

# PELO OLHO MÁGICO DE *ESTORVO*: FORMA E PROCESSO SOCIAL EM CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p40-54>

**João Vitor Alencar**

## RESUMO

O artigo discute a inusitada mistura entre hermetismo e fluência que caracteriza o primeiro romance de Chico Buarque, *Estorvo*, interpretando-a como resultado da forma como o ponto de vista do narrador embaralha a representação dos conflitos sociais a partir de compensações imaginárias, conflitos que, todavia podem ser recompostos pelo leitor e se mostram centrais para a compreensão da montagem que o romance arma como princípio de formalização do processo social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Extermínio; Literatura brasileira contemporânea; Sociedade e psicanálise.

## ABSTRACT

The article discusses the unusual mix between hermeticism and fluency that characterizes Chico Buarque's first novel, *Turbulence*, interpreting it as a result of the way in which the narrator's point of view shuffles the representation of social conflicts based on imaginary compensations, conflicts that nevertheless can be recomposed by the reader and are central to understanding the montage that the novel sets up as a principle of formalization of the social process.

**KEYWORDS:** extermination, contemporary brazilian literature, psychoanalysis and society.

O público de Chico Buarque estranhou a dificuldade de leitura de seu primeiro romance, *Estorvo* (1991). Em prosa simples e coloquial, uma série de episódios complicados atropelam o leitor. A complexidade se encontra tanto nas circunstâncias dessas peripécias quanto na maneira tresloucada como o narrador as apresenta. Realidade, sonhos, devaneios e lembranças se misturam na sequência dos acontecimentos, nos quais não há sequer a garantia de ordem cronológica. Nesses episódios, um herdeiro relativamente empobrecido e mais ou menos dissidente em termos políticos nos conta como, pouco tempo depois da redemocratização do país, acabou participando da chacina da arraia-miúda dos mercados ilegais que estava ocupando o sítio de sua família. A forma quase corriqueira com que a voz narrativa flui entre situações e registros tão conturbados nos coloca uma série de questionamentos.

Como explicar que um compositor tão relacionado ao popular tenha escrito um romance tão difícil de compreender, apesar de fácil de ler? Existe algum sentido implicado nesse hermetismo fluente? Se sim, qual sua amplitude social e especificidade histórica? Parte da crítica julgou a narrativa pelo seu aparente *nonsense*, mais preocupada em descrever minuciosamente o disparate das cenas isoladas do que em narrá-las através de uma história que as abrangesse de modo coerente. Em sentido contrário, pretendo demonstrar que é na montagem estabelecida pelo conjunto dessas cenas aparentemente despropositadas, em que o narrador é flagrado em suas complicadas relações, nas inusitadas circunstâncias reais ou imaginárias que compõem

as situações narrativas, que devemos buscar o significado, a dimensão e a minúcia do relato.

Desde a inusitada escolha do título e da epígrafe, *Estorvo* desafia a compreensão do leitor. Em cada aspecto da abertura nos deparamos com uma forma literária que se arruína, conturbando o desenvolvimento da leitura e incitando a interpretação por parte do leitor, ao mesmo tempo. Com o avanço do relato, entramos em contato com situações narrativas as mais diversas, que por sua vez são compostas por uma extensa gama de materiais. Se, por um lado, não há motivo central que organize esses episódios ou encadeamento que lhes dê sentido, deixando as dúvidas alimentadas pelo seu suspense estranhado sem resposta, por outro, a concentração desses vários elementos em *flashbacks*, devaneios e andanças sem relação evidente com o presente da ação é responsável por mobilizar uma multiplicidade significativa de materiais e por promover o distanciamento que nos desafia a elaborar perspectivas capazes de ligar os fios deixados soltos entre esses materiais.

