo incestuoso do narrador. Numa forma de realizar tal desejo através de um tresloucado substituto, o narrador, que já estava na festa da irmã como um *penetra* ressentido (já que seu nome não "constava na lista" de convidados), resolve então invadir o quarto dela e roubar suas joias.

A dor e o ressentimento do narrador são sutilmente indicados a partir das repetições que entrecruzam dois trechos:

> Fazia tempo que não vinha aqui de noite, e quando vi à distância a nova iluminação do condomínio, pensei que fosse uma filmagem. Um aparato de holofotes azula os paralelepípedos, devassa as árvores por baixo das copas e ofusca a vista de quem chega. Não localizo o vigia que pede para eu me identificar. É mais de um vigia, são várias vozes que repetem meu nome como um eco na guarita. A resposta também chega em série, *e tenho que ouvir 'não consta da lista', 'não consta da lista', 'não consta da lista*'" [53/ 56].
>
> [...] 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* [55/ 58].

Enquanto entra às escondidas no quarto deles o narrador relembra a vez em que se deparou com a cama do casal durante uma invasão anterior, deixando claro como ele tenta negar a realidade do casamento da irmã como forma de manter viva sua expectativas fantasiosas em relação a ela:

> *Eu não precisaria entrar para saber como era o 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, o tom pastel, gravuras orientais pelas paredes. *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* [58-59/ 63].

Essa lembrança tem continuidade no presente da ação, em que suas expectativas parecem novamente confirmadas por fragmentos de realidade preestabelecidos pelo seu próprio querer, presentes no investimento presente em seu olhar e na relação tátil que

ele tem com o chique vestuário dela, que nesta cena a substituí enquanto objeto de desejo:

> Entro hoje naquele closet pela segunda vez, e mesmo sem acender a luz, sei por onde ando. Ando pelo setor dela e *roço camisolas, véus, vestidos, balanço mangas de seda*. Sei que metade da parede esquerda é ocupada *por uma sapateira que naquele domingo me encheu os olhos*: botas, mocassins, escarpins, quantidade de modelos em todas as cores. Atrás da sapateira há uma reentrância de que me lembro bem, pois foi ali que me embuti quando a arrumadeira entrou no closet, levou um bom tempo manejando cabides, e encerrou o serviço. Naquele meu canto havia uma estante repleta de caixas que fui abrindo, *encontrando mais sapatos, ainda virgens*. Depois abri uma caixa redonda tipo chapeleira, e dentro dela estava outra caixa, também redonda, e saiu outra de dentro, e mais uma, que nem boneca russa. *Dentro da última chapeleirinha encontrei uma bolsa de camurça clara. Intrometi-lhe a mão e toquei as joias da minha irmã* [60/ 65].

Para complicar ainda mais as coisas, note-se como a potência erótica investida nas joias passam para o narrador, ainda que com outro sentido, depois que ele as rouba:

> Ao passar do closet para o quarto, sou paralisado por um 'olá' de mulher. Desta vez há mesmo alguém na cama. Ela vem se chegando descalça, e é a magrinha amiga da minha irmã com um batom na mão. Penso que vai pintar a boca, mas é à narina que leva o batom e aspira fundo. Fala 'ih, caceta' e atira longe o batom. Atraca o corpo ao meu e diz 'melou'. Abraça-me, comprime suas coxas contra as minhas, *e deve sentir a saliência das joias nos meus bolsos*" [61/ 66].

A dimensão erótica do trecho é evidente a ponto de prescindir de demonstração. Menos óbvia, entretanto, é como nessa dimensão fantasia e realidade se articulam de forma intrincada, costurando presente e passado – aqueles mesmos cuja separação ele nota de forma algo traumática durante todo o relato, como vimos na apresentação do caseiro, por exemplo. Essa costura será executada por um mecanismo de defesa ardiloso, em que um ato executado pode ser *negado e esquecido, exatamente como na abertura*:

> Agora tateio a estante das caixas e reconheço a chapeleira. Levanto as sucessivas tampas e aliso a camurça. Repartir as jóias entre os quatro bolsos do meu jeans é um gesto rápido como um reflexo. Um ato tão silencioso e obscuro que nem eu mesmo testemunho. *Um ato impensado, um ato tão manual que pode se esquecer. Que pode se negar, um ato que pode não ter sido* [61/ 66].

Nesse sentido, é possível dizer que a *casa*, enquanto símbolo da união da irmã e saída do âmbito familiar de origem, não é um objeto qualquer para o narrador, mas

algo que lhe afeta de forma íntima, como ele mesmo disse em relação à cama de casal em que dormem a irmã e o cunhado. Sua ambivalência em relação a esses objetos, aliás, já estava sutilmente insinuada na própria forma como ele introduz a irmã na cena em que descreve a mansão, ressaltando a artificialidade de seu visual "de peignoir de seda", sem deixar ao mesmo tempo de se deleitar com ele. Para que não reste dúvida quanto a esse aspecto menos aparente, note-se como a ideia de movimento (utilizada na caracterização dos anseios da mãe pelos bens modernos) expressa o desejo do narrador pela irmã por trás desse mesmo *peignoir*:

> Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, e por baixo do peignoir de seda há apenas movimento. Um movimento que realiza as formas de um corpo, por baixo do peignoir de seda. E eu me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento [19/ 18].

É esse desejo interdito que inconscientemente motiva a crítica do narrador, e não a causa política e ideológica que ele sugere em primeiro plano, que não passa de racionalização. Ora, o próprio exagero no tom da crítica (que só tem paralelo na apresentação do cunhado), feita por esse narrador normalmente tão à vontade em qualquer lugar e conivente com todo tipo de barbárie, já deveria chamar nossa atenção sobre sua motivação inconfessa. Assim, é como se apesar da intenção crítica com que o narrador nota o descompasso entre o projeto e a realização da casa, através do qual ele busca criticar o que há de falsidade nos anseios da irmã pelos bens modernos, também não escapasse dos deslocamentos do olhar promovidos pelos jogos de imagem realizados pelas formas sociais implicadas nas figuras da irmã e da casa. Posteriormente o narrador sonha ver a irmã tomando banho numa "pirâmide forrada de espelhos" [83/ 89] (uma condensação da casa?) em que seria possível vê-la por todos os ângulos.

Inicialmente vimos que o narrador primeiro realça a racionalidade do projeto em sua apresentação para, em seguida, acentuar sua impossibilidade de integração com o meio local. Essa incompatibilidade entre as formas modernas e o meio local serve de apoio à crítica que ele parece sugerir aos anseios da irmã pelos bens modernos. Tal perspectiva, todavia, não esgota a cena, referindo-se apenas à modernidade *démodé* com que o narrador olha para a casa da irmã, como se ela ainda fosse entendida como uma máquina de morar (como dizia Le Corbusier) e não uma imagem para ser vista. Da perspectiva da irmã, todavia, não há propriamente incompatibilidade, pois o sentido da

própria construção não é a adaptação das formas modernas a um determinado ambiente através da relação entre materiais e função, mas a criação de uma experiência única ao olhar através de seu *design* caprichoso – cujos deslocamentos acabam cativando o próprio olhar que o narrador havia lançado com intenção crítica.[74] É como se a descrição feita pelo narrador possuísse dois níveis: um mais aparente, em que o narrador encena uma crítica autônoma e racional ao que a irmã e sua casa representam; outro latente, em que os elementos contraditórios do desejo e do interesse se confundem e complementam. Em poucas palavras, digamos que o empenho encenado pelo narrador e apoiado na racionalidade moderna revela-se contraditória e sintomaticamente adaptado ao horror da cena contemporânea, oscilando entre a distância crítica e o desejo interessado.[75]

Ao acompanhar o delegado à porta, meu cunhado…

> *...cuidou de lhe dizer que naquela noite sua mulher estava voando para o estrangeiro, mas voltaria em breve e deixara lembranças*
> [129/ 138].

Como se pode depreender dos trechos citados na seção anterior, o narrador não só não alimenta grande apreço por seu cunhado, como parece ter mesmo desprezo por sua figura. Isso transparece já no primeiro momento de sua apresentação, no qual, depois de rodar a casa toda procurando pela irmã, acaba o encontrando sem querer:

> Subo a escadinha de pedra de volta ao jardim, que recebeu nova leva de convidados. Abro caminho em direção à casa, e no hall de entrada me envolvo com um grupo de moças que saem da dança se abanando, soprando os decotes de suas blusas pretas. Vêm chegando do jardim dois homens de uns cinqüenta anos, bronzeados, bebendo vodca, ambos com sapatos brancos e jeito de sócios do Iate Clube. O mais alto traja um blazer azul-marinho com botões dourados, e usa gel nos cabelos grisalhos. O baixinho de axilas encharcadas usa uma cinta anatômica por baixo da roupa, deformando o abdômen que supõe disfarçar; é esse o marido da minha irmã, e aponta para

[74] Sobre o modo novo mas nada surpreendente com que a arquitetura contemporânea está liquidando a relação clássica de forma e função, bem como sua possível reprodução em massa, buscando a produção da exclusividade e tornando irrelevante sua relação com o contexto urbano, ver Pedro Fiori Arantes (2008), "O grau zero da arquitetura na era financeira".

[75] Para uma retomada da distinção conceitual entre radical e revolucionário formulada por Antonio Candido com o objetivo de compreender a produção da música contemporânea (na qual Chico, aliás, ocupa lugar central), ver Walter Garcia (2013), "Radicalismos à brasileira".

> mim. Enfio-me entre as moças de preto, entro na casa, busco um banheiro, mas sou interceptado por um rapaz que julga me conhecer [56-7/ 60].

A ironia com que descrevia a participação da irmã no universo dos ricos agora volta sua carga, aqui sem nenhuma ambivalência, contra o cunhado e seu amigo. Ambos são descritos pela tentativa de disfarçar a idade através do dinheiro, com resultados ridículos. Não conseguindo escapar deles, o narrador acaba tendo uma conversa em que se revela algo da animosidade existente entre ele e o cunhado:

> Meu cunhado me alcança com o amigo grisalho, a quem me apresenta dizendo *"é esse"*. O grisalho diz que é sempre assim, que em toda família que se preze existe um porra-louca. Meu cunhado quer me defender e diz que sou meio artista, dá-me um soco nas vértebras e diz "não é mesmo?" [57/ 60]

O narrador é apontado de antemão como um culpado: "é esse" – expressão que veremos ser repetida num momento capital da narrativa. Em resposta à compreensão repreensiva do grisalho de gel, feita através de uma generalidade que confirma a culpa do narrador como sendo uma espécie de bode expiatório, o porra-louca que existe em toda família, o cunhado faz um ambíguo gesto de defesa em relação ao narrador, dando-lhe um soco nas vértebras seguido da frase "não é mesmo?", manifestando uma intimidade em que transparece algum nível de coerção, como quem deixa claro que não aceita "não" como resposta – esse mesmo termo que o narrador parece ter dificuldade de dizer, só conseguindo verbalizá-lo através do mecanismo de defesa da negação, ou seja: como um "sim" enrustido. É nessa conversa que o cunhado fica sabendo que o sítio da família se encontra ocupado por "vagabundos, marginais e delinquentes" [57/ 60], para usar as palavras do amigo grisalho.

Essa primeira apresentação é precedida pelo comentário da amiga magrinha da irmã, que, depois de pegar uma garrafa de uísque para encher seu cantil antes de entrar na festa onde leva o narrador como penetra, diz "que meu cunhado, não dá para confiar nem na bebida dele" [54/ 57-8]. Com exceção desse comentário aparentemente deslocado, não há nada que justifique a repulsa do narrador, além dos possíveis ciúmes que ele sente pela irmã. A conversa dele com o grisalho parece mesmo apontar para um cidadão indignado com a barbárie local e talvez até um marido zeloso. A primeira impressão que ele passa, portanto, é a de um rico caricato e inofensivo – quimera sustentada pelos limites individuais e provisórios pelos quais ele ainda está sendo apresentado nesse momento inicial, mas que não se sustenta ao longo do relato, sobretudo quando o desfecho do romance deixa clara sua violenta atuação dentro do âmbito mais largo das classes sociais.

Esse aspecto risível combina com outras descrições posteriores, como ele jogando tênis com gemidos de profissional [115-117/ 124-127] ou comendo com a boca cheia de farofa [121/ 131], em que todavia retrospectivamente já podemos ver pequenos indícios que já contradiziam sua aparência risível e inofensivo. Desde o início, todavia, esse retrato levanta uma questão importante, pois, com exceção de uma fantasia na qual o narrador o descreve fingindo ler uma carta precatória [82/ 88], que sugere uma possível atuação dele como juiz (que entretanto não parece condizente com o luxo de seus bens e hábitos), a origem de sua riqueza não é apresentada, ausência que chama ainda mais a atenção se levarmos em consideração que se trata de um romance normalmente tão atento aos pormenores materiais que constituem as situações narrativas e a composição das personagens.[76]

Em boa parte da leitura, todavia, isso não parece muito importante, pois sua influência no curso da narrativa parece quase nula. O verdadeiro peso do cunhado só vai se revelar nos três últimos capítulos, quando uma reviravolta nos episódios exige uma correção drástica sobre a avaliação de seu papel dentro da narrativa. Tudo começa no momento em que a magrinha livra o narrador dos seguranças do shopping depois de ele quebrar a porta de blindex da loja onde a ex-mulher trabalha e logo em seguida o leva para a casa da irmã, para onde ele não queria voltar por conta do roubo das joias (que ela mesmo havia sido a única testemunha). Entre parêntesis, note-se como a magrinha atua como uma mistura de fada madrinha e bruxa má, estereótipos familiares que têm papel tradicional nos romances brasileiros, em que o apadrinhamento é um fator decisivo nas relações sociais modernas, como mostra as *Memórias de um sargento de milícia* (1854), de Manuel Antônio de Almeida. Apenas um ano antes da publicação do primeiro romance de Chico Buarque, havia sido lançada a última parte de *O poderoso chefão* (*The Godfather,* 1972, 1974, 1990, dir. Francis Ford Coppola), cujo título original poderia ser literalmente traduzido por "O padrinho", que colocava na ordem do

[76] Precatória é uma carta que um juiz envia a outro, de circunscrição diferente, para que este faça inquirição de testemunha, citação ou outros atos necessários para que aquele seja capaz de julgar. A referência aparece no seguinte trecho, em que o narrador imagina o diálogo que os invasores do sítio teriam com seus familiares depois de tê-lo sequestrado, numa cena em que os personagens contracenam através dos quiproquós que lembram a encenação teatralizada de uma *sitcom*: "O ruivo insistirá que o assunto é do interesse da patroa, o assunto é delicado, o assunto é o irmão da patroa. O copeiro vai bater à porta da minha irmã, que estará andando em círculos no quarto, com um peignoir de seda. O marido estará deitado na cama, de roupa esporte e sapato italiano, *fingindo ler uma carta precatória*, mas observando o movimento da minha irmã. Ela parecerá chateada com alguma coisa, e vai se abaixar para amassar no cinzeiro o cigarro que acabou de acender. O copeiro baterá com mais força, e os dois gritarão 'o que é' ao mesmo tempo. O copeiro mal começará a falar, e os dois vão entender errado; vão entender que sou eu ao telefone. Minha irmã dirá que é para eu ligar mais tarde, e o marido dirá que basta de me dar dinheiro. Ela acenderá outro cigarro, chateada com alguma coisa [82-82/ 88]".

dia como a mistura entre compadrio e negócios modernos fora atualizada pela centralidade que o crime organizado ganhara no mundo contemporâneo.

