

*Estorvo*, de Chico Buarque, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, 141 pp.

A ugusto Massi

## I

A publicação de *Estorvo* é, sem dúvida alguma, um acontecimento cultural. A trajetória do

compositor Chico Buarque de Hollanda transcende em muito o terreno propriamente literário, pertence à esfera da cultura: erudita, popular e de massa. Este fato que, no seu caso particular, deveria contar a favor do livro, provoca um bocado de desconfiança: o livro é realmente bom? Qual a razão de tanto barulho? Outro escritor brasileiro obteria o mesmo tratamento da mídia?

Tem sido comum, em certos meios intelectuais, torcer o nariz para obras literárias escritas por artistas que não pertencem ao "pedaço". Os co-

mentários, em face da precária vida cultural do país, variam do entusiasmo absoluto às restrições irônicas. Dito isso, seria interessante, antes de analisar o novo romance de Chico Buarque, situá-lo diante de tais questões.

Em primeiro lugar, não é surpresa alguma Chico Buarque ter escrito *Estorvo*. Além de compositor, ele já enveredou pelo teatro (*Roda Viva*, *Calabar*, *Gota d'Água*, *Ópera do Malandro*, *Geni*, *O Grande Circo Místico*), pela literatura infantil (*Chapeuzinho Amarelo*) e pela própria ficção (*Fazenda Modelo*). Essa variedade de registros vem, com certeza, da posição particular que ocupa. Embora tenha atuado na esfera da cultura popular, por seu repertório e formação intelectual transitou com desenvoltura dentro do universo da cultura erudita. Este é um traço marcante da sua poética: estabelecer uma relação reversível, por isso mesmo enriquecedora, entre o popular e o erudito.

Por uma disposição pessoal profunda — manifestação do seu espírito crítico e criador —, Chico caminha sempre no sentido inverso dos processos culturais tradicionais. Quando optou pela carreira de compositor popular, esta não era uma atividade nobre entre os intelectuais. Só para refrescar a memória, o pioneirismo de Vinícius de Moraes, um homem-ponte, foi interpretado sob a dupla ótica do preconceito social e artístico. Afinal, no início dos anos 60, não ficava bem para um diplomata conviver com sambistas e, menos ainda, praticar uma arte considerada menor. Trinta anos depois, a relação é diametralmente oposta. A radicalidade das letras de Caetano Veloso, Gilberto Gil e do próprio Chico Buarque conferiu à MPB um prestígio tão grande, que provocou uma mudança de rota: nomes como Torquato, Cacaso ou Leminski são alguns dos letristas que migraram da poesia para a MPB.

No entanto, é preciso lembrar que, atualmente, a MPB não opera segundo os padrões da cultura popular, mas na esfera (desfigurada) da cultura de massa. Por isso, quando Chico resolve escrever um romance, longe de qualquer capricho pessoal ou jogada publicitária, é possível enxergar nesse gesto uma posição de resistência. Quando a rua parecia ser de mão única, Chico refaz a trajetória: da MPB para a literatura. Isso, por outro lado, é o reconhecimento de que os artistas da MPB, como em outros setores da cultura, vivem um grande impasse e já não vêem mais a canção como o único

veículo privilegiado de sua expressão (no terreno da poesia, a recente publicação de *Tudos*, de Arnaldo Antunes (SP, Ed. Iluminuras, 1990), reforça a idéia de uma alteração de rota).

Podemos ir um pouco além e afirmar que a literatura hoje, por pressões exteriores a ela mas que implicam a sua sobrevivência, está se adaptando às leis da cultura de massa. A recente modernização e agressividade do mercado de livros no Brasil — incluindo Bienais, estratégias de *marketing* no rádio e na TV — encontra na ousadia da Editora Companhia das Letras a melhor representante deste processo de transformações. A possível desconfiança em relação à qualidade do romance de Chico Buarque — contra a qual o editor Luiz Schwarcz tentou se precaver enviando as provas de *Estorvo* a um grupo seletivo de críticos — vem precedida de discussões e desconfiâncias semelhantes diante dos últimos lançamentos da editora, *Agosto* de Rubem Fonseca, *Boca do Inferno* de Ana Miranda e *Filmes Proibidos* de Bruna Lombardi.