Esse andamento conturbado repercutiu imediatamente na recepção do romance, como se pode perceber por estas considerações de Marisa Lajolo: o narrador *deixa-se seguir sem que o leitor entenda o porquê de tudo que presencia*, “quem é afinal, a indesejável visita que, entrevista pelo olho mágico, põe o narrador em fuga?”.<sup>1</sup> Por um lado, esse estranhamento vai gerar um juízo negativo nos primeiros leitores. Para Alcino Leite Neto, alguns aspectos formais inesperados irrompem em meio ao zelo da feitura, trincando a obra, que ameaça se partir em registros literários tidos como incongruentes.<sup>2</sup> Apoiado nessa leitura e em uma declaração de Roberto Ventura,<sup>3</sup> que diz que “falta algo no enredo e fica uma sensação de vazio ao final da leitura”, Marcelo Coelho, mesmo reconhecendo os acertos da linguagem do romance, chega à seguinte conclusão: a “história, o ‘romance’ não decolam, e *Estorvo* vale mais pelo que descreve do que pelo que narra”.<sup>4</sup>

Por outro lado, temos leituras que se contrapõem a essa percepção de fratura entre as descrições do narrador e o encadeamento dos episódios. Para Augusto Massi, as perambulações do narrador refletem seu desenraizamento e o esforço de sua

<sup>1</sup> Marisa Lajolo, “Entre o real e o imaginário”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1991.

<sup>2</sup> Alcino Leite Neto, “Chico Buarque lança seu segundo livro de ficção depois de dezesseis anos”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1991.

<sup>3</sup> Roberto Ventura, [Sem título]. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1991, p. 1.

<sup>4</sup> Marcelo Coelho, “Chico Buarque faz um livro ‘impopular’”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 ago. 1991, p. 12.

memória de reconstituir sua experiência no tempo, levando à hipótese de que a compreensão dessa trajetória passaria pela reconstrução do passado biográfico da personagem através das informações que aparecem descritas de maneira indireta às margens de sua fuga alucinada.<sup>5</sup> Com objetivos semelhantes mas abordagem analítica diferente, Roberto Schwarz empreende uma leitura rente ao andamento desconcertante da narrativa, em que a determinação histórica e geográfica é indireta, mas faz a força do livro. Acompanhando de perto seu curso acidentado através de alguns de seus episódios-chave, o crítico formula a seguinte hipótese sobre os “conflitos embutidos nessa composição”:

Malandros, milionários, empregados, bandidos e, naturalmente, a polícia, todos participam do mundo da imagem, onde brilham acima de seus conflitos, que ficam relegados a um estranho sursis. O acesso ao espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos *parece compensar* de modo mais que suficiente sua substância horrenda.<sup>6</sup>

Posteriormente, um conjunto de trabalhos acadêmicos vai seguir essa via interpretativa. Edu Teruki Otsuka discute o aproveitamento que o romance faz dos materiais provenientes do avanço do processo de mercantilização e da indústria cultural no país, sobretudo da incorporação dos modos de representação dos novos meios de comunicação de massa. Otsuka propõe que o traço decisivo está na forma como a perturbação da linguagem configura uma instabilidade geral das coisas, desintegração social que decorre da modernização que não se realizou, não efetivando os ideais da formação nacional, mas impôs uma alienação através dos fetiches da mercadoria.<sup>7</sup> Ravel Giordano Paz avalia a capacidade do romance de localizar contradições reais em meio à proliferação de simulacros, em que a interioridade do narrador conserva um degradado mas autêntico impulso de recusa, impulso representado pelas ações com que o narrador veicula contradições reais para o universo tomado de fantasias mercantilizadas.<sup>8</sup> Bárbara Guimarães Arányi defende que se trata de um romance estruturado para representar a

<sup>5</sup> Augusto Massi, “Estorvo”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 31, p. 193-198, 1991.

<sup>6</sup> Roberto Schwarz, *Sequências brasileiras*, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

<sup>7</sup> Edu Teruki Otsuka, *Marcas da catástrofe*, São Paulo: Nankin, 2001.