Chegando na casa da irmã, o narrador vai se deparar com estranhos sinais – hematomas em funcionários, reforço no aparato de segurança, falas que remetem a um acontecimento traumático e, sobretudo, o comportamento ríspido do cunhado – que depois descobriremos como resultados de um assalto à casa da irmã. Nestas cenas vão sendo insinuados alguns elementos que explicam por que a magrinha havia dito que não se podia confiar no cunhado, como o fato de ele roubar na pontuação no jogo de tênis [116/ 124] ou na sugestão de que ele tem um caso com ela quando entram sozinhos na saúna [117/ 126], o que contradiz a imagem inicial do bom marido rico, mas também não revela nada de mais. O mais importante na cena é como vai sendo construído todo um clima de tensão em torno do narrador, através da relação entre o assalto à mansão e as joias roubadas – a irmã chegou a oferecer as joias aos bandidos, mas acabou não as encontrando. Logo veremos que o sentido dessa tensão tem menos a ver com o furto das joias do que com um outro lado do cunhado que ainda não foi e que nem será propriamente exposto, embora desse episódio em diante ele seja sugerido de forma mais que evidente.

O momento mais tenso é o jantar em que o cunhado interroga o narrador como um profissional, a partir da técnica psicológica que o cinema americano popularizou através da expressão inglesa *good cop/bad cop*, através das cenas clichês em que a indefectível dupla de policiais age de forma oposta com o interrogado para conseguir sua colaboração, um bancando o hostil e o outro o simpático, respectivamente interpretados aqui pela magrinha e pelo cunhado, interrogatório que vai terminar num complexo circuito de perversões e identificações entre este e o narrador:

> [...] meu cunhado me interrompe para perguntar se vi a cara dos bandidos nos jornais. Eu não vi nada, mas faço sim com a cabeça para abreviar a conversa. [...] meu cunhado pergunta se li a história dos dólares que os jornais montaram. Faço sim com a cabeça, querendo mudar de assunto, e a magrinha diz que os jornais precisavam incrementar a notícia, pois não tinha graça publicar que os ladrões saíram desta casa de mãos abanando. [...] Nisso o meu cunhado concorda, pois seria poupado de passar três horas com um cano de revólver dentro da boca. E tampouco minha irmã teria de revirar o closet feito uma louca atrás das jóias, segundo a magrinha. Dito isso, ela cutuca meu braço. O copeiro vem servir o vinho, e meu cunhado vê quando ela me cutuca pela segunda vez. Faço que não é comigo, mas ela põe a mão na minha e pergunta se prefiro sorvete de canela, de ameixa, ou uma bola de

> cada um. [...] Meu cunhado pergunta se eu sabia que minha irmã propôs aos marginais entregar todas as suas jóias, e faço sim com a cabeça. Ele diz que isso não deu nos jornais, mas a magrinha garante que toda a cidade comenta o caso. Meu cunhado pergunta se eu sabia que as jóias haviam sumido. Esfrego o guardanapo em minha boca, vendo resíduos de farofa úmida no lábio inferior do meu cunhado. Ele pergunta se eu sabia o que os marginais fizeram com minha irmã no chão do closet. Apesar da refrigeração central, meu cunhado transpira com abundância no alto da testa e no pescoço, e tem os olhos exorbitados. Fala "você sabia?", repete "hein?", e espera que eu diga "não", para satisfazer a compulsão de contar tudo o que fizeram com minha irmã no chão do closet. Faço sim com a cabeça, e o copeiro avisa que o delegado está chegando. A magrinha manda o copeiro servir o café no salão [120-121/ 130-131].

A chegada do delegado dá seguimento, num plano mais explícito e oficial, à inquirição que vinha sendo executada informalmente pelo cunhado e pela magrinha, continuidade que é indicada pela "tosse" com que ela denuncia a presença do narrador e pela forma como seu cunhado novamente o apresenta como se ele fosse o culpado de algo ("é esse"), exatamente como fizera na cena da festa para o amigo grisalho:

> Finalmente *a magrinha tosse sem vontade de tossir*, e meu cunhado me designa erguendo a xícara, falando *"é esse"*. O delegado levanta-se ligeiro, no que parece desfalcar o estofamento, pois seu paletó xadrez confundia-se com a fazenda inglesa do sofá. Aproxima-se sorridente, é jovem, metro e noventa e cinco, traz os cabelos atados num breve rabo-de-cavalo, usa jeans, coturnos de camurça, e me estende a mão. Não lembro se o conheço da televisão, de fotos nos jornais, de capas de revistas, mas sei que se trata de um homem famoso; alguém que as pessoas encontram e olham em dois tempos, porque no primeiro a pele parece falsa, e é a fama.
>
> Cumprimenta-me da forma que julga informal, com a mão atravessada, e guia-me com a outra mão nas minhas costas até uma poltrona sem braços. Reacomoda-se quase deitado em seu sofá, as pernas cruzadas sobre a mesa de centro. Segura uma taça de licor azul, que não bebe, e fala como quem dá as cartas, considerando cada um de nós a intervalos precisos. Às vezes também parece dirigir-se a um interlocutor levitante, que descubro ser sua imagem refletida nas vidraças inclinadas [126/ 124-135].

Apesar da crescente tensão das cenas anteriores, agora a voz narrativa se detém

calmamente sobre os pormenores do que Chico Buarque (2001, p. 17), na entrevista conduzida por Arányi, chamou de "layout" do delegado. Ao contrário do que se poderia esperar, este não tem nada de assustador, sendo na verdade até um pouco ridículo, como se pode perceber na cômica percepção do narrador, que por um momento confunde a estampa do paletó dele com a do sofá.[77] Essa drástica modificação de tonalidade, que vai do tensionamento ocasionado pela "denúncia grave" [123/ 114] motivada pelo roubo das joias para a distensão cômica, não deve ser explicada apenas pela costumeira falta de noção do narrador, que faz com que ele se comporte dos modos os mais gratuitos em momentos que exigiriam seriedade de sua parte, como quando vai pulando amarelinha encontrar o delegado que talvez esteja ali por conta das joias que ele furtou. Pois o visual do delegado é chamativo o suficiente para justificar por si só, pelo menos em parte, a quebra do clima tenso com que a narrativa vinha se encaminhando.

Como evidencia o comentário do narrador, o que parece chamar mais atenção é a estampa xadrez de seu *blazer* – que retoma uma série de vestimentas, reais ou fantasiosas, que aparecem ao longo da narrativa, ocupando lugar de destaque no imaginário do narrador, como o paletó de *tweed* de outro homem que ele encontra no apartamento da ex [48/ 51], os príncipes-de-gales do pai [91/ 98] e o terno amarrotado do encarregado da investigação sobre a morte da mãe devaneada pelo narrador [95/ 103] e a camisa xadrez que aparece na cena da rodoviária e da cena final. Como se pode perceber pelos exemplos, todos possuem uma espécie de textura chamativa ao olhar, que se refere à forma como a própria realidade é percebida como uma projeção cinematográfica,[78] não só porque o narrador tem um olhar formado pelos modos de ver

---

[77] O misto de potência e ridículo que marca essa primeira apresentação do delegado vai reaparecer na cena do *trailer*, quando os invasores do sítio são rendidos e depois executados, a propósito da altura do delegado, que primeiro justifica sua intimidadora entrada em cena e depois acaba como pretexto para uma *gag*: "Ele [o "ex-pugilista] já está encurralado, e seria facilmente rendido pelos gêmeos, que entretanto olham na minha direção e paralisam-se. O ruivo também olha através de mim, e fica lívido como um albino. *Pelas minhas costas acaba de entrar o delegado, o corpo oblíquo para caber no trailer. Nem precisa tirar as mãos dos bolsos para que os três levem as suas à nuca. Nem precisa abrir a boca para que eles baixem os olhos e se retirem do trailer em fila indiana, seguidos do ex-pugilista com a metralhadora em riste* [...] Abre um estojo de madrepérola e pergunta se conheço as jóias da minha irmã. Sem esperar pela resposta, despeja as jóias na mesa e diz que correspondem exatamente à descrição que minha irmã lhe fez. Distribui-as entre os bolsos do paletó xadrez, *ergue-se de sopetão, bate com a cabeça no teto e deixa o trailer*" [137-138/ 148-149].

[78] Segundo Ismail Xavier (2009, p. 26-27): "A camisa quadriculada condensa esse movimento de reduzir o mundo a uma superfície – movimento mais radical no livro, tendencial no filme [a adaptação que Ruy Guerra fez de *Estorvo*], pois resta em seu campo visível a decalagem entre o olhar do protagonista e o olhar da câmera, por mais afinados que estejam. Num caso e noutro, retira-se de foco a marca individual dos corpos e compõe-se a colagem que dispõe dos fragmentos de distintas formas, quase sempre na tônica do choque. Os encontros humanos parecem estar reduzidos ao trespassar ou ser trespassado, exceto quando se assume a alienação, a distância, como regra. Para o protagonista, a única experiência terna de intimidade e afeto, toque positivo, está associada à figura da irmã, fonte da evocação nostálgica da noite,

da indústria cultural, mas também porque as próprias personagens aspiram se comportar como seus notórios modelos.[79]

Esse motivo da textura também comparece no coturno de *camurça* e na calça *jeans*, que juntos com o paletó compõem um figurino espalhafatoso, em que as diferentes estampas e tecidos formam uma espécie de colagem extravagante, finalizados com um não menos marcante "rabo de cavalo". Este penteado, aliás, num delegado com cara de famoso nos anos 1990 só poderia soar como uma referência ao ator mais canastrão dos filmes de ação da época, Steven Seagal, que havia estreado há poucos anos em *Nico: acima da lei* (*Above the law*, 1988, dir. Andrew Davis) – título que não poderia ser mais apropriado para indicar a forma como o delegado executa as ordens da elite como que por cima da legalidade – e que ainda estava na moda com *Difícil de matar* e *Marcado para a morte* (*Hard to kill* e *Marked for death*, ambos de 1990, dirigidos respectivamente por Mason Storm e John Hatcher). Mas nem só de figurino é feito esse personagem, que também tem o carisma e o *physique du rôle* necessários: sorridente, jovial e com um metro e noventa e cinco – maior até que os um metro e

---

essa entidade superior. No mais, há aquela redução do mundo a uma superfície (como a camisa quadriculada), o que delimita um campo de percepção que expulsa as fisionomias, sugerindo uma crise da representação e da identidade. O mundo se torna uma 'retícula', um campo aplainado de percepção como na pintura moderna, plano instável de encaixes e desencaixes feitos de elementos discretos. A coesão dos corpos se desfaz e emerge um elenco de figuras distorcidas, tal como o rosto do protagonista em sua derradeira imagem". No penúltimo período do trecho citado, a nota de rodapé 12 desenvolve o aspecto que nos interessa: "No livro de Chico Buarque, o efeito de colagem está presente em muitos momentos, referido a gestos e rostos, acentuando aquele sentido de um mundo de duplos. Num texto literário, os corpos desconexos e as faces sem foco são mais fáceis de sugerir e de embaralhar no desfile de permutações. O senso de repetição se torna mais intenso, dado o maior controle que o escritor tem na sugestão de imagens e dos modos de percepção. No filme, há sempre o efeito da fisionomia dos atores – como a do homem da camisa xadrez e a do delegado que repõe a figura do início do filme – e de inúmeros detalhes do ambiente, um imperativo de perspectiva visual que *Estorvo* procura compensar achatando as imagens com rápidos movimentos de câmera, notadamente em suas elipses e sobressaltos". Não se trata, todavia, apenas de mostrar como Chico é capaz de retratar a superficialidade do cotidiano espetacularizado através da colagem, que achata as diferentes dimensões numa compósito de diferentes texturas justapostas, mas também de – através de um movimento inverso – configurar uma montagem que nos permite redescobrir a profundidade dos conflitos históricos e sociais implicados na construção de sua perspectiva formal.

