

**CHICO
BUARQUE E
A ÓTICA DO
MOVIMENTO**

***RENATA
MANCINI***

Resumo O presente trabalho sustenta que a precisão e a maestria de Chico Buarque em traduzir a essência da cultura brasileira são tributárias da incorporação do movimento ao cerne de sua obra. Para isso, mostra como o autor cria mundos ambivalentes, refratários a delimitações e, portanto, dependentes de um movimento pendular contínuo entre seus pólos constitutivos. Partindo das análises da canção “Homenagem ao Malandro” e do romance *Estorvo*, procura explicitar como Chico extrapola a ordem do senso comum ao explorar as diferentes maneiras de construir mundos ambivalentes baseados em lógicas opostas, uma construída a partir da co-presença e outra a partir da co-ausência de pólos extremos. **Palavras-chave** Chico Buarque; ambivalência; complexificação; neutralização; semiótica.

Abstract *The present work supports that the precision and mastery with which Chico Buarque translates the very essence of the Brazilian culture relies upon the fact he incorporates movement on the core of his work. To support this view, we show how the author constructs ambivalent worlds encircled by no sharp boundaries, making their existence dependent of a continuous pendulum movement between their building poles. From the analysis of the song “Homenagem ao malandro” and the novel Estorvo, we try to convey how Chico Buarque extrapolates the common sense order by exploring different ways to construct ambivalent worlds based upon opposite backbone logical structures: one built from the co-presence and the other from the co-absence of extreme poles. Keywords* Chico Buarque; ambivalence; complexification; neutralization; semiotics.

*É assim como se o ritmo do nada
Fosse enfim todos os ritmos por dentro
Ou então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento.*
[Chico Buarque]

Falar de Chico Buarque é sempre uma façanha. E como todo bom desafio, exerce atração e, ao mesmo tempo, representa perigo. Isto porque ele é uma unanimidade nacional. Seu indiscutível legado como cancionista já foi tratado por acadêmicos, jornalistas, músicos e já embalou muita discussão entre seus admiradores. Suas in-

curções no terreno da ficção, embora com menor penetração na malha cultural brasileira — como é de se esperar numa cultura talhada pela tradição oral —, não deixam de suscitar grande interesse e importantes debates.

Ou seja, Chico é patrimônio público e, como tal, parece pertencer a todos e a ninguém ao mesmo tempo, o que faz com que cada apreciação individual de sua obra sofra, desde a concepção, de crise identitária. Mesmo assim, o que nos leva a propor um ensaio sobre esse grande artista é sua perspicácia em forjar um olhar preciso e agudo sobre a realidade que o circunda, e que o constrói. Dizemos olhar e não observação, por se tratar de uma “observação-vivência”, uma perspectiva a partir do coração dos acontecimentos, da pulsação mesma, que assume e arrasta para dentro de si o contínuo estado de transformação, de não-acabamento, constitutivo da própria existência. Com isso, traz o movimento para o cerne de sua obra e explicita como poucos a primazia do tempo na construção do sujeito em sua relação com o mundo.

Assim como o narrador de *Estorvo* sugere que as formas do corpo feminino se constroem na dissimulação de seu movimento — o que o leva a indagar-se “se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento”¹ —, Chico parece querer seduzir seus leitores a partir da dissimulação do movimento em seus textos.

Até mesmo numa análise superficial, seria fácil admitir que é bastante presente na obra de Chico uma preocupação com os entre-lugares, isto é, com os universos fugidios a uma delimitação axiológica. Corrobora esta idéia a ênfase e maestria do autor em tratar dos universos passionais, essencialmente refratários às delimitações e aos contrastes. Também é o caso de boa parte de suas escolhas de temas e figuras, que constroem mundos onde as personagens transitam entre o bem e o mal, entre a ordem e a desordem, como se a permanência do movimento pendular entre esses pólos fosse o caminho natural a ser seguido. É como se o autor fosse avesso à idéia do acabado, do bem delimitado, do estático, portanto. Tomando de empréstimo as palavras de Antonio Candido, é como se elegeisse “uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza”².

1 HOLLANDA, Chico Buarque de. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 19.

2 CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 48.

Chico, portanto, privilegia o movimento: numa palavra, a duração. Ou seja, percebemos que o estoque de temas e figuras em sua obra, assim como suas estratégias de estruturação dos discursos, nos remetem a um *ethos* preocupado com a complexidade e com a continuidade, visto que constrói universos ambivalentes em que as categorias temporais, espaciais e actanciais não se estabilizam.