<sup>8</sup> Ravel Giordano Paz, *Estações encruzilhadas*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Campinas, Campinas, 2001.

desordem. Ela sugere que esse princípio de formalização estética está relacionado a uma forma histórico-social, em que o esgarçamento do tecido social gera estranhas alianças na atuação das classes que estruturam a sociedade, relação em que o papel do dinheiro e da violência social desempenham função constituinte.<sup>9</sup> Ismail Xavier argumenta que a adaptação cinematográfica de *Estorvo* repõe a todo momento nossa interrogação sobre o percurso das personagens e da ordem familiar no envolvimento com a violência social no Brasil. No entanto, esse estranhamento *não* esconde a ancoragem social de moço de família desocupado do narrador-protagonista, personagem de uma história patriarcal muito familiar ao país, que está sendo contaminada e dissolvida por uma nova lógica social.<sup>10</sup>

Ao longo deste artigo, daremos sequência a esses trabalhos, abordando a questão da representação dos conflitos sociais e sua relação com as compensações imaginárias. Embora essas compensações estejam no centro de boa parte das cenas, em nossa leitura são os conflitos ao redor que dão seus contornos e estabelecem o sentido complexo dos episódios, pois elas não expulsam tais conflitos da representação; ao contrário, eles estão presentes em cena, de forma manifesta ou latente, podendo ser localizados pela análise e compreendidos pela interpretação. *Assim, ainda que aos olhos do narrador os fetiches protagonizem as cenas, é a realidade dos conflitos sociais (que muitas vezes atuam de forma obscena) que lhes dá a direção, como indica a centralidade do gesto da execução sumária que gera a fuga do narrador e resulta na montagem que, de maneira profunda e complexa, compõe a narrativa.*

Para mostrar essa centralidade deslocada dos conflitos na composição do romance, precisamos primeiro indicar e ir mapeando os diferentes núcleos históricos e sociais que se encontram dispersos ao longo da narrativa. As referências que o narrador faz a seus pais indica que ele é herdeiro de uma família que conjuga modernidade e atraso segundo as conveniências do momento, como deixa claro o racismo com que seu pai trata o porteiro negro no prédio modernista da zona sul, onde moravam durante a infância do narrador: “Arrastando-me de volta pelo pescoço, cruzando o hall pela terceira vez seguida, com o locutor lendo o horóscopo, meu pai mandou o porteiro desligar aquela porcaria. E disse que nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima

---

<sup>9</sup> Bárbara Guimarães Arányi, *Estorvo: civilização encruzilhada*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

<sup>10</sup> Ismail Xavier, “O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões: Ruy Guerra filma Chico Buarque”. *MATRIZES*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2009.

crioulo, que nem signo tem”.<sup>11</sup> Já a mãe, parece ter sido moderna para sua época, mas sem nunca abrir mão de seus tradicionais privilégios de classe, como mostram seus desejos no que se refere às novas formas de trabalho:

Diz que mamãe tem andado tão sozinha, nem empregado ela quer, só tem uma diarista que às terças e quintas vai lá, mas diarista mamãe acha que não é companhia. O ideal seria contratar uma enfermeira, mas enfermeira mamãe acha que cria logo muita intimidade [...].<sup>12</sup>

Assim, enquanto o pai é marcado pela forma excessiva e violenta através da qual confundia relações de trabalho e pessoais, sempre com interesse próprio e sem nunca descuidar da aparência elegante, a mãe sonha com as utopias inconciliáveis da vida moderna e dos serviços domésticos que não sejam alheios nem íntimos. Em poucas palavras, tanto os excessos elegantes e violentos do pai quanto os desejos fugazes através dos quais a mãe desfrutava da barbárie fazem parte do jogo entre realidade de violência e compensações imaginárias que coordena duradouros ritmos de nossa história, em que a mistura entre arcaico e moderno vai se repaginando de acordo com as modas que permitem a espoliação mais primitiva.

Em oposição à família do narrador, especialmente à participação do pai no regime militar (como indicam as *fardas brancas*<sup>13</sup> que são citadas em meio a seus ternos), encontra-se a enigmática personagem do amigo. Embora ele a princípio seja apresentado de forma desvinculada de qualquer referência à prática política, posteriormente o narrador conta um episódio em que ele o desafiou a se voltar contra sua família e abrir mão de suas propriedades em favor dos camponeses, a quem convocava aos gritos: “várias vezes o meu amigo gritou ‘a terra é dos camponeses!’, e aquele pessoal achou diferente”.<sup>14</sup> Embora o tratamento cômico e a temática grave componham um misto de difícil decifração, é possível enxergar na postura do amigo algo da crença de que o combate ao sistema seria iniciado pela mobilização dos trabalhadores do campo promovida por um movimento de vanguarda, posicionamento compartilhado por setores da esquerda que se organizaram durante as décadas de 1960 e 1970 em torno da luta contra o Estado capitalista e ditatorial