[79] Segundo Schwarz (2014, p. 222-223): "Por um paradoxo profundamente moderno, a indefinição dos caracteres tem como contrapartida uma visibilidade intensificada. Gestos e movimentações têm a nitidez a que nos acostumam a história em quadrinhos, as *gags* de cinema, os episódios de TV, bem como o sonho ou o pesadelo. Essa exatidão, muito notável, decorre em primeiro lugar da felicidade literária e da observação segura do escritor, e também da escola do romance policial. Mas há nela um outro aspecto, bem perturbador. 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 figura comunicável, o comportamento que cabe numa fórmula simples, onde a palavra e a coisa coincidam. É por esse lado de clone publicitário que Chico Buarque fixa suas personagens. A irmã elegante sobe as escadas e gira o corpo, conforme o ensinamento da modelo profissional; o marido desfere o saque bufando, como os tenistas campeões; os marginais fazem roncar as suas motos vermelhas, numa cena que eles mesmos já viram num filme, e usam anéis enormes, que ofuscam como faróis".

noventa do falecido pai [93/ 102], não por acaso o único outro personagem cuja altura comparece em metros, o que pode parecer sem importância, mas tamanho é um fator decisivo na composição da *imago* destas personagens cujos papéis sociais, como veremos ao final do capítulo, são imaginariamente julgados através do que se concebe como virilidade, esta mesma que fazia o narrador não estar à altura de seu pai para herdar seus grandes sapatos de cromo alemão [91/ 98]. Todos esses elementos contrastantes são justapostos na platitude de seu *layout*, que remete ao verniz com que telas e páginas da indústria cultural recobrem o próprio cotidiano, constituindo *um mundo coberto de vazio*, para retomar o sugestivo título de um ensaio de Paulo Pasta (2012) sobre a *pop art*: "Não lembro se o conheço da televisão, de fotos nos jornais, de capas de revistas, mas sei que se trata de um homem famoso; alguém que as pessoas encontram e olham em dois tempos, porque no primeiro a pele parece falsa, e é a fama" – cuja sensação de *déjà vu*, todavia, remete a cenas mais do que baseada em fatos reais, pois, como buscaremos mostrar, trata-se de negações do que há de sujo em seu trabalho de extermínio.[80]

Embora a entrada do delegado em cena remeta ao campo do oficial, já que ele é o único explicitamente designado ali por um cargo, sua personagem faz alusão à informalidade de diversas formas. Além do *layout* inusitado e da abordagem simpática, que não parecem condizer com suas atribuições, poderíamos citar sua gesticulação: começando pela sua forma de cumprimentar o narrador ("*forma* que julga in*formal*, com a mão atravessada") – aliás, o trocadilho destacado em itálico nos permite pensar no *manejo* dessa narrativa, tão estruturada e fluente do ponto de vista técnico, através do direcionamento que o delegado dá ao narrador levando-o, por assim dizer, como que pela mão ("guia-me com a outra mão nas minhas costas até uma poltrona sem braços"), pois, como veremos, é a guinada no rumo dos episódios dos últimos capítulos que

[80] Em relação à espetacularização do próprio trabalho sujo como um momento de modernização dos crimes praticados por agentes do estado envolvidos em grupos de extermínio durante a década de 1980, vale lembrar o destino dos pretensos ladrões que invadiram a casa da irmã segundo o relato fantasioso e cheio de furos do delegado que o narrador reproduz: "Compreendo que de manhã cedo convocou sete auxiliares para a incursão numa favela encravada na outra extremidade do horto florestal, *onde rendeu dois elementos foragidos do presídio que confessaram a autoria do assalto.* Inspecionou o interior do barraco, apreendendo alguma quantidade de tóxico e um arsenal: granadas de mão, metralhadoras com carregadores, pistolas, escopetas, *fuzis de uso exclusivo das forças armadas*. *Enquanto isso os marginais tentaram a fuga*, sendo abatidos ao pé do morro por membros da equipe policial. As armas e as drogas foram exibidas pelo delegado em entrevista coletiva no distrito que é titular, provocando azia no delegado adjunto, mais antigo na carreira e de carapinha grisalha, que abomina as luzes dos cinegrafistas e o rabo-de-cavalo de seu superior" [127/ 135-146]. Ainda é preciso acrescentar que o submundo dos crimes praticados pelos agentes do estado já havia sido tema do cinema nacional em *Eu matei Lúcio Flávio* (1979, dir. Antônio Calmon).

explica a movimentação geral do romance, desde o motivo que impulsiona a ação, o encadeamento amalucado dos episódios e a conturbações da prosa. Assim, a própria fluidez da narrativa, tanto na coloquialidade da prosa como na sequência de acontecimentos que compõem sua história, pode ser lida como uma *forma informal*, em que a naturalidade do narrador se revela como algo *manejado* por um outro – o autor? Outra personagem? As duas coisas?

Voltando à gesticulação do delegado, essa informalidade compõe uma persona, a partir da qual ele se acomoda a essa cena ambientada num reduto das elites: "Reacomoda-se quase deitado em seu sofá, as pernas cruzadas sobre a mesa de centro". Esse trecho nos leva inclusive a pensar que a confusão com o sofá não é apenas por causa das estampas, mas tem que ver com a capacidade do delegado de se *adaptar* à situação através das aparências, garantindo seu lugar de privilégio dentro dos conflitos figurados, numa mimese narcísica e autorreflexiva: "Às vezes também parece dirigir-se a um interlocutor levitante, que descubro ser sua imagem refletida nas vidraças inclinadas" – descoberta enganosa, pois no final da cena o narrador percebe que na realidade a imagem refletida nas vidraças não é a do delegado, mas a dele próprio (em mais um jogo de espelhos que reflete a identificação entre as duas personagens, com as quais viemos nos deparando desde a abertura do romance).

Depois de o delegado relatar o que ocorreu na noite do assalto – ao que o narrador mistura uma série de fantasias mais ou menos verossímeis, que vão dos desejos incestuosos pela irmã a projeções voyeuristas envolvendo o delegado, ciúmes do cunhado e o destino tão funesto quanto prosaico dos pobres – o sentido de sua presença é revelado:

> Agora o delegado nos comunica que o caso do sítio nas montanhas é mais grave do que suspeitava. *Ao meu cunhado*, informa que mandou levantar a ficha dos invasores. *À magrinha*, afirma que se trata de gente com ligações poderosas. *A mim*, remata que vai comandar a diligência pessoalmente, esta noite. Pousa o cálice com o licor azul na mesa de centro e levanta-se no descruzar das pernas, sem se apoiar no sofá. Diz que está na sua hora e *beija a mão da magrinha*, *rogando-lhe que permaneça sentada*. *Abraça meu cunhado*, que já estava em pé, e pede-lhe para aguardar um telefonema amanhã cedo. Olha para a vidraça e diz "vamos?", dando-me a impressão de convocar seu reflexo para a diligência. Mas em seguida me ergue da poltrona com a *mão atravessada*, *e com a outra mão nas minhas costas guia-me através de salões e jardins* [129/ 138-139].

Novamente, a informalidade salta aos olhos no desembaraço com que ele *comanda* a

cena, falando aos outros *como quem dá as cartas* para *dar um jeito* na situação, no beijo galante dado na mão da magrinha e, sobretudo, no abraço no cunhado, cujo sentido deve ser buscado nas formas arcaicas com que a modernização se reproduz no capitalismo através dos ilegalismos das figuras oficiais, à maneira dos filmes sobre a máfia, de que já citamos um bom exemplo. Apesar da posição de comando, é preciso atentar para as sutilezas dessa cumplicidade, sendo necessário entender a forma como ele exibe essa posição de mando em conluio com a forma implícita como até há pouco era o cunhado quem coordenava a cena, sempre dos bastidores. Por fim, esses direcionamentos incidem sobre o próprio narrador, que percebe que não era com sua própria imagem que o delegado falava quando olhava para as vidraças, no jogo de espelhos que comentamos logo acima.

O mais importante aqui é perceber como essa sociabilidade inaudita do ponto de vista das coisas oficiais – de que o comportamento informal do delegado é a parte mais evidente, mas que também pode ser retraçada na maneira escusa como se comporta o cunhado e, sobretudo, no conluio entre eles – impinge um desenvolvimento inesperado à narrativa, que apesar de só explicitado nestes últimos episódios, perpassa a narrativa como um todo e já poderia ser identificado desde a abertura, que não por acaso pode ser lida como um prolongamento dos episódios finais que estamos analisando. Ao contrário das expectativas do narrador e provavelmente do leitor, é revelado que o delegado não está ali só em razão do assalto ou do roubo das joias, mas também por causa da invasão do sítio, que será reintegrado em nome do narrador. Assim, o sentido do interrogatório anterior, liderado pelo cunhado, não é exatamente o de revelar a culpa do narrador sobre o furto, mas de jogar com ela, a fim de coagi-lo a participar das arbitrariedades através das quais o sítio será retomado. É como se o delegado roubasse a cena e protagonizasse o que de mais decisivo ocorre nestes últimos capítulos, tirando assim o foco da não menos importante atuação do cunhado (o verdadeiro mandante da ação), conjunto que forma o ambiente em que o narrador é coagido a participar como cúmplice, a quem o delegado *guia como que pela mão* durante a chacina no sítio.

Vale a pena nos determos na curiosa forma como o narrador descreve um dos dos momentos da viagem até lá:

> Cruzamos a cidade em marcha moderada, e noto que outros carros vão se enfileirando atrás do nosso. A partir dos subúrbios o chofer desenvolve a velocidade, liderando uma extensa caravana. Transfiro a perna

> mecânica para o vão atrás do encosto, e me reclino; as curvas ao pé da serra sempre me deixam sonolento. Como é noite de lua, posso avaliar os bananais que proliferam nas vertentes, e identifico as barracas camufladas à margem de uma plantação. Vejo o delegado de perfil, mas já não escuto o que diz ao microfone, e que o chofer aprova com um sinal ao polegar. Imagino que 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 cantar macio [130-131/ 140-141].

Como sempre, o disparate não poderia ser maior, no limite entre o sono e a vigília, causado pela sonolência de ser transportado num carro (como um bebê?), o narrador começa a sonhar que o que o delegado diz no microfone ao avistar os trabalhadores do plantio de maconha seria uma canção (de ninar?), e não as ordens relativas ao massacre que logo se concretizaria. Esse narrador próximo dos setores dissidentes do período político anterior, sonha o gesto com que o delegado canta através de uma forma muito específica, cantando baixinho e com as labiais muito presentes (como João Gilberto?), como nas formas mais doces que a música comercial-popular pode produzir a partir de suas raízes de ritmos pronunciados. Curiosamente, o conluio deste delegado é feito com o núcleo social da irmã, que carrega características que a ligam a certos aspectos da história da música popular brasileira, como o fato de ela morar no horto florestal e ter uma relação íntima com a natureza – como Tom, que é citado de maneira cifrada através da canção "Sublima tortura", que ele gravou, não por acaso, com a irmã do autor, Miúcha.

Quais seriam os significados implicados nessa forma inusitada de recuperar traços da história da música popular brasileira em situações narrativas tão drásticas e inusitadas? O que a "melodia esquisita" (para usar a expressão usada para se referir ao que figuras tão diferentes quanto a "magrinha" e a "menina da cabeleira" entoam em momentos díspares da narrativa) constituída pela prosa teria a ver com tudo isso? A resposta exigiria uma retomada das matrizes de nossa canção popular que estão sendo citadas, o que extravasa o objetivo desta tese, todavia, podemos adiantar que essas formas delicadas de expressão foram situadas no centro dos conflitos sociais mais violentos que a narrativa apresenta, o que nos convida a avaliá-las por ângulos pouco habituais. Justapondo a delicadeza presente em algumas de nossas formas mais

decisivas de expressão musical à tradicional violência social escancarada do país, Chico radicaliza o acerto de contas já iniciado em suas canções com a tradição musical e intelectual de que é herdeiro direto.

Compare esta ida ao sítio àquela em que o narrador faz por conta própria, quando volta sozinho pela primeira vez ao sítio:

> [...] 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 em 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 ali há 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 tem no escuro. É quase resvalando nelas que chego à ponte de tábuas sobre o riacho [25/ 24].

O início do trecho é marcado pela expectativa de conciliação entre o racional e o natural simbolizado no encontro da idílica "estradinha" reta com o riacho – expectativa aliás arraigada na memória afetiva dos sons naturais (o barulho tranquilo do riacho). Expectativa otimista, no entanto, imediatamente frustrada pelo presente da ação, pois o narrador logo se perde. A desorientação do narrador lhe parece absurda (segundo ele: mais provável que se perder no sítio, seria "o matagal ter invadido a estrada, e o riacho evaporado"), e no entanto é evidente que ele não sabe por onde caminha. Esse contraste entre as expectativas do narrador e a realidade da ação parecem mostrar que, de certa forma, ele se apega à memória de um passado afetivo e uma expectativa otimista de futuro para recusar a realidade de um presente que já experimenta indubitável e no corpo através da reverberação de músicas ("muitas músicas ocupando todos os espaços com a substância que a música tem no escuro. É quase resvalando nelas que chego à ponte de tábuas sobre o riacho"). Não por acaso, essa música, que sintomaticamente desorienta o narrador, vem do acampamento da mão de obra precária que colhe a maconha plantada no sítio de sua família e que é vista pelo delegado lodo antes de ele dar as ordens que iniciam a chacina das cenas finais.

A primeira tarefa da missão é encontrar o responsável pelo policiamento do sítio, a quem o delegado trata como colega ao apresentar o narrador como *proprietário prejudicado e queixoso* [132/ 142]. O homem cumprimenta o narrador como se o conhecesse pela primeira vez, mas este o reconhece pelo nariz de pugilista como um dos invasores, que o havia expulsado de lá e depois negociado as joias roubadas. Na mesma

camionete que transportava a maconha plantada no sítio, o narrador e o "ex-pugilista" vão se encontrar com os outros invasores. Estes os recebem esperando por mais joias, o "ex-pugilista" porém revela a identidade do narrador explicando que não se trata apenas de um *malandrinho ladrão de bolsas*, como imaginaram, mas que ele lhe havia apresentado a *membros de uma grande organização* e que trazia *uma proposta interessante*. Armados, os gêmeos e o ruivo tentam reagir, mas se rendem e saem do trailer em fila assim que o delegado entra no *trailer*. Depois de ouvir uma rápida fuzilaria lá fora e dizer "os idiotas tentaram a fuga", o delegado acha as joias, diz "olha que coincidência", pergunta se o narrador as conhece e diz que correspondem exatamente à descrição que a irmã fez [137-139/ 147-159].