A discussão é legítima e tem desdobramentos culturais importantes (ver o ensaio de José Paulo Paes, "Por uma Literatura de Entretenimento (ou: O Mordomo não é o Único Culpado)", in *A Aventura Literária*, SP, Companhia das Letras, 1990). Porém, para não encompridar muito, poderia resumir a equação da seguinte maneira: Rubem Fonseca, um escritor talentoso e com uma obra respeitável, tem sinalizado no sentido da cultura de massa e para isso teve de fazer concessões que comprometeram visivelmente o seu projeto literário; o romance histórico de Ana Miranda e o pós-moderno de Bruna Lombardi perseguem a legitimação da cultura erudita, via o verniz da moda e as exigências da elite dita culta. Daí a necessidade de ambas terem um pé no passado e outro na modernidade, amparadas no eruditismo das citações e no perfil transgressor dos personagens. Esse quadro criava um certo mal-estar em relação à estratégia e ao projeto editorial da Companhia das Letras, muito embora o editor Luiz Schwarcz tenha em seu catálogo outros títulos importantes, com reconhecimento da crítica especializada, como o relançamento de um clássico contemporâneo, *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, e a boa estréia de Milton Hatoum com *Relato de um Certo Oriente*.

O empenho do editor na publicação do romance de Chico Buarque representa, sob todos os aspectos, um momento feliz de seu projeto, que

parece ter encontrado em *Estorvo* um equilíbrio entre forças conflitantes: o mercado e a qualidade. A figura carismática de Chico Buarque possui o apelo que o mercado reclama, mas o escritor não precisou fazer nenhuma concessão para alcançar um público mais amplo. Ao contrário, atingiu um grau de elaboração literária capaz de agradar ao leitor mais exigente (ver "Sopro novo", de Roberto Schwarz, *Veja*, 7/8/91; "Estorvo é o relato exemplar de uma falha", de Benedito Nunes, *Folha de S. Paulo*, 3/8/91; "Narrativa tensa", de Sérgio Sant'Anna, *Idéias, Jornal do Brasil*, 3/8/91).

É preciso dizer, ainda, que o livro de Chico Buarque não deve ser visto como um fenômeno isolado. O mesmo vale para a atuação da Companhia das Letras. Recentemente, Jean-Claude Bernardet, procedendo da crítica cinematográfica, escreveu um livro excelente, *Aquele Rapaz*, publicado na importante e coerente coleção Espaço Brasileiro, da Editora Brasiliense. Poderíamos citar também *Graça* de Luiz Vilela, publicado pela Estação Liberdade, *Jóias de Família* de Zulmira Ribeiro Tavares, pela coleção da Brasiliense, e *O Evangelho segundo Judas* de Silvio Fiorani, publicado pela Best Seller.

Mas é preciso reconhecer que havia na geração de Chico Buarque um desejo de intervir, de alterar os rumos da história do país, que justificava a própria vontade de criar e existir. Uma boa parte da literatura brasileira contemporânea parece ter abdicado deste papel. A publicação de *Estorvo* revela que a inteligência, a vontade e a responsabilidade pessoal de Chico Buarque ainda estão intactas e conservam uma profunda atualidade.

## II

*Estorvo* começa com um significativo emblema visual: um olho mágico. Trata-se de uma escolha fundamental para a organização simbólica da narrativa, representada pelo movimento circular do enredo. Ele delimita o campo de visão do personagem e do leitor: revela um contorno, projeta um foco e, simultaneamente, distancia, oculta.

Logo na abertura, o personagem principal é arrancado da cama pelo som da campainha que toca insistentemente. Ao chegar à porta, não consegue, através do olho mágico, definir "aquele su-

jeito" de barba, terno, gravata e cabelos escorridos até os ombros. O estranhamento inicial prepara a entrada do personagem num mundo turvo, carregado de ambiguidades.

A primeira delas diz respeito à *identidade*. A impressão inicial é de que o olho mágico funciona como um espelho e "aquele sujeito" pode ser o próprio protagonista. Após sucessivos estranhamentos, ele atua como um filtro de imagens, um lugar de passagem: "Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo". Para, finalmente, voltar a ser apenas um dispositivo circular dotado de pequena lente, que permite olhar de dentro para fora sem ser notado. Neste instante, dá-se um reconhecimento: "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". E é assim que o protagonista ganha as ruas e, entre o delírio persecutório e a turvação do real, inicia uma fuga na contramão da história.

A segunda ambiguidade refere-se ao *espaço*. A cena inicial ganha relevo quando percebemos que boa parte da trama está estruturada segundo um par de opostos: o lado de dentro e o lado de fora. É importante sublinhar esta polaridade espacial pois é graças a ela que o movimento rítmico da obra adquire evidência, desvelando um sentido oculto. O protagonista está permanentemente entrando ou saindo de algum lugar, deslocando-se incessantemente e toda esta movimentação visa deslocar a atenção do leitor, envolvê-lo no torvelinho da prosa. O problema principal é que o personagem está num beco sem saída, andando em círculos: do condomínio da irmã ao sítio da família, da butique da ex-mulher ao edifício de um velho amigo e, novamente, do apartamento da ex-mulher ao condomínio da irmã. Este entrelaçamento entre movimento e imobilidade, entre dentro e fora, provoca no leitor a sensação de que a alucinação do protagonista dissolve a realidade. Por outro lado, através deste estado alucinatório, descrito com o senso agudo do detalhe realista, vislumbramos uma hiper-realidade. Até mesmo o campo, local amplo e aberto, é transfigurado segundo a lógica do dentro e do fora: "Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum

lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora".