<sup>11</sup> Chico Buarque, *Estorvo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 99.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 83.

que vigorava no país.<sup>15</sup> Esse horizonte revolucionário vislumbrado pelo amigo, todavia, é reprimido pela forma como o narrador lembra dele no presente da narrativa, a partir de uma memória possivelmente encobridora, incluindo a transformação de seu perfil político numa caricatura quase *nonsense*.<sup>16</sup>

Na contramão das expectativas do amigo, o narrador resolve se casar com uma antropóloga que futuramente vira gerente de vendas em uma boutique de *shopping*. Ela é retratada por um passado de busca por mundos alternativos mas que acaba se conformando às possibilidades restritas ao consumo, ao trabalho precário e possivelmente ao endividamento — como indica a cena em que, na pressa motivada pela provável preocupação com a chefe, acaba deixando cair nada menos do que três cartões de crédito.<sup>17</sup> O histórico de conformação da ex e as intenções revolucionárias do amigo delineiam coordenadas ideológicas quase opostas de um mesmo horizonte de desejo político que balizou o passado recente do narrador, com ela representando a continuidade na ordem familiar heterossexual. O momento imediatamente anterior ao presente da narrativa, em que a ex figura como uma das personagens centrais, é caracterizado pelo modo como a rearticulação produtiva neoliberal e suas novas formas de representação buscaram recolocar em âmbito privado e familiar os conflitos que haviam sido postos na esfera pública pela arte mais engajada — movimento que, em parte, explica por que os significados históricos do romance aparecem deslocados para suas margens ou até mesmo para um estado de latência. Pois, como o próprio narrador fala sobre o tempo em que morou com a ex: “vivi de me trancar com ela”.<sup>18</sup>

A centralidade que essas figuras familiares têm no relato não pode, todavia, ofuscar a importância dos personagens que não possuem relações mais próximas com o narrador,

<sup>15</sup> Marcelo Ridenti, *O fantasma da revolução brasileira*, São Paulo: Editora Unesp, 2010.

<sup>16</sup> Sigmund Freud, “Lembranças encobridoras”. In: *Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

<sup>17</sup> Chico Buarque, *op. cit.*, p. 39.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 40. O período em que o narrador localiza seu casamento com a ex coincide mais ou menos com o mesmo período que Francisco de Oliveira (“Passagem na neblina” in *Classes sociais em mudança e a luta pelo socialismo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000) caracteriza como o de reprivatização das relações sociais, quando a deslocalização do trabalhador de serviços, o deslocamento do operariado industrial e a confusão entre trabalho, consumo e coerção reagem contra a publicização das negociações entre trabalhadores e patrões decorrente das primeiras revoluções industriais e da constituição do socialismo e, posteriormente, da expansão do assalariamento e do Estado de bem-estar social. Para uma discussão sobre como parte desses processos interferiu na representação teatral, ver Peter Szondi, *A teoria do drama burguês* [São Paulo: Cosac Naify, 2004] e *Teoria do drama moderno* [São Paulo: Cosac Naify, 2001]. Para uma discussão sobre as contradições da implantação do teatro épico no Brasil, de que Chico Buarque é um dos protagonistas, ver Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil* [São Paulo: Expressão Popular, 2016].