Depois disso, quando os outros homens da comitiva estão chegando na casa principal, o delegado acena para que o narrador o acompanhe, ao que este tenta reagir dizendo um débil "agora chega", a que o delegado responde *abanando a cabeça e saindo de seu campo de visão* [139/ 150] – o mesmo gesto feito pelo homem à porta durante a abertura. A repetição desse gesto foi notada de maneira arguta por Augusto Massi (1991, p. 198), notando inclusive as implicações que ela tem no plano formal da narrativa, sem todavia relacionar estes dois aspectos através da chacina final:

> A etimologia de estorvo apresentada na abertura do livro reforça a idéia de circularidade da narrativa. Como num círculo perfeito, a obra não pode desenhar o seu fim, este se confunde com o começo. Exatamente por isso, nas últimas páginas, por uma fresta do sentido, é que se revela com extrema sutileza a identidade do homem que está do outro lado do olho mágico: é o delegado que investigou o assalto na casa da irmã; é ele que no último capítulo abana a cabeça e sai do campo de visão do protagonista. (Outro ponto importante: na cena inicial, o homem que está do outro lado do olho mágico veste "terno, gravata e tem os cabelos escorridos até os ombros". Isto confere com a descrição do delegado, único personagem masculino, que traz "os cabelos num breve rabo de cavalo".) A carpintaria é perfeita. Só uma releitura pode resgatar os detalhes que passaram despercebidos, rebobinar imagens que deslizaram discordantes e reintegrá-las ao olho demoníaco da vertigem.

O próprio Chico Buarque (2000, p. 16-17) confirmou essa hipótese na entrevista conduzida por Arányi, da qual citarei um trecho longo, pois creio que ele nos permite discutir uma série de outros aspectos decisivos implicados nessa repetição:

> Chico Buarque – [...] o livro está cheio de subentendidos, de coisas que não são… que de propósito eu não deixo claras [...]. *Entrevistadora – Essas*

coisas que você diz que não ficam bem esclarecidas, propositalmente, ficam bem esclarecidas para você, ou 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 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 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 recomeçar 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? Porque 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 de 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* [sic] *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 parece com rabo-de-cavalo.* CB – É, isso também foi pensado, esse layout dele (risos)".

A descontinuidade entre os episódios e a instabilidade de suas referências não impedem Chico de insistir na possibilidade de se induzir uma "história realíssima" desse "livro cheio de subentendidos", em que inclusive é possível discernir "começo" e "desfecho", ainda que eles tendam a se confundir formando um "novelo" quase inextricável, o que todavia não obscurece de todo essa história, a que uma "leitura atenta poderia chegar" e que é *claríssima* para o autor. É evidente que os termos superlativos tem algo de exagerado, no entanto, eles têm a importância de chamar nossa atenção para o "princípio de leitura" colocado pela própria narrativa: pois ainda que tudo seja representado desde um ponto de vista interior à voz que narra, não se pode falar propriamente em subjetivismo, como se tratasse apenas de sonho ou fantasia. Pois, dentro da lógica ficcional colocada pela própria obra, aquilo que é narrado indica uma situação que está de fato acontecendo, o que faz com que seus materiais não possam ser lidos apenas como símbolos – como na interpretação que vê o homem à porta como uma imagem do próprio narrador (embora o movimento de identificação entre eles seja chave para compreender a narrativa, como estamos buscando mostrar). Mesmo reconhecendo que a voz narrativa *abra para essas leituras que não consideram a história nem muito menos a realidade a que ela se refere a todo momento* (para ficarmos nos próprios termos de Chico), há um sentido concreto indicado pela própria relação estabelecida entre suas formas e materiais. Em poucas palavras, não se trata de uma narrativa do eu em sua sondagem puramente interior, mas da relação problemática que ela estabelece com o mundo exterior, perspectiva em que a realidade dos sonhos deve ser interpretada não a partir dos significados subjetivos e aleatórios dos símbolos, mas da objetividade das formas.

Voltando aos acontecimentos dos últimos capítulos: após o gesto do delegado, o narrador sai andando pelo sítio à pé no meio da chuva, escutando barulhos que não sabe se são de trovoada ou tiros, temendo ser confundido com os homens que *tentaram a fuga*, enquanto a plantação pega fogo. Já de manhã encontra um homem de camisa xadrez que julga reconhecer e tenta abraçar, mas que reage cravando uma faca em sua barriga. Depois o narrador entra mais uma vez no ônibus, e o relato termina com ele repetindo o que ele apresentou durante toda a narrativa:

> Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Ligarei para minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me adiantará seis meses de aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex-mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar [140-141/ 152].

Como se pode perceber pelas paráfrases e citações desses últimas cenas, trata-se de uma reintegração muito particular, se é que o termo jurídico cabe, já que não há qualquer referência aos meios legais de praxe, substituídos pela eficácia do recurso reiterado e criminoso da execução sumária, que conta com agentes públicos, como o delegado e a polícia local, mais um batalhão de homens cuja origem não é definida, mas que tudo nos leva a crer serem agentes, oficiais ou não, que orbitam nos negócios ilegais de que o Estado participa à mando da elite. Embora a parte querelante seja apresentada como "cidadão queixoso", o querelado será tratado feito um parceiro comercial, pelo menos até serem friamente executados por conveniência dos negócios. Dessa perspectiva, o sentido das cenas anteriores pode ser visto como o da coação do narrador para que agisse segundo os interesses do cunhado, cujo sentido é tão escancarado que até o narrador é capaz de imaginar. Enquanto ouve o relato do delegado ele fantasia a seguinte cena:

> Evitando perguntar por minha irmã, [o delegado] deve ter mudado de posição a cada instante, torcendo o pescoço toda vez que o copeiro entrava com a vodca gelada ou os pasteizinhos. Divertido com a cena, e desejando prolongá-la, meu cunhado sem dúvida sonegou a notícia da intempestiva viagem de minha irmã. E aproveitou para falar sem pressa do sítio que a família de sua mulher possui nas montanhas. Calculo que tenha feito do sítio

> descrição tão minuciosa, que mesmo um detetive amador perceberia que ele nunca esteve lá. *Mas não terá se esquecido de classificá-lo como um paraíso, fornecendo sua metragem e o valor do metro quadrado, antes de mencionar que a área se encontra ocupada por contraventores. Manifestou sua angústia diante do aparente impasse, tendo em vista a inoperância das autoridades locais, a morosidade da justiça, e a depreciação dos imóveis na região afetada. Confidenciou atravessar dificuldades financeiras momentâneas, e mostrou-se interessado em se desfazer da propriedade, sempre em nome da família de sua mulher, o que seria impraticável enquanto perdurasse a anormalidade.* Ao acompanhar o delegado à porta, meu cunhado cuidou de lhe dizer que naquela noite sua mulher estava voando para o estrangeiro, mas voltaria em breve e deixara lembranças [128-129/ 138].

Voltando à apresentação do cunhado, que havíamos deixado de lado por ocasião da apresentação do delegado, seu envolvimento em negociatas escusas – que envolvem tráfico de drogas, corrupção de agentes públicos e valorização imobiliária, que de lá para cá só se aprofundaram com a atuação dos grupos de extermínio que se organizaram no que hoje chamamos de milícias[81] – nos ajuda a explicar numa tacada só vários elementos inquietantes de sua caracterização, como: o comentário da magrinha dizendo que não se pode confiar nem na bebida dele, seu perfil intimidante (que dá soco nas vértebras enquanto pergunta "não é mesmo?"), o porquê de ele ser fantasiado fingindo ler uma carta precatória e, sobretudo, de onde vem sua riqueza. Pois tudo parece indicar que ele tem um cargo no Estado, provavelmente de juiz, que utiliza em benefício próprio, em operações como a do sítio.

Em relação à posição do narrador em meio a tudo isso, é como se ele fosse uma espécie de cúmplice coagido a participar das ações. A própria cena em que o narrador tenta mas não consegue urinar, apresentada entre o jantar com o cunhado e o encontro com o delegado, que normalmente é lida na chave de uma alienação abstrata, pode ser explicada de forma mais chã através dessa coação – que não deixa de ser uma alienação. A armação em que o cunhado e o delegado estão mancomunados faz com que a narrativa não se desenvolva no sentido que o narrador havia projetado, com perdão pela imagem, como no ato de urinar em que ele visa o centro da latrina mas que não flui conforme seu desejo, descompasso que não é privilégio dos últimos episódios, mas que é exponencialmente elevado desde o momento em que a magrinha o apanhou em frente

[81] Para o argumento sociológico que interpreta o que é chamado de milícias pela mídia como capítulo mais atual da história dos grupos de extermínio (cuja atuação Chico diz expressamente ter incorporado no romance), ver José Alves (2020), *Dos barões ao extermínio*.

ao *shopping*. Esses episódios formam uma espécie de chave para compreender a repetitiva movimentação de todo o resto do romance, em que o direcionamento dado pelo delegado a mando do cunhado repercute inconscientemente na voz narrativa:

> 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 da 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 [125/ 133-134].

É como se o poder de decisão (o falo) não estivesse em suas mãos, seja porque o pênis não é seu, seja porque a mão não é sua – não por acaso, é pela *mão* que o delegado o dirige em cena, com quem ele não por acaso também fantasia cenas de sedução envolvendo a irmã e o cunhado. A mão ou o pênis não sendo seu, o resultado é o mesmo: o de não poder dar vazão aos desejos porque é um outro que decide o momento e o sentido em que isso deve ser feito, o que não quer dizer que seus desejos não sejam igualmente bárbaros, sem o que seria não haveria alguma forma de identificação. Trata-se, portanto, de um crime feito em nome do narrador (uma espécie de laranja da reintegração criminosa) a mando do cunhado, que poderíamos então caracterizar como *mandante,* cumplice desses crimes que se comete cotidianamente no Brasil usando a ordem como pretexto desde os tempos da escravidão, baseado no poder mais que extralegal que a elite tem sobre as classes subalternas.

Desse ângulo, esse cunhado ultramoderno, já não tão jovem mas bronzeado, com cara de sócio do iate clube, que joga tênis dando gemidos de profissional, mora em casa de vidro, na qual dá festas requintadas, pode ser interpretado como um sucessor do finado pai do narrador, membro galante da marinha à época da ditadura, cuja herança rural – no sentido amplo que lhe deu Sérgio Buarque de Holanda – será recuperada pelo significativo gesto de mandar matar os invasores do sítio.[82] Aliás, a própria imagem do

[82] Na história da violência na Baixada Fluminense descrita por José Cláudio de Souza (2020, p. 199), a década de 1980 é caracterizada como o momento em que o processo de modernização dos grupos de extermínio se deu pela sua autonomização em relação ao aparato policial: "O que foi se delineando, na prática, é um processo de distanciamento do aparato policial da fase final do esquema de execução e o estabelecimento de intermediários. Isso se deu tanto pela visibilidade crescente que a polícia vinha ganhando na imprensa e nos casos investigados como também pelo significativo crescimento do mercado de execução na região". Não por acaso, o delegado encarregado da coordenação é descrito como um galã de filme de ação que está sempre nos jornais, enquanto homens enigmáticos, *cujas fisionomias escapam*

gordinho que usa uma cinta que acaba evidenciando a barriga que gostaria de disfarçar não deixa de ser uma forma de retomar o burguês glutão captado pela literatura realista no mal disfarçado figurino da moda. Esse movimento de filiação do cunhado aos paradigmas bárbaros do país, todavia, é promovido não só pela evidente falta de limitação dos desejos, mas também pela figura de um inusitado supereu, esse resquício da figura parental na vida do sujeito, que aqui não se refere à moralidade clássica em seu respeito aos direitos, mas à capacidade de postulá-los e infringi-los de acordo com seus próprios interesses – o que transparece na regulação das ações ilegais do narrador e se manifesta sintomaticamente em sua atribulação para urinar. Assim, a figura paterna, cuja memória fora reprimida pelos outros membros, retorna agora através do cunhado, que pretende recuperar o sítio como parte de seus negócios escusos, fazendo com que seu legado de arbitrariedades, que vai do mando patriarcal aos assassinatos da ditadura, reapareça atualizado no manda-chuva da vez.

Como uma espécie de duplo invertido deste misterioso cunhado, o delegado é apresentado por um universo de aparências e disfarces que se resolve na confusão entre o informal e o oficial, mas puxando mais para o lado do exibicionismo espetacular, enquanto o cunhado parece agir nas sombras. Assim, ao contrário do gorduchinho de meia-idade, trata-se de um jovem bonitão e viril, que comparece em várias fantasias do narrador – como, aliás, já havíamos visto no capítulo sobre a ex, quando em sonho o narrador projetava sobre seu perseguidor aquilo que era em vida, num avesso das projeções fantasiosas que ele mesmo faz acordado, nas quais o delegado é uma espécie de ideal de eu não admitido pelo narrador. A figura do delegado se confunde, portanto, com este *outro homem*, sobre quem o narrador faz uma série de projeções, como pode se perceber neste pesadelo em que este outro assume uma série de identidades ligadas ao que o narrador não é capaz de elaborar em vida, mas nos quais os dados de realidade que o caracterizam não comparecem em nenhum desses papéis, que podem ser interpretados como formas deslocadas e dramáticas de encenar aquilo que o narrador paradoxalmente não pode narrar e que resultam nesse relato que parece *uma montagem onírica em que se amontoam os mais diversos pensamentos*:

> A comichão da palha na minha pele, a presença da goiaba doce no meu estômago, os incômodos do corpo são apenas um despiste da insônia. A insônia verdadeira principia quando o corpo está dormente. Semilesado, o cérebro não tem boas idéias, e é incapaz de resistir à chegada do homem do

---

ao narrador [131/ 141], encarregam-se do trabalho sujo propriamente dito, sempre por fora da cena descrita pela voz narrativa.