Mas se *identidade* e *espaço* estão ligados por um ritual de identificação — seja no condomínio da irmã, na boutique da ex-mulher e no sítio, onde sempre perguntam quem ele é e o que faz ali —, o *tempo* é o terceiro elemento marcado pela ambiguidade que, associado aos outros dois, torna aguda a indeterminação social e psicológica do protagonista. Os deslocamentos, as constantes viagens, o perambular pela cidade, o entrar e sair de casas alheias, além de refletirem o *desenraizamento* do protagonista, revelam no ziguezague do tempo o esforço da memória para reconstituir o conjunto das experiências esgarçadas. O leitor será desafiado a costurar um sentido. Por exemplo, a lembrança do amigo com quem bebia à beira da piscina aparece nítida, mas falta um detalhe: "Só não consigo me lembrar dos pés do meu amigo. Vivíamos descalços, e não me ocorre ter olhado alguma vez aqueles pés". Esta falta vai se reunir, sintomaticamente, à única parte que pode ver do corpo de um morto, anos depois, diante do edifício do mesmo amigo: "Os pés do morto ficaram descobertos". A aproximação sugere perguntas: serão os mesmos pés? O corpo morto será o do amigo? O próprio protagonista trata de aumentar a zona de indeterminação: "não sei dizer se os pés do meu amigo eram enormes, como os do professor de ginástica assassinado".

Mais adiante, quando o protagonista reflete sobre os mecanismos da memória, Chico Buarque parece revelar um dos princípios formais de sua prosa, a *refração* das histórias e a *turvação* de certos núcleos articuladores do enredo: "Mas mesmo aquilo que a gente não se lembra de ter visto um dia, talvez se possa ver depois por algum viés da lembrança. Talvez dar órbita de hoje aos olhos daquele dia. E é assim que vejo finalmente os pés do meu amigo, pelo rabo do olho da lembrança. Vejo mas não sei como são; são pés refratados dentro da água turva, impossíveis de julgar".

Com extremo rigor construtivo, duas histórias parecem crescer paralelamente, idênticas e diversas. Em alguns momentos, intencionalmente ambíguos (dois pés, dois assaltos, duas malas), elas se tocam, tornando a trama mais enigmática. A reiteração dessas ambiguidades *turva* a leitura. Obvia-

mente, tal efeito é resultado de uma disciplina verbal, fruto da elaborada trama ficcional de um autor competente que consegue embaraçar os fios do discurso e aprisionar o leitor.

### III

Compreender *Estorvo* é, antes de mais nada, um exercício de reconstrução do passado do personagem, descobrir a razão de tantos estranhamentos e o porquê desse estado permanente de indeterminação do sujeito. O personagem principal não tem nome — como aliás nenhum dos outros —, mas é possível recompor uma série de elementos de sua biografia. A história passa-se no Rio de Janeiro (fala-se em zona sul, túneis, praia) e narra o processo de desagregação de um jovem de classe média alta que, depois de um casamento frustrado com uma antropóloga, envolve-se, pouco a pouco, com contrabandistas e traficantes de drogas.

O ponto crucial do enredo, o tempo da ruptura, é situado pelo protagonista "cinco anos atrás" e desencadeia uma série de mudanças numa vida até então absolutamente normal. Tal reviravolta parece estar relacionada à briga entre ele e seu único amigo. Certa noite, jantavam na varanda do sítio, quando o amigo embriagado, sem mais nem menos, começou a dizer: "você é um bosta". E num surto esquerdista típico do final dos anos 60 — o que confere à cena certa graça patética —, o amigo diz que ele deve renunciar às terras, enfrentar a família, as leis e os governos e passa a convocar aos berros: "venham os camponeses", para uma platéia atônita, formada pelo caseiro, pelo jardineiro, pela cozinheira e por suas respectivas famílias. Quando as coisas se acalmam, ambos voltam para a cidade. O protagonista, anos depois, relembra: "há cinco anos devo ter largado a cancela aberta e nunca mais ninguém veio fechar. Abandonei e esqueci isto aqui durante cinco anos".

