

# a difusão da cidade em estorvo

de chico  
buarque

*João Vitor Rodrigues Alencar*<sup>1</sup>

**Resumo:**

Neste artigo buscamos explicitar as relações entre literatura e cidade em *Estorvo* (1991). Introduziremos o leitor às discussões sobre a formalização do espaço a partir de uma rápida análise de como ele é figurado junto ao desenvolvimento do enredo. Essa análise nos permitirá abordar o modo contraditório com que o ponto de vista do narrador lida com os diferentes materiais apresentados ao longo da narrativa. Selecionamos um trecho para, através de um estudo detalhado, mostrar como o espaço tem um papel fundamental na construção das cenas e de seus possíveis sentidos.

**Palavras-chave:**

Chico Buarque; *Estorvo*; cidade; espaço; ponto de vista; romance.

**Abstract:**

This article aims to explain the relations between literature and the city in *Turbulence* (1991). First, we will introduce the reader to the discussions on the formalization of the space from a quick review on how it is figured by the development of the plot. This analysis will allow us to address the contradictory way in which the narrator's point of view deals with the different materials presented throughout the narrative. Finally, by means of a detailed study, we will select a passage to show how the space has a key role in building the scenes and its possible meanings.

**Keywords:**

Chico Buarque; *Turbulence*; city; space; point of view; novel.

**Introdução**

Comparada à estreia de canções como “Pedro pedreiro” e “A banda”, em 1965, a repercussão do primeiro romance de Chico Buarque em 1991 foi pequena. Apesar do aval de parte da crítica consagrada, da intensa cobertura da mídia e do *marketing* da editora, o romance acabou não mobilizando discussões mais amplas. Talvez essa repercussão fale mais do encurtamento de nossos horizontes que do próprio livro: *Estorvo* foi publicado quando a literatura e o romance brasileiro já não ocupavam mais seu tradicional papel de investigação da realidade nacional. Não só o potencial revelador da literatura brasileira parece ter se rarefeito depois do Modernismo, como diminuíram os debates suscitados pelas formas artísticas e sua relevância para a vida social – aspectos marcantes, ainda que restritos a alguns setores e linguagens, dos anos 1960 e 1970<sup>3</sup>) Apesar das várias exceções publicadas entre as décadas de 1980 e 1990, predominava então a produção e a recepção acrítica das formas diluídas da indústria cultural (OTSUKA, 2001, p. 137-139; MASSI, 1991, p. 195). Resumindo: a produção artística que em meados do século XX convivia de maneira tensa e crítica com seu viés mercadológico, parece ter se integrado cada vez mais ao longo das últimas décadas, formando um contexto artístico de baixa ressonância crítica.

Apesar desse contexto desanimador, as possibilidades formais do romance ressoaram em parte de nossa crítica mais engajada e exigente. Em uma resenha escrita no calor do momento, Roberto Schwarz disse: “*Estorvo* é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante da *lógica da forma*” (SCHWARZ, 2015, p. 219, grifos meus); “O *relato factual do que está aí, bem como do que não está*, ou da ausência na presença, opera a *transmutação da ficção de consumo em literatura exigente* (aquela que busca estar à altura da complexidade da vida)” (SCHWARZ, 2015, p. 220, grifos meus). O crítico conclui sua resenha com a seguinte aposta: a disposição do narrador de “*continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito*” (SCHWARZ, 2015, p. 222, grifos meus). Num recorte dessa leitura, poderíamos dizer que para Schwarz o romance figura o que o Brasil (não) veio a ser na atualidade através da relação do ponto de vista do narrador com as situações narrativas. Neste artigo tentaremos desenvolver essa hipótese através do papel que a formalização do espaço exerce entre o narrador e o contexto das cenas.

Embora o romance não especifique data e local exatos, podemos reconhecer (o local bem mais que a data) que sua história se passa no Rio de Janeiro posterior à década de 1980 – provavelmente, entre o fim dessa década e o começo dos anos 1990, como dá a entender a narração em tempo real que aproxima narrativa e data de publicação. Como já foi notado, história e geografia só aparecem indiretamente no romance, “como vestígios de uma referencialidade difusa” (OTSUKA, 2001, p. 170). Mesmo representados de maneira indireta ou difusa, segundo Schwarz, esses aspectos *fazem a força do livro* (SCHWARZ, 2015, p. 220-221). Desse modo, tanto a referência geográfica e histórica quanto seu modo de figuração são elementos-chave para compreensão dos enigmas cifrados na obra. Adiantando um pouco nossa hipótese, digamos – parafraseando Schwarz – que a disposição do narrador de continuar igual em *espaços impossíveis* é uma das fortes metáforas de Chico para o Brasil contemporâneo.