> olho mágico, por exemplo, que pode ser um amigo que perdi de vista, e que viria falar de assuntos vencidos, e que não suportaria a minha indiferença, e que, se fosse um sonho, arrancaria exasperado a própria barba e não teria queixo, convertendo-se no proprietário do imóvel que vem cobrar o aluguel. Mas ainda não é sonho e nada devo ao proprietário, pois minha irmã é avalista, adiantou seis meses a título de fiança, e quando mamãe morrer, meu quinhão na herança não paga o que devo à mana, por isso ela pode ter dado meu endereço a um advogado, um oficial de justiça, um tabelião barbudo no olho mágico. Estou para ingressar no sonho quando lembro que quem tem meu endereço é minha ex-mulher; deixei recado na casa dela, uma mensagem formal, aliás um comunicado irônico, aliás um aviso áspero, e minha ex-mulher nem iria anotar meu endereço na agenda, para quê?, para dar ao homem do olho mágico que pode ser o seu namorado, e imagino aquele homem de terno e gravata e barba na cama da minha ex-mulher. Um namorado dela, o que viria cobrar de mim, conselhos?, pensão?, confidências?, satisfações? Um ciumento retroativo? Um amante argentino da minha irmã, de cabelos escorridos, terno marrom e gravata, girando no topo da escada com minha ex-mulher? Aos poucos, os pensamentos amontoados na cabeça vão se acomodando, bem ou mal se encaixam uns nos outros, e é um consolo quando cessa o atrito dos pensamentos, e vai se fechando a cabeça, apertando-se nela mesma, a cabeça restando como que oca por fora. O sono chega como um barco pelas costas, e para partir é necessário estar desatento, pois se você olhar o barco, perde a viagem, cai em seco, tomba onde você já está. E o moleque da cabeça raspada continua fungando e jogando videogame. E a menina da cabeleira continua me encarando, sorrindo. E ainda não amanheceu [28-30].

Esse jogo de aparências, todavia, esconde algo do real funcionamento das coisas, pois quem realmente detém o poder de mando é o cunhado, enquanto o delegado é o encarregado de gerir o espetáculo da barbárie. Ele é aquele que aparece em público, como funcionário exemplar do Estado (o que, de acordo com nosso passado recente, não deixa de ser já uma figura de exceção), mostrando resultados conseguidos a base dos meios os mais questionáveis, como fica evidente na descrição da captura dos "suspeitos" de assaltarem a mansão (com direito a extorsão, assassinato etc.), com a finalidade única e igualmente questionável do enriquecimento das elites, como também fica claro com o caso do sítio. Em meio a tudo isso, o narrador figura como cúmplice, coagido a participar do espetáculo através da desacreditada figura do "cidadão queixoso", que exige sua herança, mas para usufruto do cunhado, que por outro lado fornece os empréstimos financeiros dos quais aquele sobrevive.

Participando de tudo como uma mera testemunha débil e interiormente indignada (mas em realidade tão conformada como bem adaptada), no entanto, o narrador vai se mostrar incapaz de interpretar até as últimas consequências o papel que lhe foi atribuído dentro do ritual armado pelo cunhado e executado pelo delegado. Depois que os invasores são assassinados e o delegado o chama para irem à sede do sítio (onde está o caseiro e sua família), o narrador esboça uma recusa que mal pode ser ouvido por ele mesmo, mas que é o suficiente para justificar a desaprovação de seu *coach* em matéria de barbárie. O delegado *vai abanar a cabeça e sair de seu campo de visão*, continuando a ação decisiva do romance para além da cena descrita pela voz narrativa, que só vai admiti-la na narração sob a forma dessa recusa rebaixada que é a negação. A cena pode ser interpretada como o momento decisivo em que o narrador se mostra incapaz de interiorizar de forma eficaz a norma perversa com que as elites e seus novos jagunços exercem sua prerrogativa de classe através do extermínio.

O que, por sua vez, justifica o delegado reprová-lo nesse rito de passagem que mais parece um processo seletivo para o trabalho sujo, já que exige o perfeito domínio da virilidade para ostentar os atos mais perversos. Em vez disso o narrador vai carregar o sentimento de culpa que tentará expiar numa espécie de encontro sacrificial com as classes populares, na cena em que tenta abraçar o homem de camisa quadriculada que ele julgava reconhecer, quando percebe que na verdade só estava reconhecendo a camisa – não por acaso, mais uma imagem estampada que recobre a realidade de maneira enganosa – e não será capaz de evitar a facada em sua barriga, cuja lâmina vai *magoá-lo* mais quando sai do que quando entra. Esse final, que leva a ambivalência do narrador ao paroxismo, não é capaz de levá-la a um verdadeiro desfecho, pelo contrário: ela vai se perpetuar na reencenação obsessiva que coordena a circularidade espiralada da narrativa, em que tudo é repetido de forma cada vez mais grave.[83]

---

[83] Como disse Christophe Dejours (1999, p. 133): "A virilidade é o conceito que permite transformar em mérito o sofrimento infligido a outrem em nome do trabalho". Para a dimensão ritual que essa transformação adquire nas mais variadas formas de processos seletivos que vivenciamos cotidianamente, ver Silvia Viana (2013), *Rituais de sofrimento*. Retomando um exemplo analisado pela socióloga, poderíamos citar o filme *Tropa de elite* (2007, dir. José Padilha). Embora tenha sido recebido ora como um bom filme brasileiro de ação ora como uma crítica sobre a realidade do país, a verdade é que a força-tarefa que coordena a parte mais movimentada do filme, em que a realidade da violência urbana em sua feição mais direta vai aparecer, não ocupa tanto espaço no filme. Boa parte dele na verdade se detém sobre o curso preparatório para a atuação no Batalhão de Operações Policiais Especiais (Bope), responsável por formar a elite do trabalho policial que serviria como solução a corrupção da polícia carioca, ao mesmo tempo, que atende à trama principal, selecionando o substituto do capitão Nascimento, que vinha adoecendo psiquicamente por conta do trabalho. Assim, acompanhamos a convivência e as diversas provas de virilidade implicadas na formação desse trabalhador de exceção, que ao final sai dos treinamentos e pode participar de uma ação policial de verdade, digna dos piores filmes americanos. À revelia das intenções do diretor, que parecia querer retratar a contradição entre a virtude dos policiais do

Discutindo a violência desde o início de sua obra, Chico passou a se debruçar de maneira mais detida sobre o tema da execução quando fez letras para as músicas compostas por Francis Hime para o *Rei de ramos*, de Dias Gomes (1979): "Os seus desafetos e rivais/ Misericordioso, não matava/ Mandava matar/ E financiava os funerais" (Francis, 1980). Como se pode ler nesses versos, contudo, o bicheiro que dá nome à peça e à canção pertence a um estrato social relativamente diferente do cunhado e possui meios bem mais pessoais de exercer a violência que, por sua vez, o aproximam do pai do narrador, cujo perfil não só articula "carisma" e violência, mas que também deve ter encomendado e executado mortes com frequência, dado o posto na marinha durante a ditadura militar. A sucessão de formas de violência figuradas nessas obras de Chico, nas quais se mantém inalterado o gesto do mando e da execução, partindo da cordialidade do rei de Ramos, passando pela maneira como o pai alterna entre o moderno funcionário da repressão estatal e o agressivo patriarca das antigas (ambos igual e presumivelmente terríveis) como quem alterna entre a farda e o "smoking", até culminar no pragmatismo com que seu cunhado terceiriza grupos de extermínio, já nos indica o âmbito de exceção em que será decidido o litígio mais do que extrajudicial em torno do sítio, herança cujo legados e apropriações nos apresentam uma amostra pequena mas representativa do caótico sistema de atrocidades que estrutura a montagem dos episódios no romance.[84]

Bope e o cotidiano de trabalho que os enlouquece, o que de fato foi projetado e recebido com entusiasmo foi como a moralidade viril desse trabalho de exceção, com todos as barbaridades que ele implica, poderia ser uma solução para a situação estagnada do país.

[84] Para mais detalhes dessa constelação histórica desde o capítulo posterior das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), ver também Felipe Brito e Pedro Rocha Oliveira (orgs.), *Até o último homem* (2013). Uma ótima descrição dos vários empreendimentos que, nesse processo histórico, proliferam nas periferias, discutidos todavia pela perspectiva limitada da constituição de um Estado democrático de direito brasileiro encontra-se no terceiro capítulo de Bruno Paes Manso, *A república das milícias* (2020). Sobre a continuidade estabelecida entre o aparelho repressivo e o jogo do bicho durante a ditadura militar, ver Aloy Jupiara e Chico Otávio (2015), *Os porões da contravenção*. Também composta para *O rei de ramos* e discutindo problemas de mesma ordem (a ascensão de um casal pela via do crime), aqui também vale lembrar a canção "Dueto". Na peça, ela é cantada pelas personagens Taís e Marcos, filhos de bicheiros rivais que, sem saber da identidade um do outro e dos conflitos que separavam as duas famílias, apaixonam-se à primeira vista, como Romeu e Julieta. O dueto é estruturado pela alternância entre a voz masculina e a feminina. As vozes pontuam, na matizada repetição da harmonia e em sua marcação grave, os possíveis sinais que predizem a união amorosa dos dois. Ligados à diferença sexual, bem como ao que é tradicional e arbitrariamente ligado a cada um dos gêneros, todavia, esses sinais vão sobrepondo oposições estáticas que parecem separá-los cada vez mais, como indica o tensionamento resultante da ascensão melódica. As expectativas pretensamente racionais e o universo conspirando a favor ou contra, porém, são incapazes de evitar a expectativa de um progresso rumo à união das vozes no futuro cantado já em uníssono no clímax do refrão ("Serás o meu amor/ Serás, amor, a minha paz"). Vitória que o desfecho da peça confirma em sentido conservador, já que a acomodação desses conflitos ocorre segundo os interesses do capital globalizado, reunindo todos em torno de um jogo do bicho multinacional através da criação da *International Animal Game Corporation*. Talvez por conta do aspecto conservador dessa cooptação é que a versão interpretada por Chico e Nara Leão para o disco em que ela gravou apenas músicas do compositor (*Com açúcar, com afeto*, de 1980) venha logo antes de "Vence na vida quem diz

Epílogo: sou eu o estorvo no meio da multidão

O empregado não sabe que porta da casa eu mereço,
pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita.
[16/ 13]

Desde a inusitada escolha do título e da epígrafe vimos que *Estorvo* desafia a compreensão do leitor. Em cada aspecto da abertura nos deparamos com uma feitura literária que se arruína, conturbando o desenvolvimento da leitura e fomentando sua interpretação, simultaneamente. Essa dinâmica inquietante nos levou a interpretar esses reveses como aspectos estruturais: as desordens da prosa e da construção da cena inicial seriam opções estéticas cujo significado se encontraria cifrado nos interditos da narração. A desestruturação da abertura do romance gira em torno da identificação do homem que o narrador observa pelo olho mágico, que a referência ao gesto *de abanar a cabeça* indica ser o delegado que coordena a chacina na cena final, na qual o narrador está implicado por uma rede intrincada de interesses e desejos, como vimos no capítulo anterior. Ao longo da tese busquei mostrar que essa rede é composta por uma grande multiplicidade de elementos, estes se encontram espalhados pela narrativa na forma de alusões aparentemente aleatórias, detalhes quase imperceptíveis e até mesmo de dimensões latentes sutilmente insinuadas através de meros subentendidos.

Tais elementos podem ser articulados pelo leitor para determinar as peculiares especificidades da posição social do narrador dentro da complexa dinâmica social apresentada pelo romance. Nesse sentido, as perturbações da narração estariam não só diretamente relacionadas à sua atuação mais ou menos involuntária no trabalho sujo das execuções, mas também da violenta história de longa duração que é sugerida através dos

---

sim", parceria com Ruy Guerra que explora as tensões entre a colaboração e a resistência frente aos horrores impostos pelo capitalismo através do terror de seu Estado local. Voltando a "Dueto", Chico só veio a gravá-la em *Caravanas* (2016), interpretando-a com a neta, Clara Buarque, com algumas atualizações na letra (p. ex., o veículo de *fake news* WhatsApp. entra no lugar do órgão oficial do comitê central do Partido Comunista da União Soviética *Pravda*) e um novo arranjo, bem mais leve, no que parece uma tentativa de diálogo com os jovens protagonistas políticos que iam aparecendo ali nos final da década de 2010, numa possível forma de lembrá-los tanto das expectativas progressistas que remontam aos anos de liberalização do final da década de 1970 quando a peça foi encenada, quanto para não esquecer do que elas posteriormente realizaram de socialmente "regressivo". Para uma interpretação histórica de 1979 como ano-chave em que a luta pela redemocratização foi capitaneada por setores liberais, que também deram forma à memória sobre a ditadura, com chancela de boa parte da esquerda, ver *Coração civil*, de Marcos Napolitano (2017, p. 335-343).

diversos indícios que compõem as situações narrativas, que determinam aquela cena de extermínio como o resultado de todo um processo social. A ambivalência com que ele participa e depois nega sua participação nessa chacina, em particular, e o modo como ele percebe e narra a realidade social em seu entorno, de modo geral, tem que ver com as ambiguidades de sua conduta de classe, que remete a um processo histórico-social mais amplo, a que a narrativa alude mas não apresenta direta e integralmente. É justamente da *identificação* promovida por esses diversos nexos sociais, tal como eles nos foram apresentados a partir de cada um dos núcleos histórico-sociais pelos quais passamos em cada capítulo da tese, que a voz narrativa se defende com seus estados confusionais.

