A RESISTÊNCIA DA FORÇA LITERÁRIA DE *ESTORVO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p28-39>

Cecilia Almeida Salles

RESUMO

O objetivo deste artigo é fazer uma leitura crítica do livro *Estorvo*, de Chico Buarque, lançado em 1991, a partir do olhar da crítica de processos de criação em diálogo com as experimentações contemporâneas. É apresentado um breve estado da arte relativo às diferentes abordagens do livro ao longo desses 30 anos, ressaltando as qualidades apontadas pelos críticos, assim como alguns incômodos, como a questão dos limites pré-determinados do que é um romance. A construção de um “livro hipotético” é discutida a partir de trechos do livro e de alguns recortes de leitura. Serão observados procedimentos literários como nexos inesperados em um Brasil qualquer e de instauração da dúvida. O romance hipotético traz para a materialidade da obra um aspecto geral dos processos criativos, ou seja, as formulações de hipóteses artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: *Estorvo*; Chico Buarque; Romance hipotético; crítica.

ABSTRACT

The aim of this article is to provide a critical reading of Chico Buarque's book *Estorvo*, released in 1991, from the point of view of the criticism of

KEYWORDS: *Estorvo*; Chico Buarque; literary procedures; hypothetical novel; process criticism.

creative processes in dialogue with contemporary experimentation. A brief state of the art of the different approaches to the book over the last 30 years is presented, highlighting the qualities pointed out by critics, as well as some annoyances, such as the question of the predetermined limits of what a novel is. The construction of a "hypothetical book" is discussed using extracts from the book and some reading clippings. Literary procedures such as unexpected links in any given Brazil and the establishment of doubt will be observed. The hypothetical novel brings to the materiality of the work a general aspect of creative processes, that is, the formulation of artistic hypotheses.

O objetivo destas reflexões é fazer uma leitura do livro *Estorvo*, de Chico Buarque, lançado há mais de 30 anos, mais exatamente, em 1991, lido e comentado por muitos críticos e pesquisadores, como foi o meu caso, que propus algumas discussões em “A literatura do *Estorvo*”, publicadas no livro *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*¹, comemorativo dos 60 anos do autor. A releitura do livro recentemente reforçou o impacto dos efeitos estéticos causados já há algum tempo. Daí a necessidade de dialogar com as questões trazidas naquele momento, adicionando um olhar mais recente sustentado pelos estudos de processo de criação em diálogo com a experimentação contemporânea e, ao mesmo tempo, reforçando o hábil uso da língua já observado por muitos críticos naquele momento.

Roberto Schwarz, em artigo na revista *Veja*, ressaltou a destreza de Chico Buarque na construção de uma metáfora para o Brasil contemporâneo, na disposição absurda do personagem continuar igual em circunstâncias impossíveis: "Um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante de uma forma consistente"². Depois de algumas décadas, podemos afirmar com certa segurança que o escritor parece falar de um Brasil não datado, talvez um Brasil de sempre.

¹ Fernandes, 2004.

² Schwarz, 1991, p. 98-99.

Benedito Nunes³, por sua vez, na *Folha de S. Paulo*, fala de um relato exemplar de uma falha, de uma vertigem. Exemplar também quanto à forma, *Estorvo* é uma narrativa a galope solto, num ritmo de suspense; sua temporalidade própria, carregando o tempo fixo, espacializado, das coisas e situações, é o andamento ágil.

É interessante observar como foi recorrente, em muitas críticas iniciais, a menção à dificuldade de classificar o *Estorvo* como romance. Essa questão era, às vezes, mencionada de passagem, sem peso valorativo, e outras vezes era ressaltada como um ponto frágil do livro. Nesses casos, sente-se falta de uma sequência de fatos canônica, que se existisse o qualificaria como tal. O que é oferecido pelo escritor parece, portanto, não satisfazer aquilo que é característico desse gênero literário. Fica claro, nesses comentários, o problema que alguns críticos enfrentavam (e continuam enfrentando) por ter em mãos limites pré-determinados, fornecidos por classificações pouco flexíveis, que dificultam o acompanhamento daquilo que a literatura está oferecendo naquele momento. E, como bem sabemos, a arte dos nossos dias é fecunda, justamente, na ausência de limites ou de fronteiras nítidas relativas a essa questão de gênero. Muitos pensadores da arte, como Emir R. Monegal (1979) e Haroldo de Campos (1979) já comentavam, nos anos de 1970, de modo bastante enfático, a tradição da ruptura dos gêneros na América Latina.