**A intimidade com o horror**

O romance começa com o narrador recém-despertado observando um homem de terno e gravata pelo olho mágico. Sem conseguir esquecer nem reconhecer o rosto do homem, o narrador decide fugir para o condomínio de alto padrão da irmã – de quem recebe uma quantia em dinheiro. Em seguida vai ao sítio da família, onde tem seu dinheiro roubado e de onde é expulso por estranhos que invadiram o lugar. Retorna ao condomínio, onde acontece uma festa em que entra sem ser convidado, em meio à qual invade o quarto da irmã e rouba suas joias. Volta em seguida ao sítio para negociá-las com os mesmos sujeitos que o haviam expulsado anteriormente, recebendo como pagamento uma mala cheia de maconha. Perambula pelas ruas do centro da cidade sem saber o que fazer com a mala, que acaba derrubando e deixando escancarada no meio das escadas do prédio de um amigo. Retorna à casa da irmã, que fora invadida por assaltantes que a violentaram quando não acharam as joias que ela havia prometido. Chega então o delegado responsável pelo caso, que o leva ao sítio para resolver a questão da invasão a pedido do cunhado do narrador. Lá, o delegado executa os bandidos e encontra as joias roubadas. Amedrontado, o narrador foge da cena encontrando no caminho um homem que julga reconhecer. O narrador pretende abraçá-lo mas o homem reage cravando uma faca em sua barriga. Estripado, o narrador pega mais uma vez o ônibus de volta à cidade, imaginando quem poderia lhe dar um canto por uns dias.

A fuga sem razão evidente (decidida entre o sono, a vigília e a paranoia) faz com que a narrativa já comece num ritmo desconcertante. Essa cena anuncia um conflito que não chega a se realizar, criando a expectativa de que ele

vai se concretizar num ponto futuro da narrativa. Esse momento, todavia, nunca se apresentará de maneira clara: o narrador jamais parece se defrontar com seu perseguidor num momento de reconhecimento que dê sentido à narrativa. Em lugar desse acontecimento decisivo, vários outros episódios aparentemente gratuitos vão pontuando a narrativa. Mais do que uma sequência de ações verossímeis encadeadas de maneira causal, o enredo parece constituído por acontecimentos aleatórios, baseados em conflitos mais fantasiosos que reais. Desse modo, o *nonsense* da fuga sem motivo evidente montado na primeira cena é incessantemente repostado pelas voltas sem sentido que o narrador dá ao longo do romance – fazendo com que realidade e alucinação se confundam no desenvolvimento vertiginoso da narrativa. Noutras palavras, em momento nenhum ficamos sabendo por que essa fuga começa nem por que se desenvolve, e muito menos por que termina como termina. Perplexos, acompanhamos o curso acelerado e confuso da narrativa, sempre com a impressão de que algo de essencial está prestes a acontecer – ou então já aconteceu, e não percebemos. De qualquer modo, a leitura é acompanhada a todo o momento pela incômoda sensação de falta de um acontecimento-chave que explique o desenvolvimento da história. Em suma, *é como se o sentido da narrativa fosse continuamente prometido, sem nunca entrar em cena.*

Apesar das alucinações, as “necessidades da fuga, com suas pressas e seus vagares, *filtram o sentimento da cidade*” (SCHWARZ, 2000, p. 200, grifos meus). Acompanhamos a passagem do narrador por uma miríade de espaços referenciais e significativos: ele parte de seu modesto quarto e sala do centro, vai ao condomínio de luxo do Horto Florestal onde mora sua irmã, ao sítio da família nos arredores da cidade (ainda zona rural? já periferia?), ao *shopping* de bairro chique onde trabalha sua ex-mulher e ao apartamento de subúrbio onde os dois moravam juntos, ao centro onde mora um amigo num prédio caindo aos pedaços, ao prédio da Zona Sul e à beira-mar, onde sua mãe vive isolada.<sup>4</sup> Com exceção do Horto, no entanto, nenhum desses espaços é nomeado pelo narrador, que passa rapidamente por eles sem refletir sobre seus possíveis significados. Como nota Schwarz, o Rio “existe fortemente no livro, *mas de maneira íntima, de relance, sem nada de cartão postal*” (SCHWARZ, 2000, p. 200, grifos meus). Essa maneira “íntima” não se refere a alguma afetividade ou lirismo, mas sim ao modo peculiar com que o narrador percebe seu entorno – em que não estão ausentes a paranoia e a loucura. Com foco narrativo em primeira pessoa, todos os dados estão como que submetidos ao ponto de vista enviesado do narrador, que geralmente passa “atônito” (para falar como Schwarz) por espaços que solicitam reflexão pelo seu horror. Vista de perto, no entanto, perceberemos que essa atonia muda conforme a situação, mostrando um narrador muito mais íntimo e adaptado ao horror do que sua atonia geral faria supor. Passemos, portanto, à análise detalhada de uma cena em que o ponto de vista do narrador se articula de maneira complexa e contraditória com os materiais apresentados pelo ambiente cênico.

### A crítica radical

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. (BUARQUE, 2002, p. 12)

Essa descrição aparece logo no primeiro capítulo, quando o narrador chega à mansão da irmã depois de fugir de seu quarto e sala. Depois de quase barrado pelo aparato de segurança do condomínio, o narrador entra na casa da própria 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” (grifos meus). 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 se integraria com naturalidade 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 a lucidez, culminando numa conciliação idílica entre projeto e meio – simbolizada pela ilha. Numa clara filiação aos ideais orgânicos e funcionais da arquitetura moderna (ARANTES *et alii*, 1992), a descrição explica a complexa racionalidade por detrás da simplicidade do todo – com direito a tom e vocabulário didáticos, como podemos perceber pelo uso das adversativas (“Porém”, “em contrapartida”) e pelas expressões professorais (“ficou patente que”, “sucedeu que”).