O narrador se defende, assim, dos sentidos implicados na relação desejante que ele estabelece com a realidade através da representação rigorosa dos mais diversos mecanismos de defesa. Com intuito de analisar e interpretar as diversas nuances com que o eu que narra se relaciona com a realidade interna e externa através desses mecanismos é que buscamos formular uma abordagem capaz de articular literatura, sociedade e psicanálise. Com base nessa perspectiva é que podemos dizer, por exemplo, que o narrador *nega* (em sentido psicanalítico) a identificação do homem à porta na abertura porque não pode admitir abertamente a identificação social e desejante que liga os dois à chacina executada no sítio. Recalcados da primeira cena, em que não comparecem diretamente, esses vínculos retornam conturbando a própria estruturação literária do romance como um todo. Daí a estranheza da abertura, do encadeamento dos episódios na sequência, do desfecho inconclusivo, todos estranhamentos relacionados ao estatuto peculiar do narrador no interior das dinâmicas sociais apresentadas pelo romance.

Essas conturbações, que incidem sobre os mais diversos níveis da formalização literária – como as frases, as cenas e a própria composição da narrativa – resultam na caótica montagem que desafia a compreensão do leitor. Assim, é como se os nexos sociais e desejantes que ligam o narrador à chacina – motivo que extravasa a própria noção de um conflito dramático entre personagens individuais – se precipitasse na forma de narrar como um interdito que conturba todas as fabulações que o narrador inventa para escapar da própria realidade que liga seus desejos a uma determinada situação histórica. Isso explica a relação inversamente proporcional entre a notação da realidade contingente e a confusão mental do narrador, uma das principais responsáveis pela subversão das formas do relato tradicional. Ele confunde o que ocorre no presente

da ação com lembranças, disparates e devaneios, recusando as contradições que ele mesmo narra, e que por sua vez acabam compondo um mosaico social que nos permite interpretar os reais mecanismos que de forma obscena impulsionam sua estranha fuga.

Os episódios se sucedem em alta velocidade, sendo interrompidos por acidentes de percurso, coincidências inquietantes, motivações aleatórias, comentários laterais, sonhos e fantasias. Sem a apresentação de um motivo que os organize ou encadeamento dramático que apresente o sentido deles, esses episódios parecem não dar respostas às dúvidas que eles mesmos alimentam a partir do estranho suspense que eles sugerem. Com o avanço do relato, todavia, entramos em contato com uma inesperada e ampla gama de materiais que compõem situações narrativas as mais diversas. Vamos assim entrando em contato com uma gama cada vez maior de elementos que podem ser encarados como indícios históricos, sociais e psíquicos que nos ajudam a elaborar um sentido mediado para aquilo que de imediato parece aleatório. Festas nos redutos da elite, um sítio de família ocupado pelo crime dito organizado, plantações maconha feita com trabalho precário, o dia-a-dia dos trabalhadores de um shopping de luxo, passeios pelo centro deteriorado de uma grande cidade etc. tudo apresentado através da própria ação do narrador, cujo envolvimento nestes universos é algo inusitado (sobretudo pela variedade deles), mas não inverossímil.

A concentração desses vários elementos em *flashbacks*, devaneios e andanças sem relação evidente com o presente da ação nos desafia a elaborar uma perspectiva capaz de ligar seus fios soltos. Através dessas situações e da insólita caracterização que o narrador faz dos diversos espaços pelos quais circula, começamos a entrever contradições mais abrangentes. Estas refluem sobre a voz narrativa determinando suas idiossincrasias: a presença aparentemente gratuita mas cheia de significado dos materiais que compõem esses diferentes âmbitos pelos quais o narrador transita é que são responsáveis por caracterizar os disparates da voz narrativa e nos dar um chão social para elaborar as questões que vamos acumulando ao longo da leitura. Assim, além de um sintoma das limitações do narrador para a compreensão do que ele mesmo nos conta, as expectativas e frustrações com que acompanhamos a relação entre os episódios também funcionam como um elemento formal que nos impele a ultrapassar tais limites.

Através dessas análises, que relacionam prosa, construção cênica e encadeamento dos episódios, discutidos a partir de um diálogo com outras leituras apresentadas na forma de uma revisão bibliográfica, buscamos nos dois capítulos iniciais da tese introduzir o leitor ao esquema narrativo do romance. Do terceiro ao

último capítulo deste trabalho, estudamos então como esse esquema funciona nos diferentes nichos históricos sociais que o relato apresenta a partir da relação do narrador com as personagens, familiares ou não, com quem ele contracena no romance, seja no presente da ação, em alguma lembrança ou só na sua fantasia. Através deles ficamos sabendo que o narrador que nos fala é um herdeiro das classes mais altas, com um passado de relativo inconformismo político, que no presente da narrativa depende financeiramente dos favores financeiros emprestados da irmã e do cunhado ricos, com os quais mantém uma relação conturbada, para dizer o mínimo. Com muitos percalços, a ação se "desenrola" num presente próximo ao da publicação do livro (1991, poucos anos depois da redemocratização do país), em que este narrador, fugindo de circunstância obscuras, é roubado pelas pessoas que ocupam o sítio de sua família, depois rouba as joias de sua irmã e as vende as mesmas pessoas que o haviam expulsado do sítio e, finalmente, acaba envolvido na chacina daqueles mesmíssimo invasores, onde encontram as joias que ele havia roubado – chacina que forma aquelas circunstâncias obscuras do início (esse é o esqueleto das peripécias, que por sua vez são recobertas com uma multiplicidade de outras camadas narrativas, que iremos apresentar daqui em diante, buscando reconstituir uma das possíveis formas de contar a história inconsciente do sujeito que narra).

As referências que o narrador faz de seus pais nos leva a pensar que ele é herdeiro de uma família conservadora quando lhe convém e moderna idem. Seu falecido pai é representado como alguém que era capaz de combinar nossa tradicional violência rural com as aparências de urbanidade da moda – atuando na memória do narrador como uma espécie de regra arbitrária que representa um poder de mando que o narrador já não possui no presente da narrativa. Já a mãe, que ocupa um lugar mais central depois da morte do patriarca, parece ter sido moderna para sua época (rejeitando inclusive as ligações do finado marido com a ditadura), mas sem nunca abrir mão de seus tradicionais privilégios de classe. Apesar das diferenças que apresentam entre si, ambos participam à sua maneira da mesma linhagem das classes mais altas do país, que foi se modernizando com o tempo sem nunca perder as prerrogativas arcaicas, que também não deixam de ser fruto do projeto moderníssimo da colonização.

Assim, enquanto o pai é marcado pela forma excessiva através da qual confundia relações de trabalho e pessoais, sempre com interesse próprio e sem nunca descuidar da aparência elegante, a mãe sonha com as utopias inconciliáveis da vida na Europa e dos serviços diários que não sejam alheios nem íntimos. Em poucas palavras, tanto os

excessos elegantes e violentos pai, quanto os desejos fugazes através dos quais a mãe desfruta da barbárie, fazem parte do jogo entre realidade de violência e compensações imaginárias que coordena duradouros ritmos de nossa história, em que a mistura entre arcaico e moderna vai se repaginando de acordo com as modas que permitem a espoliação mais primitiva. Esses aspectos constituem imagens inconscientes que ainda atuam na estruturação da voz narrativa: a lei paterna impregnada de exceção e a função materna distanciada da mãe se conjugam no modo perturbado com que ele se relaciona com o mundo, como podemos perceber pela forma paranóica como ele se sente perseguido pelos objetos de um mundo em que não encontra ponto de refúgio.

Em oposição à família do narrador, especialmente à participação do pai no regime militar, encontra-se a enigmática personagem do amigo, que não aparece diretamente na ação, mas cuja memória nebulosa reverbera por toda a narrativa, oscilando entre a gravidade e a caricatura. Para explicar como sua sintomática ausência faz referência ao contexto histórico cifrado em sua fala, buscamos identificar os vetores que, a um só tempo, traçam e distorcem sua apresentação. Numa dessas recordações, o amigo chega a desafiar o narrador em um momento de relativa intimidade a se voltar contra sua família e abrir mão de suas propriedades em favor dos camponeses. As demandas do amigo convocam o narrador a assumir explicitamente uma posição na luta de classes, ao mesmo tempo, que implicitamente também sugeriam formas de relacionamento que fugiam a matriz heterossexual fomentada pela sociedade burguesa. Esse horizonte revolucionário vislumbrado pelo amigo, todavia, *recalcado pela forma como o narrador o recorda no presente da narrativa*, recalcado que por sua vez retorna na forma de pistas *deslocadas* na composição intrincada das cenas.

As demandas de ruptura do amigo não são correspondidas pelo narrador, que, ao escolher se casar com a ex, faz um outro percurso. Antropóloga de formação que acaba virando gerente de vendas em butique de *shopping*, ela é retratada por um passado de busca por alternativas que acabam em cooptação. A conformação da ex e as intenções revolucionárias do amigo formam coordenadas ideológicas quase opostas de um mesmo horizonte de desejo político, ela representando a continuidade na ordem familiar heterossexual, que no entanto logo será destruída pela forma cada vez mais instável e predatória do capitalismo, cuja crise reprodutiva forma o contexto da separação entre os dois. O momento imediatamente anterior ao presente da narrativa, em que a ex figura como uma das personagens centrais, é caracterizado como um momento em que a rearticulação produtiva neoliberal e suas novas formas de representação buscaram

deslocar os conflitos sociais que haviam sido colocados na esfera pública de volta para o âmbito privado e familiar – movimento que, em parte, explica porque os significados históricos do romance aparecem deslocados para suas margens ou até mesmo para um estado de latência. Aparentemente bem no reencontro que ocorre no presente da ação, a adaptação dela ao narrador logo se mostra feita por muita repressão, um possível endividamento e nenhuma ascensão social.

A centralidade que as figuras familiares têm no romance, e que viemos acompanhando resumidamente aqui (como fizemos durante toda a tese, mas em outra ordem), não pode ofuscar a importância das personagens que não possuem relações mais próximas com o narrador. Entre as várias apresentadas, escolhemos analisar a da "índia" – que também é articulado ao núcleo do amigo, núcleo que funciona como um ponto de fuga que coordena as perspectivas históricas que podem ser construídas para recompor os sentidos implicados na montagem estabelecida pelos outros núcleos que formam o relato, razão pela qual começamos por sua apresentação ao longo dos capítulos da tese. Ela aparece de forma curiosa, em duas cenas que, apesar de envolverem exatamente os mesmos personagens e local, não possuem nenhuma ligação em termos de enredo. Todavia, as ligações implícitas entre elas, feitas através da montagem, mostram-nos como a destinação dessas personagens que a princípio parecem figurantes é decisivo para a compreensão do sentido da narrativa.

Na primeira, ela aparece cozinhando e cantarolando, dando a impressão de representar um papel meramente cenográfico do cotidiano popular brasileiro. Na segunda, ela protagoniza uma cena exagerada em frente às câmeras da mídia mais sensacionalista tentando salvar seu filho da prisão. Normalmente as leituras afirmam que, ao captar a "índia" chorando a pedido do cameraman, é como se o narrador, numa espécie de comentário crítico que capta a incorporação das formas da indústria cultural pelas classes populares, flagrasse a forma contraditória com que o motivo da defesa do filho se confunde com a performance dela diante das câmeras. Essa leitura é parcial porque as outras personagens também participam do espetáculo e também porque a própria cena é organizada nos termos do espetáculo, o que revela uma percepção colonizada do próprio narrador. Assim, ainda que inicialmente o radicalismo de classe média do narrador simpatize com os atos rebeldes da "índia", quando ela busca disputar os meios de representação, o narrador faz coro com o aparato coercitivo em cena com a finalidade de recriminar os exageros dela.

Interpretamos o olhar do narrador como uma forma de assistir ou de contracenar com a "índia", buscando perceber na diferença dos papéis distribuídos de acordo com suas origens os conflitos sociais implicados na própria representação. Nesse sentido, não achamos que a incorporação das formas da indústria cultural se aplique apenas à "índia", nem que se trate apenas de compensação imaginária (pois eles participam dos conflitos sociais: sua performance só pode ser compreendida como uma tentativa desesperada de intervir na realidade), nem muito menos que haja qualquer traço de alegria em sua atuação. A avaliação conjunta das cenas nos mostra elementos para desconfiar que eles não estão dispostos em ordem cronológica e que a destino do filho da "índia" pode ter relação com o do amigo, num embaralhamento geral de tempos que nos leva a questionar as próprias relações entre o presente dito democrático e o passado ditatorial que formariam o contexto desses dois diferentes núcleos sociais do romance.

Um último nicho histórico social ainda pode ser identificado em relação à irmã e ao seu marido. De maneira bem mais indireta, eles também tem que ver com o universo do amigo, na medida em que representam os herdeiros das elites as quais ele se contrapôs politicamente – embora seu possível futuro como professor de ginástica pareça sugerir uma afinidade com o mundo da moda representado pela irmã. Essa contraposição transparece na forma como o narrador apresenta sua irmã desde o primeiro momento através da descrição que ele faz da casa modernista de condomínio onde ela mora. Nessa descrição ele ressalta a incompatibilidade entre forma e o meio como uma crítica ao elitismo da irmã, que por outro lado se apresenta como motivo da atração que ele sente por ela. Da perspectiva da irmã, todavia, não há propriamente incompatibilidade, pois o que estaria em causa não é a adaptação das formas modernas a um determinado ambiente, mas de possibilitar uma experiência que seja única aos olhos através de *design* arquitetônico caprichoso. Resumindo, o empenho encenado pelo narrador e apoiado na racionalidade moderna vai se mostrando ao longo de sua descrição contraditória e sintomaticamente adaptado à situação através da confusão entre os elementos contraditórios do desejo e do interesse – afinal de contas, ele está ali mesmo por conta do dinheiro da irmã, a quem deseja incestuosamente.