como a “índia”. Ela aparece de forma curiosa, em duas cenas que, apesar de envolverem (ao que parece) exatamente os mesmos personagens e espaços, não possuem nenhuma ligação em termos de enredo, mas que apresentam um contraste que dá o que pensar. Na primeira, a “índia” aparece cantarolando enquanto cozinha, dando a impressão de representar um papel, por assim dizer, cenográfico do cotidiano popular brasileiro, bem ao modo como as telenovelas representam os personagens figurantes de classe baixa. Na segunda, ela protagoniza uma cena aparentemente exagerada para a mídia sensacionalista numa tentativa de salvar seu filho da prisão. A leitura mais corriqueira defende que, ao captar a “índia” chorando a pedido do cameraman, é como se o narrador flagrasse a forma contraditória com que o motivo da defesa do filho se confunde com a performance dela diante das câmeras. Essa leitura é parcial porque se restringe à interpretação da ação da “índia”, mesmo ela não sendo a única personagem a participar do espetáculo, como podemos perceber pela própria formatação midiática da voz narrativa e de sua maneira aviltante de compor a cena, cuja estruturação cênica nos remete ao sensacionalismo dos programas de auditório e jornalismo, inclusive no que ambos devem às exhibições rebaixadas de luta livre que ficaram conhecidas como *telecatch*.

Podemos mostrar esse viés da voz narrativa pela própria estruturação da cena, começando pelo cenário: uma corda isola a calçada, “formando uma espécie de ringue”, espaço em que caricaturas identitárias lutam “livremente” por reconhecimento: a “baixinha com cara de índia e lenço na cabeça” invade o “ringue” para defender seu filho, “um negro do tamanho de quatro mães” com “sungá de borracha, imitando pele de onça”; ela “investe contra” o zelador, a quem vai “atacar de novo”, quando então a cena é suspensa por um policial, que parece interpretar o papel de juiz — o que não deixa de ser irônico.<sup>19</sup> Não por acaso os corpos visados aqui, tanto na imaginação quanto na realidade, são o do homossexual, o da índia e o do negro, todos mais ou menos pobres. Protagonistas e figurantes são expostos como se estivessem apenas agindo num vale-tudo (termo que foi inclusive título de telenovela transmitida com muito sucesso durante o período de escrita do romance) por uma supremacia qualquer, quando em realidade estão sendo

---

<sup>19</sup> Chico Buarque, *op. cit.*, p. 46-48.



obscenamente coagidos numa luta cujo fundamento último é a própria sobrevivência.<sup>20</sup> A incorporação das formas da indústria cultural, portanto, não se aplica apenas à “Índia”, nem sua ação pode ser entendida como mera compensação imaginária, como também não há qualquer traço de alegria em sua atuação.

Um último nicho histórico-social ainda pode ser identificado em relação à irmã e ao seu marido. A contraposição entre o narrador e a irmã transparece já nas primeiras páginas do livro na maneira como ele descreve sua casa. A descrição que ele faz, em que ressalta a incompatibilidade entre a excrescência do projeto arquitetônico e o ambiente em que a casa foi construída, sugere uma crítica implícita à própria artificialidade elitista de sua irmã através de uma recuperação da relação entre forma e função tão cara ao modernismo: “Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço”.<sup>21</sup> Essa forma caprichosa inclusive acaba por capturar o olhar do próprio narrador que se queria crítico, como se pode perceber pela atração que ele demonstra em relação ao *sex appeal* que a irmã ostenta em sua incorporação dos fetiches da mercadoria. Esse misto de distanciamento e atração estrutura a própria frase que apresenta a irmã em cena: “Eis minha irmã de peignoir, tomando café da manhã numa mesa oval”.<sup>22</sup> Em suma: o empenho encenado pelo narrador e apoiado na racionalidade moderna revela-se uma racionalização ideológica que busca camuflar seus interesses libidinosos — afinal de contas, ele está ali mesmo por conta do dinheiro da irmã, a quem deseja incestuosamente.

Embora de início o cunhado pareça um rico inofensivo, os últimos episódios sugerem sua participação em negócios suspeitos, em que se reúnem tráfico de drogas, corrupção do poder público, valorização imobiliária e execuções sumárias. Isso nos ajuda a dar sentido ao contraste entre a farta descrição de seus vários e luxuosos bens materiais e a ausência de referência à origem deles, sobre a qual só temos uma indicação: uma cena em que ele é descrito lendo uma *carta precatória* sugere que ele pode ocupar um cargo no serviço público ligado à segurança ou ao judiciário, que utiliza em benefício próprio, em operações como a representada na cena final no sítio.<sup>23</sup> A apresentação do cunhado confunde-se com

---

<sup>20</sup> Para uma boa exposição do que se está chamando de sobrevivência vale citar um trecho da apresentação de Vera Telles para o livro de Daniel Hirata, *Sobreviver na adversidade* [São Carlos: EdUFSCar, 2021]: “uma vida percebida como guerra, como campo de batalha — enfrentamentos variados e constantes, inscritos nas dimensões cotidianas da vida, tecidas entre os dramas do trabalho incerto e da moradia precária e os riscos da morte violenta”.