A casa pronta, no entanto, saiu bem menos funcional que o projeto. Como o clima ambiente não foi levado em conta, as paredes de vidro acabaram abafando a casa. Para dar um jeito no calor, cortinas coloridas foram postas por toda a parte. Assim, a busca pela harmonia de formas e materiais foi logo substituída pelo excesso improvisado (até

em cores berrantes: “brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas”), fazendo com que alguns aspectos projetados se convertessem em seu avesso: a transparência tornou-se opacidade, o sóbrio virou gritante, o ambiente acabou abstração (“substituindo o horizonte por enorme painel abstrato”). De maneira resumida, digamos que 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 emergiria do bojo da pirâmide, culminando literalmente numa espécie de síntese entre o vértice (racional) e a exuberância frondosa do fícus (orgânico). Depois de construída, porém, a casa começou a abafar a árvore que, por sua vez, solapava os alicerces da construção com suas raízes. Desse modo, o que deveria ser síntese entre orgânico e racional resultou em conflito – como se percebe na troca de acusações entre arquiteto e paisagista.

Se num primeiro momento a descrição era marcada pela tentativa de explicitar a racionalidade do projeto em sua integração com o meio, agora se trata de reconhecer a impossibilidade dessa integração. 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 acaba em confusão: “O arquiteto e o paisagista foram convocados, *trocam acusações*, e ficou patente que casa e fícus *não conviveriam mais*” (grifos meus). Como indicam a espécie tropical que abalou as estruturas da construção, o calor que a acabou abafando e a vista que deveria estar voltada para o mar, “meio” aqui se refere especificamente à geografia do Rio de Janeiro em seus elementos mais pitorescos.<sup>5</sup> Assim, toda a descrição parece permeada pela percepção da incongruência entre as peculiaridades desse meio local e o projeto moderno originário dos países mais desenvolvidos – o organicismo americano e o funcionalismo europeu. Percepção explicitada pelo narrador no parágrafo seguinte: “Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço” (BUARQUE, 2002, p. 12). Em poucas palavras, a descrição parece configurada por um imaginário dual: de um lado, a racionalidade das formas modernas; de outro, a hostilidade do meio local.

Essa percepção dual do espaço tem uma espécie de função crítica. O trecho citado faz parte de uma sessão maior que funciona como a apresentação indireta da personagem da irmã do narrador através da descrição do espaço: ele retrata a artificialidade do cenário em que a irmã é protagonista, buscando assim ressaltar o que há de postiço no anseio dela em participar do circuito das formas (artísticas e mercadológicas) modernas. Essa intenção crítica fica clara quando o narrador faz com que a descrição da artificialidade da casa culmine na entrada da irmã em cena: “Eis minha irmã de *peignoir*, tomando café da manhã *numa mesa oval*” (BUARQUE, 2002, p. 14, grifos meus). Reforçada pelo advérbio (“Eis”), a apresentação em dicção impostada, incomum nesse narrador confuso mas de fala coloquial, realça a artificialidade da cena e da personagem concentrada na contraposição entre a indumentária *over* (“*peignoir*” e *mesa oval*) e o ato comezinho (tomar café da manhã).<sup>6</sup> Se voltarmos à descrição do projeto, lembraremos que a cena do café da manhã se passa onde o fícus deveria estar plantado. Nesse sentido, onde haveria uma espécie tropical possivelmente nativa em seu crescimento *espontâneo* enquanto símbolo de síntese entre as formas modernas e o meio local, está uma herdeira das elites locais refugiada no vazio e na artificialidade das formas importadas.

Essa dualidade que sustenta a crítica do narrador, no entanto, não resiste a uma segunda leitura. Voltando ao trecho perceberemos inúmeras incoerências na própria exposição dita racional do projeto. Nessa releitura, a primeira frase, que antes parecia tão assertiva, oscila e acaba entregando hesitação: “A casa da minha irmã é uma pirâmide de vidro, *sem o vértice*” (grifo meu). No lugar da autossuficiência das formas geométricas, algo definido pela falta, uma “pirâmide *frustrada*” (grifo meu), como dirá o narrador colando um adjetivo inusitado numa construção que, como obra moderna, deveria se impor pela autonomia de seus aspectos formais.<sup>7</sup> A forma antes essencial e atemporal revela-se agora contaminada pelo formato historicamente determinado da propriedade privada em sua acepção confusa e patrimonialista da comunhão familiar de bens: “*casa da minha irmã*” (grifo meu). Num lapso, a linguagem transparente da explicação também deixa escapar que as paredes são compostas de “*blindex*”, e não de vidro temperado, como pediria a sobriedade da explicação técnica, confusão entre material e marca que indica uma racionalidade já formada pela propaganda. O narrador ainda promete explicar a função das paredes de alvenaria, mas num ato falho acaba explicando a finalidade das de vidro: “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*”. Desse modo, a fala em tom explicativo – que já chamava a atenção do leitor, dada sua exceção na fala desse narrador quase sempre coloquial – revela-se sustentada em contradições.<sup>8</sup>