Porém, em que essa ênfase nos estados de transição, essa preocupação com o “não-acabado”, difere daquilo que o senso comum considera como latente em qualquer manifestação artística? Difere exatamente no fato de que aqui essa desconstrução de formas acabadas salta do plano do pressuposto para o plano principal. Vira eixo central. Às vezes esse eixo é apenas o tema a partir do qual o texto cria suas figuras; outras vezes, torna-se a lógica estruturadora da narrativa, isto é, transforma-se na própria alma do texto, como no produto de uma destilação que nos brinda apenas com o essencial. Neste caso, aquilo que estaria apenas latente assume o *status* de manifestado. Na obra de Chico, a canção “Homenagem ao malandro” ilustraria o primeiro caso. O segundo estaria bem representado por *Estorvo*.

O que aqui chamamos de universo ambivalente já foi colocado em posição de destaque no ensaio “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido. Nesse célebre texto, o autor discute em profundidade a ambivalência, exatamente por sustentar que se trata de um dos constituintes mais fortemente entranhados na cultura brasileira.

Ao analisar os estratos universais organizadores do imaginário cultural brasileiro, Candido afirma que este é “constituído pela dialética da ordem e da desordem”³. É, portanto, o elemento oculto, porque completamente entranhado, cujo modo de existência se sedimenta na formalização estética de vivências significativas da sociedade brasileira. Ou seja, Candido despe o corpo social brasileiro de suas peculiares prerrogativas para atingir sua alma *malandra*. *Malandra* porque fluida, construída no terreno escorregadio do “entre-lugar”, da duração entre os pólos das categorias que organizam o sistema social. Desse modo, traz à superfície, com vigor, o dinamismo constitutivo da cultura brasileira, que relativiza as verdades sociais e o conceito de autoridade.

3 Ibidem, p. 36.

É a vitalidade dessa *alma malandra* brasileira que Chico parece captar com precisão e transpor para a sua obra. Mostra, com isso, o contínuo “balanceio” entre os hemisférios da ordem e da desordem, a contínua perspectiva do movimento entre um e outro, ou talvez, se preferirmos, a duração da sociedade brasileira num permanente estado de lusco-fusco.

A ginga do malandro Passemos, então, a uma análise mais rente à obra de Chico para esclarecer o que, até aqui, apenas sugerimos. Já apontamos acima que a canção “Homenagem ao malandro” trata a ambivalência apenas no nível superficial dos temas e figuras. Neste caso, a construção de um universo movediço e refratário à axiologização se dá pelo empréstimo de uma figura já sedimentada no imaginário brasileiro como sendo constitutivamente ambivalente. Vejamos como isso se dá.

HOMENAGEM AO MALANDRO

Chico Buarque/1977-1978

Para a peça *Ópera do malandro*

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais
Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal
Mas o malandro pra valer
— não espalha

Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal
Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

Nessa canção, Chico Buarque tematiza uma das figuras mais emblemáticas da sociedade brasileira: o malandro. A canção propõe-se a fazer uma homenagem a um certo malandro que sabemos estar ligado ao universo do samba pela construção, nesta primeira estrofe, do que chamaremos de *isotopia do samba*, da qual fazem parte as palavras “samba”, “carnavais” e “Lapa” (por ser um famoso reduto de sambistas no Rio de Janeiro). Entretanto, sem maiores detalhes sobre o homenageado, somos avisados de que ele não existe mais e de que o esforço para encontrá-lo foi em vão. Mas, afinal, quem é esse malandro que não existe mais?

Quem quer que seja, sabemos apenas que a malandragem, que era antes sua prerrogativa, “agora” pertence a um outro *malandro*, um malandro social e com poder. A figura desse novo malandro é construída por duas linhas isotópicas traçadas em paralelo na segunda estrofe: uma que denominamos *isotopia de inclusão social*, formada pelas palavras “regular”, “profissional” “contrato”, e outra que denominamos *isotopia do poder*, da qual fazem parte “aparato”, “oficial”, “candidato”, “federal”, “retrato na coluna social” e “gravata e capital”. Ou seja, o malandro *agora* não só pertence à sociedade, mas é também de classe alta.