<sup>21</sup> Chico Buarque, *op. cit.*, p. 12.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 88.

a do delegado que investiga o caso das joias que o narrador roubou da irmã e o da ocupação do sítio da família. Na percepção do narrador: trata-se de um jovem viril e bem apessoado, que comparece em várias de suas fantasias e é apresentado por um exibicionismo que ostenta uma mistura entre o informal e o oficial. É como se o delegado roubasse a cena e protagonizasse o que de mais decisivo ocorre nestes últimos capítulos, tirando assim o foco do cunhado (o verdadeiro *mandante da ação*).<sup>24</sup> Para ficarmos no exemplo mais importante das situações em que o narrador projeta sobre este *outro homem o que ele não é capaz de elaborar*, podemos citar o extermínio de que ambos participam na cena final:

O delegado pára, vira-se e acena para que eu o acompanhe. Eu acho que essa gente não tem mais nada que fazer no sítio. Encaro o delegado e digo “agora chega”, mas a voz sai tão débil que eu mesmo mal escuto. Talvez ele escute, *pois abana a cabeça e sai do meu campo de visão*.<sup>25</sup>

Todo esse mosaico social, formado pela intrincada relação entre as diversas cenas analisadas até aqui, compõe a montagem narrativa que fundamenta nossa interpretação. Dessa perspectiva, a reviravolta nos acontecimentos relatados ao final do romance, que desde o início vinha sendo narrado como que de ponta-cabeça, recoloca a narrativa sob seus próprios pés, permitindo-nos voltar ao enigma da cena inicial para respondê-lo de forma concreta, interpretando-o não como fruto de uma mera confusão imediata, mas como resultado de um processo histórico específico. Pelo ângulo das peripécias do romance, é possível dizer que a desestruturação da abertura do romance gira em torno da identificação do homem que o narrador observa pelo olho mágico, que a referência ao gesto *de abanar a cabeça* indica ser o delegado que coordena a chacina nas últimas cenas, na qual o narrador está implicado por uma rede intrincada de interesses e desejos:

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

<sup>24</sup> Como diz Christophe Dejours, *A banalização da injustiça social*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 133: “a virilidade é o conceito que permite transformar em mérito o sofrimento infligido a outrem em nome do trabalho”.

<sup>25</sup> Chico Buarque, *op. cit.*, p. 150, grifos nossos.

que um dia *abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão*, há muito tempo.<sup>26</sup>

Para realçar o delicado da situação e evidenciar a importância de sua determinação de classe, lembre-se da maneira contraditória com que o narrador participa do extermínio, sendo, primeiramente, apresentado pelo próprio delegado como *proprietário do sítio*,<sup>27</sup> para em seguida insinuar um tímido gesto de recusa ao convite que este faz para darem sequência à matança na sede e, finalmente, fugindo de lá por imaginar que poderia ser confundido com a arraia-miúda que trabalha no local e se tornar uma das próximas vítimas do massacre.<sup>28</sup> Nesse sentido, *as perturbações do narrador estariam diretamente relacionadas ao embaralhamento de seus papéis de testemunha um pouco indignada e cúmplice muito resignada ao trabalho sujo das execuções. É justamente das implicações do processo de reconhecimento do homem à porta como delegado e, por conseguinte, da participação do narrador no extermínio (seja por culpa ou medo), que este se defende através dos diversos mecanismos que estruturam os estados confusionais que perturbam sua voz, como uma possível maneira de não se dar por achado.*