Embora o cunhado pareça apenas um rico caricato e inofensivo, os três últimos capítulos do romance revelam seu verdadeiro peso para a narrativa. Neles, acompanhamos sua participação em negócios suspeitos, em que se reúnem drogas, corrupção, valorização imobiliária e execuções sumárias. Isso nos ajuda a dar sentido aos detalhes inexplicados de sua caracterização, a mais importante delas sendo a origem

de seus bens materiais – a responsável pela apresentação inicial da personagem, que não dava sinal de sua atuação violenta. Detalhes da narrativa nos sugerem que ele provavelmente ocupa o cargo de juiz, que utiliza em benefício próprio, em operações como a do sítio. A memória paterna que havia sido recalcada pelos familiares, volta através de sua atuação, que não por acaso retoma o sítio como parte de suas negociatas obscuras. Desse ângulo, esse homem moderníssimo pode ser visto como um sucedâneo do antigo patriarca da família. A reviravolta que faz com que sua personagem passe de uma caricatura pouco hostil para alguém cujo mando obscenamente repercute na própria forma da narrativa é um dos aspectos mais importantes da organização do relato.

Sua apresentação, todavia, confunde com a do delegado, este é apresentado por um exibicionismo que ostenta a mistura entre informal e o oficial. Assim, ao contrário do gorduchinho de meia-idade, trata-se de um jovem bonitão e viril, que comparece em várias fantasias do narrador. É como se o delegado roubasse a cena e protagonizasse o que de mais decisivo ocorre nestes últimos capítulos, tirando assim o foco da não menos importante atuação do cunhado (o verdadeiro *mandante da ação*), conjunto que forma o ambiente em que o narrador é coagido a participar como cúmplice, a quem o delegado *guia como que pela mão* durante a chacina no sítio. O delegado aparece como *este outro homem* sobre o qual o narrador projeta aquilo que ele não é capaz de elaborar, como por exemplo a chacina de que ambos participam na cena final, que repercute por toda a narrativa, desestruturando os aspectos formais e configurando a montagem que dá sentido concreto ao romance.

Mesmo que a leitura de *Estorvo* nos dê uma sensação de vazio, e ele pareça voltado para a descrição de cenas que não estão preocupadas em narrar uma história abrangente, creio que não falta nada à organização dos episódios, estes não devem ser lidos por um encadeamento dramático em que a continuidade seria a responsável por apresentar o sentido da narrativa. Em nossa interpretação, interpretamos o primeiro romance de Chico como uma montagem, onde a descontinuidade dos episódios é estudada como um elemento de constituição de significado, mesmo quando o narrador é incapaz de apresentá-los diretamente. Assim, buscamos dar continuidade à linha de investigação iniciada por Massi e, sobretudo, por Schwarz, posteriormente desenvolvida por Otsuka, Paz, Arányi e Xavier, especialmente no que se refere à questão da representação dos conflitos sociais e suas relações com as compensações imaginárias. Nossa tese é que são esses conflitos que estruturam o relato, mesmo quando aquelas compensações deslocam seus elementos. Pois se esses deslocamentos embaralham os

elementos formais, é apenas através da recomposição daqueles conflitos que podemos dar sentido às cenas e ao romance. Buscamos realizar essa recomposição através da determinação dos vários nichos históricos e sociais que a narrativa apresenta, ainda que estes sejam apresentados de forma deslocada que resulta da atuação dos vários mecanismos de defesa que a voz narrativa mobiliza em suas compensações, sobretudo no que se refere à sua forma de se defender dos diversos nexos históricos e sociais implicados na sua participação em uma chacina feita à mando das classes altas que o sustentam.

As adversidades que marcam a leitura de *Estorvo* são resultados das variadas e complexas formas com que esses materiais históricos e sociais apresentados ao longo desses núcleos se relacionam através da composição. Vem daí a forma complicada com que sonhos, devaneios, memórias são misturados por um prosa simples e quase sempre coloquial, constituindo o emaranhado de referências que confundem os diversos episódios narrados de forma tão fluente quanto hermética. Ao contrário do que julgou parte da crítica, para quem o romance é constituído pelo absurdo de cenas isoladas, busquei mostrar que aquelas cenas aparentemente *nonsense* constituem uma narrativa com coesão própria. Nessa complexa forma de narrar está armado um complexo de perspectivas que reproduz, literariamente, a lógica dos conflitos sociais do Brasil posterior à ditadura militar. Esses conflitos, no entanto, são embaralhados pela atuação das compensações imaginárias e precisam ser descobertos durante a própria leitura. É esse o horizonte histórico e social que nos permite determinar tanto a limitação da perspectiva do narrador quanto a amplitude dos materiais presentes no que ele involuntariamente narra, possibilitando assim a interpretação dos sentidos concretos do romance em suas verdadeiras dimensões.

Referências:

1. Obras e entrevistas de Chico Buarque:

a) Romances

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das letras, 2002. 2ª ed.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das letras, 1991. 1ª ed.

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. 2ª ed.

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

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das letras, 2009. E-book.

BUARQUE, Chico. *O irmão alemão.* São Paulo: Companhia das letras, 2014.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

b) Peças

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 9ª ed.

c) Fonográfico

AS CIDADES. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1997. Rio de Janeiro: Marola edições musicais (33 min.).

CARAVANAS. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 2017. Rio de Janeiro: Biscoito Fino (27 min.).

CHICO Buarque. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1978. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. (33 min.).

CHICO Canta. Chico Buarque e Ruy Guerra. Rio de Janeiro: 1973. Rio de janeiro: Phonogram/ Philips (Universal Music) (30 min.).

CONSTRUÇÃO. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1971. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. (31 min.).

MALANDRO. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1985. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. (27 min.).

MEUS caros amigos. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1976. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. (34 min.).

O MALANDRO. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1994. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. (37 min.).

ÓPERA do malandro. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1986. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. (38 min.).

ÓPERA do malandro. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1979. Rio de Janeiro: CBD Phonogram (54 min.).

SINAL fechado. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1974. Rio de Janeiro: Phonogram (33 min.).

VIDA. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1980. Rio de Janeiro: Polygram/Philips 1980 (37 min.).

d) Letras[85]

BUARQUE, Chico. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

[85] Obra cotejada com outras fontes, como livros, encartes e o material reunido no site do autor: www.chicobuarque.com.br

e) Entrevistas[86]

BUARQUE, Chico. Entrevista para o programa de televisão Jô Soares Onze e Meia (SBT) para divulgação do romance *Estorvo* em dezembro de 1991b.

BUARQUE, Chico. Entrevista à Rádio Eldorado para Geraldo Leite, 27/09/1989.

BUARQUE, Chico. "Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira", Folha de São Paulo, por Augusto Massi 09/01/94, 1994a.

BUARQUE, Chico. "Chico quer ser um sambista que escreve", Folha de São Paulo, por José Geraldo Couto 06/10/1994, 1994b. Acesso em: 03-04-17.

BUARQUE, Chico. "Vou te contar o que está acontecendo". Entrevista concedida a Augusto Massi para Folha de São Paulo em 28/12/1995.

BUARQUE, Chico. Entrevista concedida a Luiz Roberto para o site Tom Jobim, 1996.

BUARQUE, Chico. "Entrevista exclusiva". Entrevista feita com perguntas dos fãs organizada site oficial do compositor entre 06 e 09 de novembro de 1998.

BUARQUE, Chico. "Entrevista com Chico Buarque" concedida a Bárbara Guimarães Arányi em 03/03/1998 em apêndice: ARÁNYI, Bárbara. *Estorvo – Civilização#encruzilhada*. 2000. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BUARQUE, Chico. "Chico contra o cinismo", entrevista publicada na *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 26/12/04, 2004.

BUARQUE, Chico. "Diálogo entre Chico Buarque e Paul Auster abre festival literário em NY" entrevista concedida ao UOL, 18/04/05, 2005.

BUARQUE, Chico. "Conversa com Chico Buarque" entrevista cedida a Ana Maria Clark Peres anexa em: PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

[86] A maior parte das entrevistas pode ser consultadas no site do autor: http://chicobuarque.com.br/texto/index.html

f) Outros:

BUARQUE, Chico. “Os dicionários de meu pai”, revista Piauí, n.º 45, Junho/ 2010.

2. Obras de outros autores:

a) Impresso:

AB’SÁBER, Tales. *Self cultural: sujeito do inconsciente e história.* São Paulo: E-galáxia, 2016. E-book.

AB’SÁBER, Tales. *O sonhar restaurado: formas do sonhar em Bion, Winicott e Freud.* São Paulo: Ed. 34, 2005.

AB’SÁBER, Tales. “Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz” em: CEVASCO, Maria Elisa e OHATA, Milton (orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 267-289.

ABÍLIO, Ludmila C. *Sem maquiagem: o trabalho de um milhão de revendedoras de cosméticos*. São Paulo: Boitempo: Fapesp, 2014.

ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo” em *Notas de literatura I.* Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2000.

ADORNO, Theodor W. “Tempo livre” em: *Indústria cultural e sociedade*. Trad. e org. de Jorge de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.* Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 2ª ed.

ALENCASTRO, Luiz F. de. “O ocaso dos bacharéis” em: Novos Estudos CEBRAP N.º 50, março de 1998, p. 55-60.

ALENCASTRO, Luiz F. de. “O fardo dos bacharéis” em: Novos Estudos CEBRAP N.º 19, dezembro de 1987, p. 68-72.

ALMEIDA, Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícia.* Apresentação, notas e fixação de texto Mamede Mustafa Jarouche. Ilustrações Marcelo Cipis. Cotia: Ateliê Editorial, 2016. 5ª ed.

ALVES, José Claudio S. *Dos barões ao extermínio: uma história da violência na Baixada Fluminense*. Rio de Janeiro: Consequência, 2020. 2ª ed.

ARANTES, Otília B. F. *et* ARANTES, Paulo E. *Um ponto cego no projeto de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo.* São Paulo: Boitempo, 2014.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda.* São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

ARANTES, Paulo Eduardo. *O ressentimento da dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel: Antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ARANTES, Pedro F. "O grau zero da arquitetura na era financeira" em: Novos Estudos CEBRAP n.º 80, março 2008 p. 175-195. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100012

ARÁNYI, Bárbara. *Estorvo – Civilização#encruzilhada*. 2000. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

ARGAN, G. C. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Frederico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS E SILVA, Fernando. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

BARROS E SILVA, Fernando. "O fim da canção (em torno do último Chico)" publicado no site da revista Serrote em 2009.

Acessado em:

https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/

BARTHES, Roland. *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 2ª ed.

BEIGUELMAN, Paula. *Formação política do Brasil*. Vol. I. São Paulo: Pioneira, 1967.

BENEVOLO, Leonardo. *A história da arquitetura moderna*. Trad. São Paulo: Perspectiva, 2001. 3ª ed.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, revisão técnica Marcio Seligmann-Silva e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012. 8ª ed.

BION, Wilfred R. *Second Thoughts: selected papers on psycho-analysis.* London: William Heinemann Medical Books Limited, 1967.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético.* Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

BREDA, Fernando Cambauva. *Impasses da tradição: a ideia de "formação do Brasil" depois do século XX.* 2021. Dissertação (mestrado em Letras) – Unicamp, Campinas, 2021.

BRITO, Felipe e Oliveira, Pedro R. de. *Até o último homem: visões cariocas da administração armada da vida social.* São Paulo: Boitempo, 2013.

BUCCI, Eugênio. *A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível.* São Paulo: Autêntica Editora, 2021.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALDEIRA, Teresa P. do R. "Enclaves fortificados: a nova segregação urbana" in: Novos Estudos CEBRAP N.°47, março de 1997.

CALQUI, Mayara de Andrade. *Entre perdas e memórias: uma leitura dos romances* Leite Derramado *e* O Irmão Alemão*, de Chico Buarque.* 2021. Tese (Doutorado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São

Paulo, 2021.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro.* Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1999. 18ª ed.

CANDIDO, Antonio. "O significado de 'Raízes do Brasil'" in: HOLLANDA, Sérgio B. de. *Raízes do Brasil.* São Paulo, 1995. 26ª ed.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade.* Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010. 4ª ed.

CARVALHO, Sérgio de. "Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre o teatro épico e pós-dramático" em: https://sergiodecarvalho.com/2020/04/10/aspectos-da-forma-dramatica-e-breve-comentario-sobre-teatro-epico-e-pos-dramatico-palestra-2010/

COELHO, Marcelo. "Chico Buarque faz um livro 'impopular'". Folha de São Paulo, 07 de Agosto de 1991, Caderno 5 (Ilustrada), p. 12.

Disponível em:

https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=11413&keyword=Buarque%2CChico%2CEstorvo&anchor=4056162&origem=busca&pd=9a7ae611f65dd3bf804b0cc345238bad

COSTA, Emília Viotti. "A dialética invertida: 1960-1990". Revista Brasileira de História, v. 14, n. 24, p. 9-26, 1994.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. 2ª ed.

COUTO, José Geraldo. Sem título [coluna sobre *Benjamim*]. Folha de São Paulo, 02 de dezembro de 1995. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_couto.htm

CRARY, Jonathan. *24/7: os fins do sono e o capitalismo tardio.* Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DE BONIS, Maria Luísa R. *O peso flutuante de uma fala: o Brasil narrado em* Leite derramado*, de Chico Buarque.* 2018. Tese (Doutorado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DE BONIS, Maria Luísa R. *A crítica e o artista: samba, repressão e poesia em Chico Buarque.* 2005. Dissertação (Mestrado em Letras – Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

DEJOURS, Christophe. *A banalização da injustiça social*. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

DEZAN, Lúcia C. Fetichismo da mercadoria e inconsciente: contribuições marxianas e psicanalíticas para uma teoria da ideologia. 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia – Psicologia escolar e do desenvolvimento humano) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade.* Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Editora perspectiva, 1977.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e loucura: uma psicopatologia do Brasil entre muros.* São Paulo: Boitempo editorial, 2015.

FEDERICI, Silvia. *O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação capitalista.* Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FELTRAN, Gabriel de Santis. "Trabalhadores e bandidos: categorias de nomeação, significados políticos" em: Temáticas (UNICAMP), ano 15, 2007, p. 11-50.