No entanto, a canção nos avisa que o “malandro pra valer” é um outro, também integrado à sociedade (“tem mulher e filho e tralha e tal...ele até trabalha”), mas que não é rico, pois mora na periferia e anda de trem (“Mora lá longe e chacoalha Num trem da Central”). Conta ainda, em segredo (“– não espalha”), que esse malandro verdadeiro “aposentou a navalha” Isto nos remete ao outro “malandro pra valer” do início da canção, aquele que “não existe mais”. Ele pertencia ao universo do samba, era o malandro do morro que andava com a navalha no bolso — *agora* aposentada —, que chacoalhava no samba e que *agora* chacoalha no trem.

Porém, o que representava esse malandro que “não existe mais” e qual o seu legado para os malandros de “agora”? A letra da canção, em si, não nos dá subsídios para responder a essa questão. Ela apenas aponta uma trajetória específica para esse *ma-*

landro que quer homenagear. Assim, convida-nos a um diálogo intertextual com o percurso de criação da figura do malandro na sociedade brasileira. É nela que, desde seu início, está embutida a idéia de ambivalência transportada para essa canção.

O malandro desce o morro Carlos Sandroni, no livro *Feitiço decente*⁴, traça a trajetória do samba no Rio de Janeiro, no período de 1917 a 1933, e mostra como se formou a figura do malandro, componente essencial do imaginário social brasileiro.

O autor destaca que, no final dos anos 20 e início dos 30, a figura do malandro era associada, pelo senso comum e pela imprensa da época, ao universo do samba. Cita, por exemplo, o jornal *O Mundo Sportivo*, que em 1932 promoveu a primeira competição oficial de escolas de samba e anunciou o evento da seguinte maneira: “[...] os príncipes da melodia do malandro, as ‘altas patentes do samba’ concorrerão ao campeonato [...]. O público que conhece o malandro pelo disco ainda não sentiu, talvez, o sabor que tem a melodia da boca do próprio malandro”⁵. O samba era, portanto, considerado a forma musical de expressão do malandro, sua alma sonora.

O malandro era visto como essa figura ligada à vida boêmia, refratária ao trabalho e aos deveres familiares. Era o homem do morro, pobre e cuja vida se baseava no tripé “viola, cachaça e desordem”⁶

Sandroni explica que a figura do malandro era mais uma encarnação do vadio, que teve como predecessor o *capadocio*. Este tinha como atividade principal frequentar as inúmeras festas, nas quais era presença obrigatória. Assim, gozava de grande popularidade e trafegava livremente nas diferentes camadas sociais, por frequentar festas de qualquer gênero. Desse modo, o *capadocio* realizava a proeza de conciliar o universo da desordem com o do socialmente permitido.

O malandro que o sucedeu como representante do *vadio* no imaginário social herdou essa posição fugidia a uma determinação axiológica. A vida boêmia não sustentada pelo esqueleto dos deveres sociais, ao mesmo tempo que o caracterizava, era sua patente de aceitação social.

4 SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

5 Ibidem, p.159.

6 Ibidem.

Essa posição escorregadia entre a inclusão e a exclusão social é, portanto, a grande marca do malandro. Trata-se de uma figura construída sobre o terreno move-dição da ambivalência, e, desse modo, qualquer esforço para fixá-lo em um dos pó-los, “do bem” ou “do mal”, estará negligenciando o seu outro lado constitutivo. Tanto isso é verdade que a própria estratégia para instituir a “temática malandra” se deu pela sua negação. Em outras palavras, a instituição dessa temática se deu pela tematização de seu abandono. Expliquemo-nos.

De acordo com Sandroni, muitos dos sambas que foram construindo a identidade do malandro faziam-no pela negação da vida na malandragem. Assim, o autor ci-ta, por exemplo, um grande sucesso do carnaval de 1927: “Ora vejam só”, de Si-nhô, em que a vida da malandragem é contraposta à possibilidade de uma vida familiar estável ao lado da mulher:

Ora vejam só
A mulher que eu arranjei!
Ela me faz carinhos até demais
Chorando ela me pede:
“Meu benzinho,
Deixa a malandragem se és capaz” [p. 160]

A mesma temática do abandono da vida na malandragem é desenvolvida nos sam-bas em que se mostrava a incompatibilidade da vida boêmia do malandro com a do trabalhador. É o caso do samba “O que será de mim” (Silva-Bastos-Alves, 1931):

Se eu precisar um dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há. [p. 162]

Ou então, no samba “Nem assim”, de Grandim da Mangueira, em que a malan-dragem é tratada em seu aspecto disfórico:

Ai, minha vida
Oh Deus, tenha pena de mim
Deixei a maldita malandragem
Para ver se endireitava
Mas, nem assim [p.163]

De qualquer forma, seja a malandragem vista como eufórica ou disfórica, esteja sendo posta em oposição a diferentes valores sociais como, por exemplo, o trabalho ou a família, ela é sempre tratada pelo viés do seu abandono.