Essas contradições ainda podem ser vistas pelo ângulo do aparente desajuste dos fins utópicos da arquitetura moderna ao meio local. Voltando à sintomática confusão do narrador entre a finalidade das paredes de vidro e de alvenaria, lembremos que no ideário do movimento moderno o uso do vidro visava trazer as contradições – que atormentavam a psique do individualismo burguês em segredo – a uma consciência pública.<sup>9</sup> Pelo menos em teoria, a intenção era desfazer as contradições entre as promessas públicas de liberdade, igualdade e fraternidade e a dominação social ocultada pela alienação e pelo fetiche da mercadoria. No lugar desse uso esclarecedor, o vidro figura aqui como meio para dar a ver o paradisíaco (o oceano e as ilhas) *através da casa*, fazendo-a invisível através do feitiço que consagra o horizonte como paisagem de consumo – enquanto recalca a finalidade do espaço de alvenaria, cuja obscenidade não podemos nem imaginar.<sup>10</sup> Em outras palavras, em vez de trazer à luz as causas do mal-estar na civilização burguesa, o vidro compensa imaginariamente esse mal-estar projetando uma fantasia paradisíaca para consumo de um seletivo

público. Em suma, o ideal moderno de tornar público o debate sobre as formas de exploração acaba na *publicidade* que confirma a segregação social.<sup>11</sup> Mesmo as estruturas de aço que poderiam indicar o pacto progressista da arquitetura moderna com a indústria pela racionalização da sociedade, no contexto de colapso da sociedade do trabalho industrial, apenas reforçam o privilégio da segurança de alguns dentro de uma ordem que prima pela violência institucional e pela instabilidade dos afetos gerados pelo medo (SCHWARZ, 2015, p. 190-200).<sup>12</sup> Assim, as boas intenções de racionalidade e transparência concentradas nos materiais modernos mal escondem sua verdadeira adaptação ao atual cenário de anseio por segurança, anseio justificado pela retórica midiática do medo, mas, de fato, gerado pela tentativa de cristalizar a imobilidade social numa sociedade extremamente desigual.<sup>13</sup>

Na primeira leitura, portanto, 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, sugerindo assim que as formas modernas seriam incompatíveis com a geografia física local. Relendo o trecho, contudo, notamos que as contradições que se explicitaram na concretização do projeto já permeavam implicitamente sua apresentação. Em outras palavras, a própria fala do narrador entregava seus interesses e desejos numa série de lapsos: as formas de arte e o juízo crítico implícito que se apresentavam como autônomos e desinteressados revelavam-se permeados de formas mercadológicas, desejo e interesse material. Assim, ao contrário do que faria supor o ideal utópico da arquitetura modernista, a confusão de formas e interesses mostrava como essa casa se acomodou confortavelmente ao *meio local* numa forma de privilégio em que segurança e propaganda se misturam e alimentam.<sup>14</sup> Como se pode perceber por essa forma de integração, não se trata apenas de uma questão de harmonia com a geografia física, mas sobretudo com uma forma de participação do circuito social da cidade. Didaticamente, poderíamos dizer que a descrição do narrador possui 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 interesse se confundem. Durante sua fala, no entanto, os dois níveis são indissociáveis e, embora o primeiro aparentemente predomine, o segundo comparece a cada oração, por vezes irrompendo e contrariando o primeiro. Assim, por exemplo, quando o narrador apresentou a irmã tomando café de *peignoir*, além do viés crítico fica insinuada a atração que ele sente pela sensualidade sofisticada de sua roupa íntima. Desse modo, a crítica que o narrador sugere não se completa, oscilando numa ambivalência entre o empenho e o desejo. Em poucas palavras, digamos que o polo das formas e das intenções modernas encenadas pela voz do narrador revela-se contraditório e sintomaticamente adaptado ao horror da cena atual pelas ambivalências de sua crítica radical (GARCIA, 2013). Para complicar ainda mais o caso, o episódio termina com a irmã emprestando dinheiro ao narrador, num ato que parece frequente.<sup>15</sup>

### Considerações finais

Ao contrário da maioria dos seus congêneres da vida real, esse condomínio está situado dentro da cidade, no bairro carioca do Horto Florestal – como já foi dito, o único que o narrador nomeia.<sup>16</sup> Apesar de a descrição ter evidenciado que a integração da casa se faz através de nexos sociais (o fetiche da mercadoria e o privilégio da segurança), o trecho não descreve diretamente o meio local de uma perspectiva que figure esses elementos – ficando apenas nos dados pitorescos antecipados pelo imaginário do narrador. Até o ponto da narrativa analisado aqui, salvo um breve comentário sobre o trânsito intenso, o espaço social da cidade ainda está como que abstraído da descrição. A segunda seção terminava com o narrador em fuga dizendo que “subia ladeiras invisíveis com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira” (BUARQUE, 2002, p. 14). A terceira já começa com o narrador barrado no aparato de segurança do condomínio. Da fuga do quarto e sala até a chegada na mansão, nenhum espaço urbano e público é descrito pelo narrador, nem mesmo os arredores do condomínio em sua chegada. É como se todo o espaço público entre as duas localidades ficasse invisibilizado no espaço em branco da quebra de seção. Uma vez dentro do condomínio, o ângulo do narrador como que muda e a mansão, antes “invisível”, pode ser descrita em detalhe, mas – ao contrário do imaginado – *não* se pode “avistar a cidade inteira”. Embora o condomínio esteja dentro da cidade, ele está como que abstraído dela.<sup>17</sup> Assim como esse espaço social está abstraído (recalcado, para ser mais exato) da crítica do narrador.