Diante dessa discussão não muito nova e não restrita a *Estorvo*, acredito que o importante é não nos atermos aos gêneros conhecidos para compreender o que está sendo produzido diante de nossos olhos. As sistematizações teóricas deveriam surgir a partir daquilo que o artista nos oferece, o que é romance para aquele escritor. Sabemos que o diálogo entre a crítica e a experimentação contemporânea traz resultados profícuos.

Falar da literatura de Chico Buarque é, naturalmente, cair na tentação da comparação com suas músicas, que oferecem um campo de exploração amplamente conhecido e certamente sedutor. Sabemos que, na maioria dos casos, o amálgama formado por música e palavra oferece resistência para análises isoladas. Mesmo no caso de parcerias, palavra e música são parte da mesma trama, embora passem por diferentes procedimentos de criação. Não há dúvida, no entanto, de que sua música está repleta de

³ Nunes, 1991.

temas, de versos ou de imagens poéticas que passaram a pertencer ao imaginário de nossa cultura. A força das “mulheres de Atenas”, a dor dos corações que são “potes até aqui de mágoa” ou “amores que não são para já” são alguns poucos exemplos de um vasto universo. Nos estudos de suas letras musicais é sempre ressaltado o alto grau de elaboração literária.

Marisa Lajolo discute, de modo interessante, essa relação entre a música e a literatura do autor. Encontra, por exemplo, nas canções "Meio-dia, meia-lua (Na ilha de Lia, no barco de Rosa)" e "Baticum" (anos 1980), o motivo para afirmar que *Estorvo*

[...] não é um caos de geração espontânea. O romance inscreve-se na tradição de outros textos nos quais se podem encontrar prenúncios desta linguagem estorvo, que espanta consumidores do Chico de Carolinas & demais senhoritas de comportamento acima de qualquer suspeita⁴.

Essa opção pela comparação é natural diante de artistas que sentem necessidade de se expressar em mais de um meio. No começo de sua carreira literária, Chico Buarque ainda era visto como músico que passou a escrever livros. Sabemos que uma literatura com as características que *Estorvo* apresenta não surge de uma hora para outra. Não se improvisa um escritor. Sua literatura, na época do lançamento do *Estorvo*, já tinha uma história, com *Fazenda Modelo* (1974), livros infantis e a peças teatrais, entre outras produções. E hoje *Estorvo* está inserido em uma ampla e instigante rede de livros, como *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009), *O Irmão Alemão* (2014), *Essa Gente* (2019) e *Anos de Chumbo* (2021).

Artistas que não se atêm a um modo de manifestação artística oferecem, ao mesmo tempo, um espaço privilegiado para as comparações, assim como uma senha para compreendermos as singularidades dos meios em que atuam. Temos, desse modo, a possibilidade de discutir do que é feita sua literatura, que, em seu caso, como a crítica e os prêmios recebidos já destacaram, tem qualidade indiscutível.

Marisa Lajolo, na época do lançamento, afirmou que *Estorvo* é

⁴ Lajolo, 1991, p. 81.

[...] artilharia pesadíssima, de deixar o leitor de molho e de ressaca, olhos pisados e peito oprimido por dias e dias depois da leitura. É, então, ainda nocauteada, que afio as facas de métier para, se não explodir, ao menos tentar entender o nocaute. Pois desta vez, não tendo a música por cúmplice, violão nem microfone por álibi, Chico deixa livre e aberto o campo para especulações literárias⁵.

De que é feita a literatura de Chico Buarque, mais especificamente, no caso de *Estorvo*? Leituras e releituras repletas de anotações me levaram a observar recorrências de alguns recursos literários usados na construção dessa fabulação, que passo a apresentar: nexos inesperados em um Brasil qualquer e a instauração da dúvida.