Assim sendo, ao tematizar o abandono da malandragem — por se tratar de um estilo de vida à margem da sociedade —, o malandro sambista sedimenta sua imagem no imaginário social, isto é, inclui-se na sociedade ao cantar sua própria exclusão.

Ainda segundo Sandroni, Noel Rosa aproveitou-se dessa situação de lusco-fusco para pleitear a profissionalização do malandro sambista. E, para isso, pede para que o estereótipo do sambista de morro seja deixado para trás, para dar lugar a um profissional... malandro.

Numa entrevista de 1935, citada pelo autor, diz:

A princípio, o samba [...] era considerado distração de vagabundo. Mas o samba estava bem fadado. Desceu do morro, de tamancos, com o lenço ao pescoço, vagou pelas ruas com um toco de cigarro apagado no canto da boca e as mãos enfiadas nas algibeiras vazias e, de repente, ei-lo de fraque e luva branca nos salões de Copacabana. [p. 172]

Em suma, aquele malandro sambista do morro, de navalha no bolso, de vida boêmia e sem amarras com os deveres sociais, usou seu talento para equilibrar-se entre o universo da contravenção e o prescrito pelas normas sociais. Desceu o morro com seu passo gingado, despiu-se do estereótipo e virou ente social.

Como nos sugere Chico em sua “Homenagem ao malandro”, virou todo mundo, apesar de ainda existir o “malandro pra valer”, o pobre que usa a ginga para sobreviver.

De qualquer maneira, mesmo com a rarefação da figura do malandro ao ponto de concordarmos que ele “não existe mais”, o seu legado é sólido: deixou institucio-

nalizada a ambivalência no bojo da cultura brasileira. E é essa estruturação fluida, por assim dizer, sua grande marca, para o bem, como acreditam alguns, ou para o mal, como acreditam outros.

A ambivalência pelo termo complexo Vale ressaltar que o caráter dinâmico do universo ambivalente se dá pela necessidade da presença mútua dos pólos opostos de uma oposição binária. Desse modo, a ambivalência pode ser construída de dois modos: ou pelo *termo complexo* (isso e aquilo ao mesmo tempo) ou pelo *termo neutro* (nem isso nem aquilo). A existência de um desses termos, complexo ou neutro, cria uma zona de continuidade em que as oposições binárias são substituídas por oposições graduais. Ao estabelecer um regime de dominância de um pólo sobre o outro — ao invés de um regime de substituições —, a zona de ambivalência passa a ser uma zona de gradação.

A figura ambivalente do malandro é construída pelo *termo complexo*, isto é, pela *presença* concomitante dos dois pólos que estruturam sua constituição identitária: a ordem e a contravenção. Ou seja, o corpo do malandro é delineado pelo movimento entre ambos.

Talvez a construção da ambivalência pelo *termo complexo* ganhe clareza quando posta em contraposição com aquela feita pelo *termo neutro*, como é o caso de *Estorvo*. Porém, neste caso, há ainda uma outra contraposição relevante a ser feita: no romance a ambivalência não é construída, como no caso da canção, no nível superficial dos temas e figuras, mas sim é incorporada no próprio bojo da narrativa. Vejamos como isso se dá.

O universo movediço de Estorvo O romance *Estorvo* leva o leitor, num primeiro momento, a um universo de incertezas, um universo titubeante, cujo movimento parece não escoar para lugar algum, parece não desenhar um fluxo. É um movimento que, quanto mais se dá, maior a sensação de estatismo no leitor, sensação já anunciada, antes mesmo do início da narrativa, pela sucessão de palavras que nasce com *estorvo* e que, não por acaso, termina no próprio início:

estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, esturpor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo.⁷

Todas as palavras que dão corpo a essa passagem possuem traços semânticos compatíveis com a idéia de obstáculo, de algo que dificulta ou impede o movimento, ou de movimento desordenado que, portanto, não determina uma direção. É assim, paradoxalmente, um movimento que desenha o estatismo e é nesse paradoxo que o mundo construído em *Estorvo* ganha nuances interessantes. Nuance parece ser a palavra chave para entrar na lógica fluida, movediça e opaca do mundo ambivalente em que a personagem se movimenta sem senso de direção, por não ser capaz de estabelecer uma meta, uma razão de busca.