Com o espaço urbano e social abstraído da descrição, podemos apenas imaginar como a casa e o condomínio se adaptam a ele. Num exercício de imaginação que esse trecho possibilita podemos apenas tentar adivinhar esse espaço em negativo, através das relações de privilégio que a casa estabelece com seu entorno. Assim, talvez pudéssemos dizer que o horizonte que a casa projeta como objeto de consumo significa mais do que a simples redução da paisagem natural à forma da mercadoria e seus fetiches. Como ficou claro com o caráter abstrato da descrição, talvez pudéssemos dizer que esse horizonte subsume todo comportamento possível à encenação dos movimentos da mercadoria, mesmo aqueles que se querem críticos – pois, como Marx havia previsto, a revelação do truque por trás do feitiço estava atrelada à superação do seu modo de produção. Desde as formas modernas que compõem a indumentária da cena em que a irmã interpreta seu papel de classe como protagonista até a crítica que o narrador encena em sua ambivalência de ex-herdeiro da elite que ainda depende da irmã para se virar, tudo parece compor essa cena falsa em que se adapta de modo rebaixado às expectativas da vida moderna. Tudo parece montado no palco amesquinhado do fetiche da mercadoria, a verdadeira protagonista da cena que rege esse espetáculo-ritual

impedindo que a contrapartida material entre em cena com os verdadeiros conflitos da sociedade. Assim, quando o narrador conta que paisagista e arquiteto trocam acusações, poderíamos imaginar qual teria sido o papel dos trabalhadores de classe baixa na cena? Por que eles foram obscenamente recalcados? Nesse sentido, esse bate-boca funciona como a dramatização de um falso conflito que se apropria, por sua vez, de um conflito real que acaba invisibilizado?<sup>18</sup> Estes podem apenas fazer sentir sua força latente. Essas questões nos fazem pensar no papel subalterno e meio caricatural dos empregados da casa. Os empregados, que de tão figurantes causam mal-estar, que saem das festas com brindem que parecem carregar homens. Seus nomes tão estranhos que parecem de seres incomuns. A pergunta que resta é: o romance consegue formalizar algo que permitiria que a crítica passasse do exercício imaginário ao questionamento materialmente especificado da realidade figurada?

## Agradecimentos

A Bruna da Silva, Ana Paula Pacheco, Gabriel Provinzano e Walter Garcia pelas leituras e discussões.

---

## Referências

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

ARANTES, Otilia B. F. Esquema de Lúcio Costa. In: CONDURU, Roberto; NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio (Org.). *Um modo de ser moderno. Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

CALDEIRA, Teresa P. do R. Enclaves fortificados: a nova segregação urbana. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 47, março de 1997.

GARCIA, Walter. Radicalismos à brasileira. *Celeuma*, v. 1, p. 20-31, 2013.

MASSI, Augusto. Estorvo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 31, 1991.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

OTSUKA, Edu T. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.

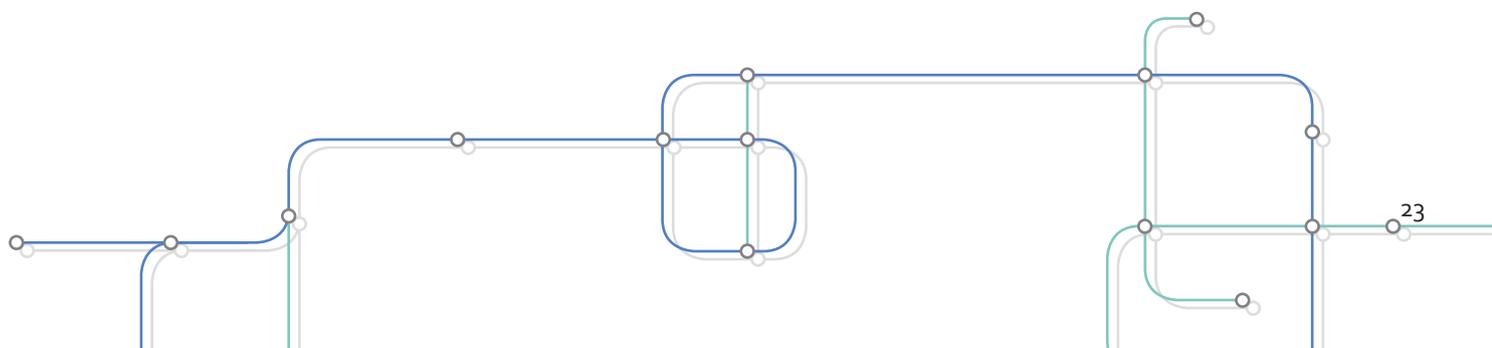
ROLNIK, Raquel. Verdes versus gentes. 04/04/2013. Disponível em: <<https://raquelrolnik.wordpress.com/2013/04/04/verdes-versus-gentes-entenda-o-conflito-da-comunidade-do-horto-no-jardim-botanico-do-rj/>>. Acessado em 05/10/2016.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

\_\_\_\_\_. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros ensaios*. Companhia das Letras: São Paulo, 2008. p. 70-112.