Voltemos à briga e aos seus desdobramentos. Já na cidade, nessa mesma noite, ambos vão a uma festa, num apartamento de cobertura, onde o protagonista conhece uma antropóloga, que o amigo não achou "grandes coisas": "Eu nunca discuti com ele. Mas antes de dormir fiquei pensando que ele podia às vezes não estar com tanta razão. Casei

com a antropóloga no mês seguinte, vivi trancado com ela quatro anos e meio, e nunca mais soube do meu amigo".

Paira sobre a relação de amizade uma sugestão de homossexualismo — a indeterminação sexual é decisiva para o entrecruzamento das ambiguidades que articulam o livro —, que o casamento abrupto interrompe. Porém o casamento acarreta não apenas um rompimento com o amigo, mas um contínuo abandono do mundo exterior, das relações sociais mais cotidianas, como trabalhar ou atender telefone. Ficamos sabendo, posteriormente, que a mulher fez um aborto, que começou a trabalhar e que certo dia propôs a separação. Ele teve de deixar a casa.

Essa homossexualidade reprimida, soterrada na crise de identidade do personagem, emerge em várias outras passagens do livro, como numa das vezes em que vai urinar: "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" (seria curioso comparar esta passagem de *Estorvo* com o poema de Roberto Schwarz "Mão no pau", publicado no *Folhetim, Folha de S. Paulo*, 1/12/85; o estranhamento está pau a pau).

Uma análise mais pormenorizada poderia levantar outros elementos importantes como a figura autoritária do pai, um militar já falecido (referência às fardas) e a crueldade com que as figuras femininas são tratadas: a irmã sofreu um estupro, a ex-mulher fez um aborto, a irmã de um antigo conhecido é paralítica, a magrinha viciada e, por último, há a própria mãe com quem não há comunicação ou encontro. Noutro momento, quando sente desejo sexual pela ex-mulher, admite que é um contra-senso, pois ela "chora da cabeça aos pés, os pés contorcidos para dentro e as mão arrancando os cabelos, num espasmo que me deixa espantado, um espanto que aumenta o meu desejo. Eu não queria desejar uma mulher assim arrebatada. E se ela me vir neste estado, vai achar que é de propósito".

Vista agora sob novo ângulo, a construção da história se desenvolve em dois planos: o psicológico e o social. O primeiro parece estar no centro do olho mágico, o segundo nas bordas. Embora 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. Seria recomendável que o leitor detivesse o olhar onde a narrativa prossegue e avançasse onde ela se interrompe.

É o imbricamento do desequilíbrio psicológico progressivo com o desajuste social que dá suporte e ordena estruturalmente a história. Após uma sequência de fracassos, o protagonista, em queda aberta, envolve-se com o tráfico de drogas e passa a transitar, como um pária, entre dois mundos: a ordem burguesa e a marginalidade. Esta é a razão da equação formal montada pela narrativa: *identidade é identificação?* Não pertencendo a nenhum setor da sociedade o protagonista é definido existencialmente e socialmente: ele é um bosta, um estorvo.

Como havia dito, há no livro uma dimensão social que se vê pelas bordas, nos comentários sobre as relações sociais: "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". Sobre a política dos votos, no sítio, uma menina veste em momentos diferentes duas camisetas com inscrições: num momento "Só Jesus Salva" e em outro, a cara de um deputado.

O humor é um outro recurso adotado pelo Autor, responsável pela presença em surdina do aspecto social. O preconceito racial, por exemplo, irrompe em alguns trechos, mesclando igualmente o tom cômico e humilhante, como no episódio em que o pai manda o porteiro, que ouvia o horóscopo, desligar o rádio: "nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem. O porteiro achou aquilo a coisa mais engraçada. Vendeu o rádio e passou meses rindo muito e repetindo 'crioulo não tem signo, crioulo não tem signo'".

O texto também formula inversões curiosas. A casa da irmã, situada no topo da cidade, é uma pirâmide de vidro cravada no meio de um jardim botânico em miniatura. O projeto arquitetônico requer o máximo de transparência e contato com a natureza, mas está sitiado num condomínio fechado e com forte aparato de segurança. Já no sítio,

a paisagem está devastada e a violência penetrou no campo através de grupos organizados, tráfico de drogas e a tecnologia da sucata. A cidade é uma falsa reserva ecológica e o campo, uma terra devastada. A sociedade brasileira parece estar prestes a conquistar uma proeza: cosmopolitismo da violência e comunismo da miséria.

#### IV

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

escurridos 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, rebinar imagens que deslizaram discordantes e reintegrá-las ao olho demoníaco da vertigem.

*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. Porém, a monotonia da repetição e os ondeios ritmados da prosa são simultâneos à ampliação do campo de visão: ondas concêntricas compõem o círculo da família, dos amigos, da cidade, do campo, para depois se confundirem, todos, na águas paradas do *nonsense*. 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.

Augusto Massi é poeta e professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.