Uma narrativa instável A narrativa se inicia na opacidade de uma situação em que a personagem está *na transição* do estado de sono para o de vigília, enquanto um estranho toca insistentemente a campainha do seu apartamento. Ao olhar e não reconhecer a pessoa que o procura na imagem distorcida pelo olho mágico, o protagonista lança mais indefinição na situação, por chegar a cogitar ter conhecido aquela pessoa em seu sonho: “Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho” (p. 11). Ou seja, sonho e vigília são postos numa mesma dimensão, no espaço indefinido do seu “quarto-e-sala” (p. 12), em que a relação com o estranho à porta se dá seja na temporalidade difusa de “um tempo distante e confuso”, seja na dimensão temporal do seu sonho. Portanto, a narrativa, desde o início, convida para um mundo regido pela ambivalência, onde a regra é a instabilidade, onde as categorias temporais, espaciais e actanciais não se estabilizam. E é nesse ambiente difuso e movediço que a personagem tem que se movimentar.

A indefinição determinada por um contínuo trânsito entre os termos das categorias envolvidas na criação do universo de *Estorvo* é didaticamente figurativizada na fala da personagem quando esta descreve a sua incapacidade de reconhecer a

7 HOLLANDA, Chico Buarque de. Op. cit., p. 9.

pessoa à porta, nos seguintes termos: “Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela *imobilidade* é seu melhor *disfarce*, para mim” (p. 11 — grifo nosso). Em outras palavras, apenas os estados de transição, apenas a situação de movimento faz sentido para a personagem.

A construção da pessoa É interessante considerar o papel que o universo subjetivo assume nesse romance. A narração é feita em primeira pessoa, o que explicita uma visão subjetiva do mundo. O próprio modo de construção das personagens secundárias aponta para a criação de um universo eminentemente subjetivo, uma vez que elas não possuem nome próprio. Baseiam-se na relação direta com a personagem — “a mãe”, “irmã”, “o cunhado”, “pai”, “a amiga magrinha da irmã”, “o amigo” — ou, então, são criadas a partir de sua percepção — “a menina”, “o expugilista”, “os gêmeos”, “o ruivo”, “o menino de cabeça raspada”, “o professor” etc. Essa mesma perspectiva é também corroborada pelo modo de incorporação do discurso de outrem no discurso projetado por essa enunciação. Entretanto, antes de prosseguirmos, vale ressaltar que as diferentes estratégias discursivas de inclusão de uma enunciação em outra podem dar-se de três maneiras: no discurso direto, no discurso indireto e no discurso indireto livre⁸. O primeiro é uma estratégia de citação do discurso do outro que se caracteriza pela criação “de contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado, correspondendo a uma fraqueza do fator individual interno”⁹ Em outras palavras, há, nesse caso, uma demarcação clara da presença de duas instâncias enunciativas pela presença de uma fronteira nítida entre as vozes de enunciações distintas. Desse modo, cria-se um efeito de isenção com relação ao discurso alheio. Em contrapartida, os discursos indireto e indireto livre caracterizam-se por “desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado” e “atenuar os contornos nítidos da palavra de outrem”¹⁰

No caso específico do discurso indireto, cria-se uma única voz pela subordinação do discurso de outrem ao discurso do *eu*. Isto significa “que o discurso citado está

8 Cf. FIORIN, José L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999, p. 72.

9 BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC / Annablume, 2002, p. 150.

10 Ibidem.

subordinado à enunciação do discurso citante”, ou seja, “só existe a subjetividade do narrador”¹¹. Porém, mesmo ao incorporar o discurso citado, subjugando-o ao ponto de vista do discurso citante, o discurso indireto mantém nítida a presença da outra voz pelo uso de verbos introdutores na sua construção. Podemos, desse modo, dizer que o discurso indireto deixa clara a presença das duas enunciações envolvidas, mas de forma a atenuar o conteúdo identitário do discurso incorporado.

Já no discurso indireto livre, a maneira pela qual a presença de duas enunciações é tratada faz com que haja uma “mistura” de vozes, uma vez que não subordina o discurso citado ao citante (como no discurso indireto) e tampouco mantém demarcações nítidas entre as vozes (como no discurso direto)¹². Assim, cria uma interdefinição identitária entre os discursos citado e citante, o que nega a possibilidade de hierarquização da enunciação de outrem. Isso, de acordo com Bakhtin, caracteriza um narrador que assume uma postura de permeabilidade em relação às outras vozes, um narrador que não concebe uma imagem de si mesmo fixa, estável e acabada.