\_\_\_\_\_. Verdade tropical: um percurso do nosso tempo; In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WISNIK, Guilherme; WISNIK, José Miguel. O artista e o tempo. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2002a. p. 241-261.



WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, uma década de cada vez. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2002c. p. 167-191.

\_\_\_\_\_. Por favor. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2002d. p. 191-197.

## Notas

2. Como se sabe, biograficamente Chico é uma espécie de herdeiro do Modernismo (do qual seu pai participou ativamente como crítico), convivendo com figuras como Mário de Andrade Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes. Além disso, boa parte dos artistas ligados ao samba herdou culturalmente esse debate. Na ótima síntese que Roberto Schwarz faz do contexto artístico para situar Caetano Veloso (em que Chico também caberia perfeitamente): “Unindo o que a realidade separa, a aliança de vanguarda estética e cultura popular meio iletrada e socialmente marginal, além de mestiça, é um programa já antigo. Ensaçada pelo modernismo carioca nos anos 20 do século passado, em rodas boêmias, e retomada pela bossa nova nos anos 1950, ela ganhou corpo e se tornou um movimento social mais amplo, marcadamente de esquerda, nas imediações de 1964 [justamente quando Chico, segundo suas entrevistas, teria feito sua formação política, muito mais ativa do que no pós-golpe, nota de Jvra]. Sob o signo da radicalização política, que beirou a pré-revolução, o programa tinha horizonte transformador. Em especial as artes públicas – cinema, teatro e canção [três áreas em que Chico atuou, nota Jvra] – queriam romper com a herança colonial de segregações sociais e culturais, de classe e raça, que os pais vinha arrastando e reciclando através dos tempos, e queriam, no mesmo passo, saltar para a linha de frente da arte moderna, fundindo revolução social e estética. Tratava-se por um lado de reconhecer a parte relegada e não burguesa da nação, dando-lhe direito de cidade, e, por outro, de superar as alienações correspondentes a essa exclusão, que empobreciam a vida mental também dos incluídos. Graças ao espírito dialético, que estava em alta, os vexames de nossa malformação social – as feições de ex-colônia, o subdesenvolvimento – mudavam de estatuto. Em vez de varridos para baixo do tapete, eles passavam a ser identificados como interpelações históricas, em que estavam em jogo não só o atraso nacional como o rumo burguês e a desigualdade do mundo. Estimulada pelo avanço da luta de classes e do terceiro-mundismo, uma parte da intelligentsia passava a buscar o seu sentido – e o salto qualitativo em seu trabalho intelectual – na associação às necessidades populares. Orientada por esse novo eixo e forçando os limites do convencional, a experimentação avançada com as formas tornava-se parte e metáfora da transformação social iminente, que entretanto viria pela direita e não pela esquerda.” (SCHWARZ, 2012, p. 55-56). O potencial revolucionário dessa aliança entre vanguarda e arte popular pode ser nuançado pela descrição e especificação de classe dada no calor da hora pelo mesmo Schwarz: “O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 1964. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias, passaram a símbolo vendável da revolução. Foram triunfalmente acolhidas por estudantes e pelo público artístico em geral. As formas políticas, a sua atitude mais grossa, engraçada e didática, cheias do óbvio materialista que antes fora de mau tom, transformavam-se em símbolo moral da política, e era esse o seu conteúdo forte. O gesto didático, apesar de muitas vezes simplório e não ensinando nada além do evidente à sua plateia culta – que existe o imperialismo, que a justiça é de classe –, vibrava como exemplo, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo. Formava-se assim um comércio ambíguo, que de um lado vendia indulgências afetivo-políticas à classe média, mas do outro, consolidava a atmosfera ideológica de que falamos no início. A infinita repetição de argumentos conhecidos de todos – nada mais redundante, à primeira vista, que o teatrólogo em seguida ao golpe – não era redundante: ensinava que as pessoas continuavam lá e não haviam mudado de opinião, que com jeito se poderia dizer muita coisa, que era possível correr um risco. Nestes espetáculos, a que não comparecia a sombra de um operário, a inteligência identificava-se com os oprimidos e reafirmava-se em dívida com eles, em quem via a sua esperança. Davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura e aos Estados Unidos. Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e ao imperialismo. Daí a importância dos gêneros públicos, de teatro, afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício e festa, enquanto a literatura propriamente saía do primeiro plano. Os próprios poetas sentiam assim. Num debate público recente, um acusava o outro de não ter um verso capaz de levá-lo à cadeia. Esta procuração revolucionária que a cultura passava a si mesma e sustentou por algum tempo não ia naturalmente sem contradições” (SCHWARZ, 2008, p. 94-95).

3. Como notava José Miguel Wisnik em 1979: “Continua em vigor na música comercial-popular brasileira a convivência entre dois modos de produção diferentes, tensos mas interpenetrantes dentro dela: o industrial, que se agigantou nos chamados anos 70, com o crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os canais de rádio e TV, e o artesanal, que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, em que a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente” (WISNIK, 2002c, p. 169). Em 2004, por ocasião da reunião do ensaio em livro, Wisnik admitia que “de lá para cá, a adorniana ‘regressão da audição’, que eu refutava, avançou avassaladoramente. E que o Brasil permanece, para mim, não obstante, como um lugar de intensa e polimorfa criatividade musical” (WISNIK, 2002d, p. 191).