FIGUEIRA, Sérvulo A. "Machado de Assis, Roberto Schwarz: psicanalistas brasileiros?" em: FIGUEIRA, Sérvulo A. *Nos bastidores da psicanálise.* Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 181-188.

FIGUEIREDO, Luís Claudio. *Modos de subjetivação no Brasil*. São Paulo: Editora Escuta/Educ, 1995.

FIRMIANO, Frederico Daia. "O trabalho no campo: questões do passado e dilemas para o futuro". Revista NERA, ano 21, n. 41, p. 120-137, jan.-mar. 2018. Disponível em: http://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/article/viewFile/5316/4199

FREUD, Sigmund. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Comentários e notas de James Strachey, em colaboração com Anna Freud, assistidos por Alix Strachey e Alan Tyson. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. "Lembranças encobridoras" em: *Primeiras publicações*

psicanalíticas (1893-1899). Comentários e notas de James Strachey, em colaboração com Anna Freud, assistidos por Alix Strachey e Alan Tyson. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010a. E-book.

FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010b. E-book.

FREUD, Sigmund. *O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011. E-book.

FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise.* Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das letras, 2014. E-book.

FREUD, Sigmund. "O romance familiar dos neuróticos" em: *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise de uma fobia de um garoto de cinco anos ("O pequeno Hans") e outros textos.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. E-book.

FREUD, Sigmund. "O inquietante" em: *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. E-Book.

FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias à psicanálise* em: *O mal estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010d.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu* em: *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

GARCIA, Walter. "Radicalismos à brasileira". Celeuma, v. 1, p. 20-31, 2013. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/68015

GARCIA, Walter. "Apontamentos sobre uma canção para teatro: 'Funeral de um lavrador'". *Literatura e Sociedade*, 16 (15), 160-173, 2011. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64553

GOMES, Dias. *O rei de ramos.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GONÇALVES, Anderson; RABELLO, Ivone D. ; OTSUKA, Edu T. "O retratista e os intelectuais às voltas com 1964". Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, p. 327-348, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rieb/n57/14.pdf

GUILLUY, Christophe. *O fim da classe média: a fragmentação das elites e o esgotamento de um modelo que já não constrói sociedades.* Tradução de Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

HIRATA, Daniel. *Sobreviver na adversidade: mercado e formas de vida.* Apresentação de Vera Telles. São Carlos: EduFSCar, 2021.

HOLANDA, Sérgio B. de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, 1995. 26ª ed.

HOMEM, Wagner. *Histórias das canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

LAJOLO, Marisa. "Entre o real e o imaginário" em: O estado de São Paulo, 31 de Agosto de 1991. Disponível em: http://chicobuarque.com.br/construcao/index.html

KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

KEHL, Maria R. "Televisão e violência do imaginário" em: KEHL, Maria R. e BUCCI, Eugênio. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 87-107.

LAPLANCHE, Jean-Bertrand et PONTALIS, Jean. Vocabulaire de la psychanalyse. Sous la direction de Daniel Lagache. Paris: Presses Universitaires de France, 19788. 9ª ed.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura.* Vários tradutores. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

JUPIARA, Aloy e OTÁVIO, Chico. *Os porões da contravenção: jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado.* Rio de Janeiro: Record, 2015.

KLEIN, Naomi. *The shock doctrine: the rise of disaster capitalism.* New york: Picador, 2008.

KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil.*

Prefácio de Raquel Glezer. São Paulo: Editora 34, 2019. 3ª ed.

LEITE NETO, Alcino. "Chico Buarque lança seu segundo livro de ficção depois de dezesseis anos". Folha de São Paulo. 27 de Julho de 1991, caderno Ilustrada (5), p. 1. Disponível em:

https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=11402&keyword=Chico%2CBuarque%2CEstorvo&anchor=4099785&origem=busca

KEHL, Mariana. "De uma metapsicologia *borderline* e sua relação com o manejo clínico da conjugalidade" em: Cad. Psicanál. (CPRJ), Rio de Janeiro, v. 40, n. 39, p. 213-227, jul./dez. 2018.

KLEIN, Melanie. *Envy and Gratitude and other works 1946-1963*. London: The Hogarth Press, 1975.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. Trad. Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

KURZ, Robert. "Descartável e degradado", Folha de São Paulo, 11 de julho de 1999. (Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs11079905.htm)

MANSO, Bruno Paes. *A república das milícias: dos esquadrões da morte à era Bolsonaro.* São Paulo: Todavia, 2020. E-book.

MARINO, Kamila F. e RATTO, Cleber G. "Modo borderline e mundo do trabalho". Saúde Soc. São Paulo, v. 25, n. 1, 2016, p. 171-185.

MAMMÌ, Lorenzo. "Canção do exílio" em: Lorenzo, MAMMÌ. *A fugitiva: ensaios sobre música.* São Paulo: Companhia das letras, 2017a. E-book.

MAMMÌ, Lorenzo. "Prefácio ao *Cancioneiro Jobim*" em: Lorenzo, MAMMÌ. *A fugitiva: ensaios sobre música.* São Paulo: Companhia das letras, 2017b. E-book.

MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. São Paulo: Editora Vozes, 1981.

MARQUES, Marta Inez Medeiros. "A atualidade do uso do conceito de camponês" em: Revista NERA Presidente Prudente, Ano 11, nº. 12, pp. 57-67. Jan.-jun./2008. Diponível em: http://www.reformaagrariaemdados.org.br/sites/default/files/1399-4032-1-PB.p

df

MASSI, Augusto. “Estorvo” em: Novos Estudos CEBRAP, n.º 31, Outubro. 1991, p. 193-198. Disponível em: http://chicobuarque.com.br/construcao/index.html

MBEMBE, Achille. *A crítica da razão negra.* Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELLO, Zuza Homem de e SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras.* Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 2015.

MELLO, Jorge Carvalho de. “A história de Gente Humilde: tortuosa parceria entre Garoto e Vinicius”. Postagem no blog Violão Brasileiro em 25/09/2014. Acessível em: https://www.violaobrasileiro.com/blog/a-historia-de-gente-humilde-tortuosa-parceria-entre-garoto-e-vinicius/23

MENESES, Adélia Bezerra de. “Biografia” in: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda: literatura comentada.* Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, exercícios por Adélia Bezerra de Meneses Bolle. São Paulo: Abril, 1980, p. 3-8.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque.* Cotia: Ateliê Editorial, 2002. 4ª ed.

MENESES, Adélia Bezerra de. “Do eros politizado a polis erotizada”. Ide (São Paulo. Impresso), v. 12, n. 12, p. 10-11, 1986.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino: na canção de Chico Buarque*. Cotia: Ateliê editorial, 2001. 2ª ed.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura.* São Paulo: Companhia das letras, 2005. E-book.

MORETTI, Franco. “Romance: história e teoria” (trad. Joaquim Toledo Jr.) em: Novos estudos CEBRAP, n.º 85, novembro, 2009, p. 201-212.

MORETTI, Franco. “O século sério” (Trad. Alípio Correa e Sandra Correa) em: Novos Estudos CEBRAP N.° 65, março 2003, p. 3-33.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico –.* São Paulo: Intermeios: USP:

Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. “MPB: A trilha sonora da reabertura política (1975/1982)”, Estudos avançados 24 (69), 2010.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848).* Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris.* Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

OLIVEIRA, Francisco de. “Passagem na neblina” em: OLIVEIRA, Francisco de; STÉDILE, João P.; GENOÍNO, José. *Classes sociais em mudança e a luta pelo socialismo*. Apresentação de Luiz Inácio Lula da Silva. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

OLIVEIRA, Irenísia T. de. “O realismo na crítica literária de Lukács e Adorno”. Via Atlântica, São Paulo, n. 23, p. 31-49, junho de 2013.

OTSUKA, Edu T. *Marcas da catástrofe: Experiência Urbana e Indústria Cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin editorial, 2001.

OTSUKA, Edu T. *Era no tempo do rei: a atualidade das* Memórias de um sargento de milícias. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.

OTSUKA, Edu T. Sequências brasileiras, rupturas mundiais. Eutomia, 11: 190-213, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/248. Acesso em: 09/07/2020.

PAULANI, Leda. *Brasil delivery: servidão financeira e estado de emergência econômico*. São Paulo: Boitempo, 2008.

PARINI, Jay. “Introdução” em TOLSTÓI, Liev. *Os últimos dias*. Trad. Anastassia Bytsenko, Belkiss Rabello, Denise Sales, Graziela Schneider e Natalia Quintero. São Paulo: Companhia das letras/Penguin, 2009, p. . E-book, pos. 89-244.

PAZ, Ravel G. *Estações encruzilhadas: o inferno e o sonho, a música e o mundo nos romances de Chico Buarque*. 2001. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade de Campinas, Campinas, 2001.

Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270186

PASTA, Paulo. *A educação pela pintura.* São Paulo:WMF Martins fontes, 2012.

PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens.* Belo horizonte: Editora UFMG, 2017.

RABELLO, Ivone Daré. "Anos de chumbo" ensaio publicado no site A terra é redonda em 2022.

Acessível em: https://aterraeredonda.com.br/anos-de-chumbo-2/

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. 2ª ed. rev. e ampliada. E-book.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014. 2ª ed. revista e ampliada.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico.* São Paulo: Perspectiva, 1965.

RODRIGUES, Maysa C. C. *Indústria cultural em Adorno: das primeiras análises sobre a mercantilização da cultura em 1930 à formulação do conceito em 1947.* 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980.* Prefácio de Marilena Chauí e pósfácio de Marco Aurélio Garcia. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 2014. 2ª Ed.

SCHWARZ, Roberto. "Sopro novo" em: revista Veja, 07/08/1991. Disponível em: http://chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=estorvo_critica.htm

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis.* São Paulo: duas cidades, ed. 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos*

inícios do romance brasileiro. São Paulo: Companhia das letras, 2012 [1977], 6ª ed.

http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Os-preceitos-do-pai-do-Chico

SECCO, Lincoln. *A história do PT: 1978-2010*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo.* Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2015. 16ª ed.

SILVÉRIO, Acauam de O. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro.* 2015. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOARES, Luiz Fernando Guimarães. *Estorvo e outros estorvos.* 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996. Disponível em: http://chicobuarque.com.br/construcao/index.html

SOUZA, Octávio. *Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional.* São Paulo: Editora Escuta, 1994.

SZONDI, Peter. *A teoria do drama burguês [século XVIII].* Trad. Luiz Sérgio Repa e apresentação de Sérgio de Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950].* Trad. e notas Raquel Imanishi Rodrigues, apresentação José Antônio Pasta Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil.* São Paulo: Edusp, 2012. 2ª ed.

TATIT, Luiz. *O século da canção.* Cotia: Ateliê Editorial, 2021. 3ª ed.

TELLES, Vera. "A 'nova questão social': ou como as figuras de nosso atraso viraram símbolo de nossa modernidade" em: CADERNO CRH, Salvador, n. 30/31, p. 85-110, jan./dez. 1999.

TELLES, Vera. "Apresentação" em: HIRATA, Daniel. *Sobreviver na adversidade: mercado e formas de vida.* Apresentação de Vera Telles. São Carlos: EduFSCar, 2021, p. 7-12.

TOMAZ, Matheus A. *Budapeste no jogo do contra. Um estudo literário sobre a paranoia objetiva em Chico Buarque.* 2021. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

TORRE, Bruna D. "Adorno, leitor de Marx". REVISTA SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA, v. 09, p. 519-541, 2019

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta.* Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou.* São Paulo: Objetiva, 2013. 3ª ed. E-book.

VERÍSSIMO, Érico. *Olhai os lírios do campo.* Prefácio Flávio Loureiro Chaves. Ilustrações Paulo von Poser. São Paulo: Companhia das letras, 2005. 4ª ed.

VIANA, Silvia. *Rituais de sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

XAVIER, Ismail. "O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões - Ruy Guerra filma Chico Buarque" em: MATRIZes, ANo 2, nº 2, primeiro semestre de 2009. Acessível em: http://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_portugues/o_olho_magico_o_abrigo_e_a_ameaca.pdf

WERNECK, Humberto.. Reportagem biográfica. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque: tantas palavras*. [Edição revisada e ampliada de *Chico Buarque: letra e música*.] São Paulo: Companhia das letras, 2006.

WELTER, Juliane Vargas. *Em busca do passado esquecido: Uma análise dos romances* Onde andará dulce Veiga?*, de Caio Fernando de Abreu, e* Benjamim*, de Chico Buarque.* 2015. Tese (doutorado em Letras) – Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

WELTER, Juliane Vargas. "Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque" in: Revista do Instituto dos Estudos Brasileiros, n.º 66, abril de 2017, p. 67-85.

WINNICOTT, Donald Woods. *The family and individual development*. New York:

Brunner-Routledge, 2001.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções.* São Paulo: Publifolha, 2004.

ZIZEK, Slavoj. *The sublime object of ideology.* London: Verso, 2008. E-book.

b) Fonográfico:

ABRAÇOS e beijinhos e carinhos sem ter fim. Nara Leão. Rio de Janeiro: 1984. Rio de Janeiro: Philips (40 min.).

COM AÇÚCAR, com afeto. Nara Leão. Rio de Janeiro: 1980. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. (32 min.).

FRANCIS. Francis Hime. Rio de Janeiro: 1980. Rio de Janeiro: Som Livre (38 min.).

MIÚCHA e Tom Jobim [vol. 2]. Miúcha e Tom Jobim. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1979 (32 min.). [Relançado por BMG BRASIL Ltda. em 2001].

VIOLA enluarada. Marcos Valle. Rio de Janeiro: 1968. Rio de Janeiro: Odeon (41 min.). [Relançado por EMI Music Brasil Ltda. em 2006].

MARCOS Valle. Marcos Valle. Rio de Janeiro: 1983. Rio de Janeiro: Som Livre (41 min.).