Em *Estorvo*, há uma predominância do uso do discurso indireto nas situações de interação com os diferentes interlocutores que não ele mesmo. Na verdade, o uso do discurso indireto se dá nos raros momentos em que o narrador se coloca em posição de interação ativa com seu interlocutor, o que, no seu caso, significa dizer nos momentos em que o que lhe foi dito é apreendido na sua totalidade, em contraposição à apreensão fragmentada característica de sua interação passiva com as situações.

Na passagem a seguir, por exemplo, o protagonista incorpora a voz da irmã em seu discurso:

Diz que mamãe tem andado tão sozinha, nem empregado ela quer, só tem uma diarista que às terças e quintas vai lá, mas diarista mamãe acha que não é companhia. O ideal seria contratar uma enfermeira, mas enfermeira mamãe acha que cria logo muita intimidade, e qualquer hora mamãe pode levar um tombo, porque anda enxergando cada vez pior. À medida que fala, minha irmã espalha uma película de geléia grená na torrada [...]. [p. 17]

11 FIORIN, José L. Op. cit., p. 75.

12 Ibidem, p. 81-4.

O mesmo ocorre quando os invasores da propriedade de sua família o abordam querendo saber quem é: “O dos anéis pergunta quem eu penso que sou e que porra eu faço naquela propriedade” (p. 32). Ou seja, há duas enunciações entre as quais há uma discordância de pontos de vista, e cujas presenças são marcadas pelos verbos introdutórios (“diz” e “pergunta”). Entretanto, o discurso citado é subjugado ao universo perceptivo do discurso citante.

O discurso direto é também largamente empregado, porém, em geral, de forma muito peculiar. É usado para demarcar interjeições como em “acho que é ali” (p. 18), “olé” (p. 31), “oi” (p. 35), “é esse” (p. 56), “hum hum” (p. 69), “ôôôôôôôô!” (p. 89). Parece que o narrador opta por demarcar a voz do outro apenas quando esta se resume a fragmentos breves, desconexos e que, paradoxalmente, não permitem a individualização da voz que está sendo limitada pela fronteira estabelecida pelas aspas. Isso significa que aquilo que deveria ser delimitado como *a voz do outro*, neste caso, passa a ser *a voz de qualquer um*, subvertendo, portanto, a necessidade do uso do discurso direto.

Esse uso peculiar do discurso direto atinge extremos, como no caso em que o protagonista interage com uma vaca cujos movimentos lhe sugerem algum significado. Ele, então, projeta o significado criado por sua enunciação como se este tivesse sido intentado pela vaca, por assim dizer, e o cita como discurso reportado. Ou seja, delimita-o como um discurso nitidamente construído pela outra enunciação, sobre o qual não possui nenhuma responsabilidade: “às vezes a vaca malhada meneia o queixo para frente, de leve, como quem me pergunta ‘*é aí?*’, ou ‘*como é que é?*’, ou ‘*o que é que você acha?*’” (p. 68). É claro que o efeito de absurdo, irrealidade, ou mesmo de humor criado pelo fato de a *outra voz* ser a voz de uma vaca contribui para a idéia de subversão do uso do discurso direto.

Desse modo, as estratégias de citação do discurso do *outro* constroem um perfil identitário para o narrador que se, por um lado, é o eixo central em torno do qual se constrói a narrativa, por outro, apresenta-se fundamentalmente “titubeante” Expliquemo-nos.

Em *Estorvo*, ao mesmo tempo em que os discursos de outrem são subjugados ao ponto de vista do narrador — o que poderia sugerir um perfil identitário bem definido e coeso por integrar as outras vozes a sua voz —, há uma indefinição na fronteira entre o *eu* e o *outro*. O fato de o narrador lançar mão de um artifício que

delimita claramente uma outra enunciação para delinear a voz de qualquer um, como no caso das interjeições, mostra que, ao mesmo tempo que a identidade do narrador subjuga a identidade do outro, ela não se distingue desta.

É claro que a identidade do *eu* se define a partir da contraposição com o *outro*. Porém, o que está em jogo, neste caso, é o fato de que o *eu* e o *outro* não são bem demarcados, pois há uma suspensão, ou melhor, um embaralhamento das fronteiras que delimitam as vozes presentes no discurso, como que relativizando, ou talvez impondo uma relação dinâmica para a construção da instável identidade “antropofágica” do narrador que se define em relação a uma alteridade também não estabilizada. Ou seja, constrói-se um *eu* cujo ponto de vista organiza a perspectiva da narrativa, mas que, paradoxalmente, é um *eu* que não se define como aquilo que não é o outro, pois a fronteira entre ambos é embaralhada. Esse fato contribui para a criação das constantes oscilações na identidade do narrador, sem que haja uma ruptura no fio narrativo.