4. Aliás, as perambulações a pé do narrador já o caracterizam socialmente, pois como nota Teresa Pires do Rio Caldeira: “Andar nas ruas vai se tornando um sinal de classe em muitas cidades ou zonas urbanas, uma atividade

que as elites estão abandonando. Para estas elites, não apenas as ruas deixam de ser espaços de sociabilidade, como também é necessário assegurar que a vida das ruas, com sua heterogeneidade e imprevisibilidade, fique fora do fícus, também conhecido como figueira, é uma árvore de clima tropical e subtropical, possuindo inclusive espécies nativas no próprio estado do Rio de Janeiro (entre outros estados brasileiros).

6. “A fala em primeiro plano, muito simpática, é do homem qualquer, cuja ética é uma estética, ou 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 desafiância. 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 [pelo menos na imaginação do narrador, nota JVRA], 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.” (SCHWARZ, 2015, p. 221)

7. Segundo Rodrigo Naves, uma dificuldade de forma semelhante caracteriza boa parte de nossa produção moderna: “A produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos. Linha, cor, superfície adquiriram um novo estatuto, na medida em que não apenas evocavam seres e coisas ausentes como também se mostravam com uma intensidade até então desconhecida. [...] Algo significativamente diverso ocorre com a arte brasileira. Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora sem dúvida as mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se veem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas, têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. No entanto essa independência conduz quase sempre a um jogo peculiar, em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual. Sua leveza e revolvimento são também um descompromisso com a exterioridade”. Segundo o crítico: “Parece possível identificar a origem dessa dificuldade na remanescência – ao menos até algum tempo atrás – de vastos setores do país em atividades não tipicamente capitalistas” (NAVES, 1996, 12-3). Na cena e no período que estamos analisando, entretanto, essa dificuldade superficial de forma parece corresponder a uma outra matriz prática – que, como veremos, visa antes tornar invisível nossos setores tipicamente capitalistas. A esse respeito, ver nota 9, em que Otilia Arantes disserta sobre a atual tendência de pensar nosso “acerto” arquitetônico como um regionalismo mercadológico que busca descrever um Brasil-identidade. Pior ainda: desde quando “pirâmide” (ainda que frustrada) consta entre as formas da arquitetura moderna? Pelo contrário, esse formato retoma um período da antiguidade marcada pela dominação religiosa e dos excessos irracionais, algo anterior ao nascimento da racionalidade ocidental entre os gregos posteriormente recuperada por parte do ideário moderno.

8. “Desde a primeira linha, Estorvo lança o leitor num ambiente de incerteza, onde as imagens mais nítidas enfileiram-se sobre solos movediços. A arquitetura discursiva funda-se sobre um terreno arenoso, oscilante, fluido, e tudo parece instável, prestes a desmoronar. As constatações são incertas; as suposições, duvidosas; as certezas, imaginadas; e as expectativas, frustradas.” (OTSUKA, 2001, p. 139)

9. Com perdão da nota extensa, vale lembrar a maneira como Walter Benjamin articulou o decadentismo burguês e as promessas concentradas no vidro num ensaio de aposta na modernidade: “Mas, para voltarmos a Scheerbart: ele atribui a maior importância à tarefa de hospedar sua ‘gente’, e os co-cidadãos, modelados à sua imagem, em acomodações adequadas à sua condição social, em casas de vidro, ajustáveis e móveis, tais como as construídas, no meio tempo, por Loos e Le Corbusier. Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. E também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro, porque professam uma nova pobreza? Mas uma comparação talvez seja aqui mais útil que qualquer teoria. Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o ‘aconchego’ que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: ‘Não tens nada a fazer aqui’. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: ‘Apaguem os rastros!’, diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o ‘interior’ obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se — e essa emoção, que começa a extinguir-se, era manipulada com grande virtuosismo — era antes de mais nada a reação de um homem cujos ‘vestígios sobre a terra’ estavam sendo abolidos. Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços

em que é difícil deixar rastros. ‘Pelo que foi dito’, explicou Scheerbart há vinte anos, ‘podemos falar de uma cultura de vidro. O novo ambiente de vidro mudará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários’” (BENJAMIN, 1994, p.117-8, grifos meus).

10. “Vê-se aí importância crucial da referência nacional que, toda vez que entra em eclipse, faz com que a vida cultural resvale para a irrelevância, mas referência-processo (ou seja, parte do sistema mundial de contradições) e não referência-identidade (mitológica, hoje mercadológica). Algo que não se pode esquecer quando se volta a pôr em circulação os mais bolorentos clichês nacionais para enquadrar nossa arquitetura num regionalismo a mais...” (ARANTES, 2004, grifo meu, p. 96)

11. “Enclaves fortificados representam uma nova alternativa para a vida urbana dessas classes médias e altas, de modo que são codificados como algo que confere alto status. A construção de símbolos de status é um processo que elabora distâncias sociais e cria meios para a afirmação de diferenças e desigualdades sociais. Uma maneira de verificar isso no caso dos enclaves paulistanos é analisar anúncios imobiliários. A publicidade de imóveis ao expressar/criar os estilos de vida das classes média e alta revela os elementos que constituem os padrões de diferenciação social em vigência na sociedade. Os anúncios não só revelam um novo código de distinção social, mas também tratam explicitamente a separação, o isolamento e a segurança como questões de status. Em outras palavras, eles repetidamente expressam a segregação social como um valor.” (CALDEIRA, 1992, p. 159)

12. Listando os processos da gênese de um novo tipo de segregação urbana (que tem num de seus resultados mais característicos o condomínio), Teresa Caldeira cita a relação entre o medo e a violência: “Finalmente, o quarto processo de mudança relaciona-se mais diretamente ao novo padrão de segregação residencial urbana, porque fornece a retórica que o justifica: o crescimento do crime violento e do medo” (CALDEIRA, 1992, p.158).