Nexos inesperados em um Brasil qualquer

Nesse livro, o escritor deixa evidente que fez uma opção pela ausência de excessos de malabarismos literários que, na maioria das vezes, parecem querer deixar claro o esforço envolvido na lida com a palavra. Como resultado, encontramos um texto despojado, farto de humor sutil e nexos inesperados. São soluções literárias ou imagens fortes que têm o poder de suspender, nem que seja por um instante, nosso fluxo de leitura e fazem sorrir levemente ou sentir aquele indefinível prazer estético.

Vejamos alguns exemplos dessas descrições que causam esses bons encontros: "Como são noturnos certos cheiros e ruídos"; "uma barba tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto"; "um velho de uma raça mista que não envelhece por igual"; "hoje quando procuro me lembrar do que ele falava, ouço puramente sua voz, lisa de palavras" e "prossigo a viagem olhando para baixo, como quem procura uma religião".

O personagem principal sente, em determinado momento, sua "alma canhota"; mais tarde vê "rodas de conversa sonolentas, que permanecem roda pela geometria não pelo assunto"; ainda cego, começa "a ouvir uma desavença que não entendo, mas sei que se dá

⁵ *Ibidem*.

entre os dois gêmeos; discutem com vozes tão idênticas que parecem a voz de um só homem em contradição”; imagina uma mulher grávida que nunca saberá se seu marido vai beijá-la ou se está apenas cada dia mais corcunda”; e tem certeza que "olharia para confirmar que não há uma luz acesa por um cacoete da esperança".

Essas descrições sagazes e espirituosas convivem com personagens sem nome e, assim, volto à questão do livro falar de um Brasil de sempre. O leitor do *Estorvo* enfrenta uma fabulação de um personagem sem nome, uma mente em ação, de um brasileiro qualquer, onde nem os diálogos escapam desse ambiente restrito dos parágrafos. Tudo se passa em um período de tempo indefinível e indefinido, como se fosse uma “falha temporal”⁶. Acompanhamos experiências do protagonista que implicam ações físicas e mentais: uma aventura existencial. Os leitores não terminam a narrativa do mesmo modo que começaram, como em todas as experiências estéticas instigantes. Não saem impunes, mas profundamente marcados por um não sei o quê de desconforto, causado por acompanhar essas cenas vividas por atores que, entre tantas outras características, são também sem nome, como uma ex-mulher, uma mãe, uma irmã, o da camisa quadriculada, os gêmeos, o ex-pugilista, o ruivo nu e a índia baixinha. Qualquer momento do Brasil e qualquer homem de “camisa quadriculada”.

Instauração da dúvida

O autor vai ainda além: paira o tom de suspeita de que tudo isso possa não ter acontecido daquele jeito ou, talvez, de forma mais radical, que tudo isso possa não ter acontecido. Algumas leituras críticas explicaram essa imprecisão ou falta de clareza pelo fato de que o livro flutua entre o real e o imaginário ou por ser uma narrativa com chave onírica. Não há certezas absolutas no âmbito da crítica, mas a convivência com diferentes perspectivas que nos levam a uma constatare ampliação de nossas tentativas de compreender as obras, nesse caso, literárias.

⁶ Nunes, 1991.

O tom de incerteza que paira em todo o livro instigou meu modo de aproximação dessa possível aventura existencial. Sim, porque não temos certeza de nada e, assim, a narrativa encontra seu espaço profícuo de ação inventiva.

Às vezes, são apresentadas sequências de fatos de modo ortodoxo ou linear. Assim, a causalidade da narrativa é preservada: o personagem abre a porta, desce as escadas e ganha a rua. Isso, que seria o esperado para qualquer leitor de um romance, toma forma de estranhamento no *Estorvo*. Ele inesperadamente passa a pôr em dúvida se poderia ter desconfiado de acontecimentos anteriores.

No entanto, em muitos outros momentos, graças a alguns recursos narrativos literários, a causalidade é quebrada e nos defrontamos, por exemplo, com ações simultâneas. À primeira vista, isso seria pouco surpreendente, pois qualquer percurso de vida é feito de ações que acontecem ao mesmo tempo. Mas, nesse caso, diferentes destinos dos personagens coexistem. E tudo acontece na aparente e inevitável linearidade da sequência das palavras, organizadas em sentenças, parágrafos e capítulos.