O sujeito, desse modo, não constrói uma imagem acabada de si próprio face à alteridade, pelo fato de sempre se colocar na perspectiva do *movimento*. A ênfase parece ser exatamente o inacabamento, o contínuo estado de transição, talvez porque

O outro não é apenas o dessemelhante — o estrangeiro, o marginal, o excluído — cuja presença presumivelmente incomodaria (por definição) mais ou menos. É também o termo que falta, o complementar indispensável e inacessível, aquele, imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de incompletude ou o impulso de um desejo, porque sua *não-presença* atual nos mantém em suspenso e como que inacabados à espera de nós mesmos.¹³

A perspectiva adotada, portanto, é a do fluxo ao invés da sucessão de estados *descontínuos* e acabados. Assim, a identidade do narrador, ao mesmo tempo que é onipresente, é fluida, e não passível, portanto, de definição. Isso é explicitado na passagem em que ele chega à casa da sua irmã e relata: “o empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita” (p. 16). Contribui para essa discussão o interessante fato de que toda vez que é es-

13 LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. xii.

boçada uma tentativa de estabilização de uma figura identitária para o sujeito — ou mesmo para *outrem* — esta se dá pela negação, isto é, nos termos do *nem isso e nem aquilo*: “Não leva mala, nem sacola, nem pasta, nem jornal, nem história em quadrinhos, não tem atitude de viajante” (p. 24); “[...] pergunta quem sou eu e o que faço naquela propriedade. Várias coisas passam pela minha cabeça, mas não encontro uma boa resposta” (p. 31).

Além disso, vale ressaltar que o processo dinâmico de construção identitária adquire um valor eufórico em contraposição à disforia da estabilização. Esta, na verdade, é encarada como logro: “E eu não saberei lidar com alguém que me dará a impressão de ser uma cópia do meu amigo [...] quanto mais perfeita for a cópia, maior a sensação de logro [...] talvez ele também desconfie que eu seja uma cópia” (p. 43).

Assim sendo, a perspectiva privilegiada neste caso não é tributária de uma lógica do acabado e do descontínuo. Ela parece eleger uma *lógica da instabilidade*.

A construção do espaço A organização espacial é, predominantemente, a do *aqui* da enunciação. Porém, assim como para a categoria de pessoa, a categoria espacial prima pela indefinição, uma vez que os espaços enunciativos são sempre provisórios, estão sempre configurados como um “aqui de passagem”. Assim, o movimento de um lugar para o outro é definido, pois apresenta sentido — vai do seu apartamento à casa da irmã, de lá para o sítio, do sítio para o shopping, de lá para a casa da ex-mulher etc. Há uma clara percepção dos pontos de partida e de chegada, desde que o foco seja o movimento. No entanto, assim que o narrador chega aos lugares, isto é, assim que o movimento cessa, a sua percepção dos espaços passa a ser opaca, os lugares não fazem muito sentido, entra-se no universo do aproximado, do indefinido:

[...] 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*. [p. 15 — grifo nosso]

Ou seja, sem movimento, a percepção do sujeito parece ficar embotada e as coisas ganham uma aura de indefinição:

Invejo um pouco as cabeças que despontam no vão, que sobem curiosas uma atrás da outra na escada rolante, cabeças que esticam o pescoço, e vão criando corpo, e criam pés que saltam na sobreloja, e viram pessoas que agitam as cabeças que falam, piscam, riem e mastigam triângulos de pizza por ali. [p. 37]

Da mesma forma:

resolvo entrar numa loja, que eu julgava ser uma confeitaria mas é uma agência bancária. [p. 99]

O espaço de suas ações readquire sentido apenas quando retoma o movimento entre um lugar e outro. Paradoxalmente, a indefinição organiza a percepção espacial do narrador de *Estorvo*.

Além do mais, é na escuridão que ele se localiza, como se a claridade o desnortasse, ofuscasse os seus sentidos: “há pensamentos tão claros que só à noite se percebem” (p. 85). No mesmo espírito, ele espera a noite, “perfeita”, sem claridade alguma para se achar no caminho do sítio de sua propriedade¹⁴:

Minha brecha pode ser a noite, [...]. / Quando a noite se consuma, perfeita, sem lua nem estrelas, sem encantos, sem nada, salto da pedra e vou descendo a estradinha de terra batida sítio adentro. [p. 25]

Em suma, a claridade dificulta e a escuridão facilita a visão do protagonista. Da mesma forma, a indefinição dos entre-lugares é vivenciada com clareza, enquanto os espaços circunscritos com clareza adquirem uma aura de indefinição.