13. “Aliás, não é nada improvável que num determinado momento – talvez na virada dos anos 30 para os 40, ou um pouco mais além – tenha começado a germinar o pressentimento funesto de que o triunfo internacional da arquitetura brasileira se devesse à coerência com que o movimento moderno fora levado a confessar na periferia o que escamoteara no centro (pelo menos nos tempos heroicos das demonstrações isoladas), a saber (por pouco que se atinasse com a lógica produtiva da grande indústria), que tudo poderia muito bem não passar de um simples jogo abstrato de formas [...] Apesar do aparente contrassenso, a verdade é que a Nova Construção nos era funcional sob todos os aspectos: ao servir aos propósitos da modernização do Brasil (ela passa a integrar a ideologia do país “condenado ao moderno”, como gostava de falar Mário Pedrosa) e por afinal revelar a afinidade estrutural de seu programa técnico com a racionalidade do cálculo econômico empresarial, ou do Estado, embora o seu horizonte utópico parecesse dizer o contrário.” (ARANTES, 2004, p. 100)

14. Como nota Pedro Arantes: “Já faz algum tempo que a arquitetura embarcou no universo midiático das marcas, a ponto de as obras serem concebidas para gerar renda de um novo tipo, que não apenas a velha renda fundiária”. Atualmente, os “arquitetos da era financeira, ao contrário dos modernos, não procuram soluções universalistas para serem reproduzidas em grande escala – o que anularia o potencial de renda monopolista da mercadoria. O objetivo é a produção da exclusividade, da obra única, associada às grifes dos projetistas e de seus patronos. [...] Esse é um fenômeno recorrente nos projetos contemporâneos, no qual os edifícios se apresentam como totalidades em si, desgarrando-se da cidade, de qualquer contexto ou território. Cumprem funções para além do lugar e do local, são edifícios e infraestruturas transnacionais de circulação do capital. Essa arquitetura se torna, por isso, autorreferente, tal como as finanças. Daí a irrelevância do contexto – não há mais por que se preocupar em formar a cidade, um mundo coeso, eventualmente homogêneo. “Não há, entretanto, com o que se surpreender. Como lembra Sérgio Ferro, desde o princípio o capital pôs a arquitetura a seu serviço e transformou-a em forma-fetichismo do objeto construído. O capítulo a que estamos assistindo é apenas mais uma de suas metamorfoses. [...] com a forma publicitária e a indústria do entretenimento. A relação clássica de forma e função, expressa na tectônica do objeto arquitetônico, parece estar sendo liquefeita para que a arquitetura possa circular mundialmente como imagem de si mesma” (ARANTES, 2010, p.163, 167, 175, 183, grifos meus).

15. O desejo incestuoso do narrador pela irmã fica evidente ao longo do romance; no entanto, para afastar as dúvidas de que esse desejo passe pelos encantos das mercadorias, cito uma passagem em que o narrador invade o quarto da irmã: “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” (BUARQUE, 2002, p. 60).

16. O Horto Florestal é uma área emblemática do Rio, pois concentra num mesmo lugar: uma instituição federal, classes altas, classes baixas, conflitos sociais, a sede de uma grande emissora. Os conflitos são antigos e já

existiam quando Chico escreveu seu romance: “O Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, além de bairro chique e sede da Globo, é também palco de um dos conflitos que opõe hoje – indevidamente! – o direito à moradia e a preservação ambiental. No caso, trata-se do conflito entre o direito dos moradores da comunidade do Horto, que vivem ali há décadas, e a necessidade de o Jardim expandir e melhorar suas condições de pesquisa botânica e funcionamento. O núcleo de moradores teve origem na vila que abrigava funcionários de uma fábrica instalada no local no começo do século 19, e posteriormente, de trabalhadores do próprio Jardim Botânico, que foram autorizados pelo parque para residir na área, que é de propriedade da União” (ROLNIK, 2013).

17. Não por acaso, Teresa Caldeira diz que os anúncios de condomínio apresentam a imagem das casas de condomínio como imagens de ilhas: “Os anúncios apresentam a imagem de ilhas às quais se pode retornar ao fim do dia para encontrar um mundo exclusivo de prazer entre pares, onde uma ‘convivência sem inconveniência’ seria possível” (CALDEIRA, 1992, p. 160, grifo meu).

18. “Por um paradoxo profundamente moderno, a indefinição interior 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 as 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 em filme, e usam anéis enormes, que ofuscam como faróis. 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 do que suficiente a sua substância horrenda.” (SCHWARZ, 2015, p. 223)