Trata-se de um ambiente semelhante ao dos bastidores de uma obra literária, em que diferentes versões excludentes ou incompatíveis convivem por algum tempo. Possibilidades de textos que, no caso das obras em construção, passam em algum momento do processo por uma seleção no contexto da experimentação artística, que será discutida mais adiante.

No livro, são materialidade do modo como a história é contada: aparecem duas (ou mais) versões, em uma montagem que envolve separação maior entre os parágrafos ou corte para um novo capítulo. O que parece estar implícito nessa montagem é, mais uma vez, a incerteza quanto ao acontecimento de tais fatos. O certo é que os dois não poderiam ter ocorrido. Isso pode querer dizer que nada disso aconteceu.

Como um exemplo desse artifício, sabemos, no início de um capítulo, que o personagem principal acaba de sair de um sítio dentro de uma camionete com uns gêmeos. No parágrafo seguinte, ele não saiu, está em seu quarto nesse mesmo sítio, vivendo outra sequência de ações, que aparentemente excluiria a outra.

Ainda com o recurso da montagem em mente, esse modo de narrar aparece em outros momentos. Na primeira página do romance, sabemos de uma campainha que toca e o personagem vê alguém pelo olho mágico. Isso gera uma sequência de fatos. O personagem zozzo vê um homem de terno e gravata, não sabe se conhece, a campainha toca outra vez, não consegue dormir com a imagem daquele homem fixo na porta. Imagina que ele o está vendo ao contrário como se fosse um homem côncavo, parece que o homem desiste e, em um último vislumbre, o identifica com toda evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente.

Cinquenta páginas mais tarde, voltamos ao som da campainha e outra narrativa possível, com outro desenvolvimento. O protagonista constata que não adianta ficar parado e que não poderá ficar se escondendo eternamente

[...] quando esse homem cansar de tocar a campainha e for embora, me levantarei da cama e irei atrás. [...] Estará cansado, estará ficando corcunda, e lastimará mais um dia de trabalho inútil. Morará numa casa de vila não longe daqui, mas assim que lhe puser os pés, será de manhã⁷.

As duas possibilidades de desenvolvimento da cena do olho mágico são relatadas e convivem em páginas distantes, a partir da montagem que o leitor possa fazer, colocando a dúvida sobre qual delas aconteceu, se nenhuma ou as duas.

As cenas aqui relatadas trazem uma outra questão relativa à escolha de recursos literários, no contexto da instauração da dúvida. Como podemos observar, esse jogo com a causalidade dos fatos narrados vem acompanhado de um uso bastante peculiar dos tempos verbais. O "agora eu era o herói" das brincadeiras infantis já traz uma forte carga de impossibilidade daquela criança ser o herói, pois tem uma continuação subentendida: "mas eu não sou". O que dizemos é "vamos fingir que eu era a mãe, mas eu sei que na minha vida real eu não sou". No entanto, o trabalho verbal, nesse ambiente duvidoso ou incerto de *Estorvo*, ganha contornos bem mais sofisticados e diversificados.

⁷ Buarque, 1991, p. 51.

Acompanhemos o uso dos tempos verbais em outras construções dessa ação hipotética. Se ele entrar na casa do amigo,

[...] talvez [...] me pareça apenas um pouco mais baixo do que era [...]. Não terá perdido um fio sequer dos cabelos negros. Eu quase desejarei abraçá-lo [...]. Mas ao fitá-lo com maior atenção, talvez volte a me intrigar a sua estatura; meu amigo era mais alto, coisa à toa, mas era⁸.

Vejamus outra cena que se passa (ou não?) na casa da irmã do protagonista. Uma ação é apresentada no tempo presente e a possibilidade de sua continuação é toda desenvolvida em um tempo futuro que a carrega de dúvida:

Hoje encontro a porta encostada, o quarto escuro, e arrependo-me um pouco de ter entrado. [...] Sinto que me habituarei à penumbra e verei dois corpos na cama. [...] Pretenderei virar as costas, mas estarei emperrado. Experimentarei dizer ‘agora chega’, mas sairão outras palavras⁹.