*É como se o monólogo interior que estamos lendo reproduzisse o funcionamento dessas defesas, graças às quais os conflitos não são diretamente mencionados nessa abertura, sem todavia deixar de transparecer nos interditos da enunciação.* Assim, quando o narrador diz “*não entendo o sujeito ali parado*”,<sup>29</sup> por exemplo, podemos interpretá-lo parafraseando o que Freud diz sobre a negação: *entendo o sujeito ali parado, mas não posso ou não quero admitir esse pensamento* — impossibilidade interpretada em função das transformações históricas que informam as especificidades do lugar de classe do narrador.<sup>30</sup> A maneira perturbada como o narrador tenta, assim, escamotear seu envolvimento na lógica social destrutiva que forma sua realidade acaba constituindo um sintoma dessa participação. Isso explica a relação inversamente proporcional entre a notação da realidade contingente e a confusão mental do narrador, subvertendo com isso as técnicas do relato tradicional, em que o desenvolvimento linear e prospectivo da

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 9, grifos nossos.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>28</sup> Chico Buarque, *op. cit.*, p. 151.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>30</sup> Sigmund Freud, “A negação”. In: *O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

linguagem visa a exposição coerente de uma determinada situação através da objetividade épica. Daí não só a construção esquisita da cena inicial, mas também a desordem dos episódios que vêm na sequência e seu desfecho aparentemente inconclusivo, todos estranhamentos relacionados ao modo como esse narrador, cujo estatuto social é tão peculiar, compreende a situação a seu redor de modo despropositado.

O próprio olho mágico da cena inicial — literalmente um mecanismo de defesa que dá a ver uma cena de maneira distorcida — pode ser lido como um signo dessa interpretação. Esse enquadramento estreito e paranoico antecipa e prepara a forma sintomática com que o narrador embaralha o que ocorre no presente da ação com memórias, contrassensos ou devaneios, sempre recusando as contradições que ele mesmo descreve e encena, frequentemente de maneira dissociada. Interditos e confusões que não devem ser encarados apenas como limitações imaginárias e simbólicas do sujeito que narra, mas também como indícios cuja reunião resulta no mosaico social que nos permite interpretar os reais mecanismos que impulsionam sua fuga de forma obscena.<sup>31</sup> Recalcado da cena de abertura, em que nunca aparece diretamente, o envolvimento do narrador na chacina, motivo que extrapola a própria ideia de um conflito dramático entre meros indivíduos, retorna e se manifesta, perturbando a construção de qualquer intriga entre as personagens, sem todavia deixar de impulsionar o andamento tresloucado da ação, mobilizado por projeções amalucadas que não deixam de ser uma resposta ao ordenamento destrutivo que vigora a seu redor.

Note-se que o polissêmico termo “fuga”, cujo sentido é comumente relacionado com situações insuportáveis e os estados psíquicos de evasão que elas ocasionam, está intimamente ligado ao gesto da execução sumária no romance. Pois, se há algo que o narrador faz durante toda a narrativa é agir, participando ativamente de vários circuitos sociais, mesmo e sobretudo quando deles tenta fugir. A importância dessa identificação e das determinações que ela implica aos diferentes elementos estéticos, portanto, não se encontra na possibilidade de estabelecer uma curva narrativa que encadeie tais episódios dando-lhes sentido dramático a partir de um eixo biográfico para a leitura. Pelo contrário,

---

<sup>31</sup> A respeito da importância da execução sumária dentro da estrutura de poder que perpassa a história da violência na Baixada Fluminense, ver José Cláudio S. Alves, *Dos barões ao extermínio* [Rio de Janeiro: Consequência, 2020, p. 144-151]. A respeito da metástase punitiva representada pela forma como esse gesto é instituído como uma política de Estado pela ditadura militar a ser incorporada pela conduta dos próprios governados, ver Paulo Arantes, “1964” [*O novo tempo do mundo*, São Paulo: Boitempo, 2020, p. 281-314].

as situações apresentadas nos diferentes episódios como que resistem às fabulações idiossincráticas a partir das quais o narrador tenta sem sucesso contornar, através de suas fantasias privadas, a amplitude histórica dos materiais que estruturam as situações narrativas. O conjunto das cenas e das relações que elas estabelecem entre si vão delineando uma dimensão obscena, responsável pela compreensão da narrativa, ainda que nunca mencionada a propósito. Assim, é como se os nexos sociais e subjetivos que ligam o narrador à chacina formassem o interdito que dá ensejo e desmente suas fantasias de escape.<sup>32</sup>