Há também o uso de verbos que carregam estado de dúvida como, por exemplo: “Dirijo-me à casa principal, *julgo* avistar sombras arrastando-se das vertentes para as bandas do camping, como um exército escangalhado”¹⁰. Outra cena causa essa mesma sensação: “[...] já estou dormindo quando ouço o telefone novamente, e desta vez *imagino* que o ruivo diga ao copeiro que é uma questão de vida ou morte”¹¹. E segue com alternativas de acontecimentos regidas por ou seguidas também por futuros hipotéticos:

⁸ Buarque, 1991, p. 42-43.

⁹ Idem, p. 59.

¹⁰ Idem, p. 71, grifos meus.

¹¹ Idem, p. 83, grifos meus.

Ou *dirá* que é a cabeça do irmão da patroa que está em jogo. O copeiro *voltará* a bater no quarto, mas meu cunhado já *terá saído* e minha irmã não vai escutar. Minha irmã *estará* debaixo do chuveiro, num banheiro que eu não conhecia, e que seria uma pirâmide forrada de espelhos¹².

Além disso, há o uso da conjunção *se*, recorrente referência na construção de hipóteses, como em “Se eu subisse agora para o segundo andar, ninguém me veria, como ninguém me viu da primeira vez”¹³.

Essa combinatória de certos procedimentos literários — apresentação de cenas excludentes, aproveitamento inesperado dos tempos verbais e marcas verbais de dúvida — desestabiliza as certezas e viabiliza a possibilidade de perdermos os ganhos narrativos que obtivemos, como na segunda cena do olho mágico, que nos leva a acreditar que a primeira sequência não ocorreu. Exploração da língua em uma grande diversidade de recursos literários para se contar uma história incerta.

Acredito que essa discussão não esgota a compreensão das marcas literárias no manuseio da palavra em *Estorvo*. Aponta, no entanto, para algumas possíveis entradas na tentativa de compreensão da textura literária dessa obra. Como vimos, trata-se, certamente, de uma história que sai de dentro da própria língua que esculpe o seu modo de narrar. Mas algo é certo, em *Estorvo*, foram ativados recursos literários que propiciaram a construção de uma atraente narrativa, que talvez seja uma mera conjectura. Estamos, portanto, diante de um romance, mas um romance hipotético.

O autor dá materialidade literária para um dos aspectos mais relevantes dos processos de criação, tanto na arte como na ciência: as formulações de hipóteses, nesse caso literárias, responsáveis pela entrada de ideias novas. O *e se?* (explícito ou não) é uma pergunta que gera alternativas que passam a ser testadas em um processo de experimentação, quando observamos, por exemplo, os diferentes rascunhos ou versões de

¹² *Ibidem*, grifos meus.

¹³ Buarque, 1991, p. 58.

um escritor¹⁴. Estou falando de um aspecto geral da criação que acontece ao longo de todo o processo, que são elaborações de hipóteses no plural, o que, no caso de *Estorvo*, invade a obra, levando o leitor conviver com a dúvida.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- CAMPOS, Haroldo. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César F. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- DIAS, Mauro. O novo romance de Chico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 set. 2003.
- FERNANDES, R. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro, e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- LAJOLO, Marisa. Chico Buarque: entre o real e o imaginário. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1991, p. 7.
- MONEGAL, Emir R. Tradição e renovação. In: MORENO, César F. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- NUNES, Benedito. “Estorvo é o relato exemplar de uma falha”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 1991, Caderno Ilustrada.
- SCHWARZ, Roberto. “Sopro novo”. *Veja*, São Paulo, 7 ago. 1991, p. 98-99.

Cecilia Almeida Salles é professora dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. Autora dos livros *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), *Redes da Criação: construção da obra de arte* (2006), *Arquivos de Criação: arte e curadoria* (2010) e *Processos de criação em grupo: diálogos* (2017).

¹⁴ Ver discussão mais detalhada em SALLES, Cecilia A. **Gesto inacabado: construção da obra de arte**. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.