As adversidades que marcam a leitura de *Estorvo* são resultados literários das variadas e complexas formas com que esses materiais são formalmente implicados na construção do ponto de vista do narrador. Vem daí o modo complicado com que sonhos, devaneios e memórias são misturados por uma prosa simples e quase sempre coloquial, constituindo o emaranhado de referências que confunde os diversos episódios narrados de maneira tão fluente quanto hermética. Ao contrário do que julgou parte da crítica, para quem o romance é composto pelo absurdo de cenas isoladas, busquei mostrar que aquelas cenas aparentemente *nonsense* constituem uma narrativa com coesão própria, responsável por articular em sentido profundo as descrições aparentemente gratuitas. Nessa forma de narrar está armado um complexo de perspectivas que reproduz, com tenacidade literária, os resultados do processo de modernização que estruturam a reprodução social na periferia do capitalismo. Esses conflitos, no entanto, são embaralhados pela atuação das compensações imaginárias e precisam ser descobertos durante a própria leitura. É esse o horizonte histórico e social que nos permite determinar tanto a limitação da perspectiva do narrador quanto a amplitude dos materiais presentes no que ele involuntariamente narra, possibilitando assim a interpretação dos sentidos concretos do romance em suas reais dimensões.

## REFERÊNCIAS

ALVES, José Cláudio S. *Dos barões ao extermínio: uma história da violência na Baixada*

---

<sup>32</sup> Sobre o choque como recurso estético, em que estão implicadas os próprios ritmos históricos que impedem que os sujeitos tenham experiências e possam compartilhá-las através de formas orgânicas que simulem um processo de continuidade a não ser como falseamento ideológico, ao mesmo tempo, que engendra novas formas de sensibilidade e expressão que captam a idiossincrasia dos tempos modernos através de uma dimensão construtiva, que inclui a montagem, ver Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* [São Paulo: Brasiliense, 2012].

Fluminense. 2. ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2020.

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

ARÁNYI, Bárbara Guimarães. *Estorvo: civilização encruzilhada*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

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

COELHO, Marcelo. “Chico Buarque faz um livro ‘impopular’”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 ago. 1991. Ilustrada.

DEJOURS, Christophe. *A banalização da injustiça social*. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

FREUD, Sigmund. “Lembranças encobridoras”. In: *Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_. “A negação”. In: *O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAJOLO, Marisa. “Entre o real e o imaginário”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1991.

LEITE NETO, Alcino. “Chico Buarque lança seu segundo livro de ficção depois de dezesseis anos”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 de julho de 1991. Ilustrada.

MASSI, Augusto. “Estorvo”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 31, p. 193-198, 1991.

MORETTI, Franco. “Romance: história e teoria”. Trad. Joaquim Toledo Jr. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 85, p. 201-212, 2009.

OLIVEIRA, Francisco de. “Passagem na neblina” em: OLIVEIRA, Francisco de; STÉDILE, João Pedro; GENÓINO, José. *Classes sociais em mudança e a luta pelo socialismo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*. São Paulo: Nankin, 2001.

PAZ, Ravel Giordano. *Estações encruzilhadas*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Campinas, Campinas, 2001.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

SZONDI, Peter. *A teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São

Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TELLES, Vera. "Apresentação". In: HIRATA, Daniel. *Sobreviver na adversidade: mercado e formas de vida*. São Carlos: EduFSCar, 2021, p. 7-12.

VENTURA, Roberto. [Sem título]. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1991. Ilustrada.

XAVIER, Ismail. "O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões: Ruy Guerra filma Chico Buarque". *MATRIZES*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2009.

**João Vitor Rodrigues Alencar** é Professor de filosofia do Instituto Federal do Pará (IFPA – campus Santarém). Graduado em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Vinculado ao Grupo de Estudos Linguístico e Literário da Amazônia (GELLA/IFPA), em que coordena a linha de pesquisa literatura e sociedade na Educação do Campo. E-mail: joao.alencar.edu@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6914-1819>. Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1470620101683081>.