A construção do tempo As relações temporais projetadas nesse enunciado são especialmente interessantes. A narrativa se dá predominantemente no presente, momento de referência da enunciação, o que corrobora a idéia da criação de um universo subjetivo. Porém, é interessante notar que as ações no futuro são descritas com um nível de detalhamento, com uma precisão e coerência

14 Cf. OTSUKA, Edu. T. *Marcas da catástrofe*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 162.

que não se verificam nas ações descritas no presente. A cena em que o suposto perseguidor tenta despistar o protagonista entrando em um táxi (p. 13-4), ou aquela em que ocorre um suposto arrombamento do apartamento de sua mãe pelos bombeiros (p. 94-5), são algumas ilustrações disso. Assim, as cenas no futuro ganham uma nitidez inesperada, especialmente quando postas em contraposição com as cenas titubeantes do presente — em que a percepção é sempre mediada pela opacidade —, seja pela riqueza de detalhes, seja por haver uma organização que respeita as relações causais. Esse efeito de maior nitidez das cenas no futuro cria uma inversão de expectativa do uso dos tempos verbais, uma vez que o futuro é o tempo da dúvida, do que ainda está por vir, do incerto, enquanto o presente — que relata o aqui e agora enunciativo — é o tempo da vivência, o que cria um efeito de sentido de clareza, de uma experiência do aqui e agora compartilhada com o narratário. É como se, com isso, o autor negasse qualquer tipo de asserção por apenas criar um efeito de clareza no universo temporal da dúvida e experimentar o universo da clareza, o da vivência, de modo incerto ou aproximativo.

As ações no passado, assim como as no futuro, são descritas com grande riqueza de detalhes e obedecem às relações causais. Entretanto, trata-se de uma *debrea-gem* temporal enunciativa, isto é, as ações no passado são organizadas a partir de um *então* e, assim sendo, não configuram uma anterioridade ao momento enunciativo. São “*flashes*” de suas experiências passadas, mas que, por não estarem organizados a partir do presente enunciativo, não estabelecem relação direta com os acontecimentos do “agora”:

Era um domingo no início deste verão, e eu viera visitar minha irmã de surpresa. Ela estava na piscina com uns amigos, e lembro que usava um maiô, cor de vinho. Dei um mergulho, passei óleo no corpo, tomei sol, mas não me entrosei, porque ali só se falava de viagens, de cidades e pessoas interessantes que nunca vi [...]. Vi-me subindo a grande escada. Vi-me não tanto querendo ir, mas como que sendo chamado pelo quarto da minha irmã. [p. 58]

Analisando-se essa mesma organização temporal por uma ótica um pouco mais abstrata, pode-se dizer que o universo criado por *Estorvo* não se constrói a partir

da noção de catálise¹⁵. A catálise permite reconstruir os elementos em função da coesão que estes mantêm entre si. A coesão é uma relação na qual se verifica presunção entre os elementos que dela participam. Assim sendo, essa organização temporal faz com que qualquer possibilidade de predição seja descartada, o que provavelmente explica a razão pela qual o sujeito é impossibilitado de se surpreender. A surpresa, nesses termos, só faz sentido quando há a possibilidade de espera, que pode ser entendida como “poder planejar as etapas sem ser surpreendido pelo anti-sujeito”¹⁶.

Essa lógica temporal também não permite que se analisem as repetições — de algumas situações e de algumas personagens secundárias — como recorrências que configuram uma circularidade, pois esta dependeria de um encadeamento temporal linear. Configuram, então, uma sobreposição temporal. A reaparição da mulher negra e gorda de olhos esbugalhados e do defunto do capítulo 5 (p. 66-7) no capítulo 7, ou mesmo o rapaz negro vestindo uma sunga de borracha imitando pele de onça e a índia do capítulo 3 (p. 45), que reaparecem no capítulo 8 (p. 105-6), são alguns exemplos dessas recorrências. Essas repetições são até mesmo explicitadas pelo narrador quando diz:

Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas. E essas pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido [p. 23].

Ou seja, parece que a lógica temporal de *Estorvo* procura configurar uma *camada* a partir da sobreposição de tempos, criando assim um efeito de simultaneidade, um efeito próprio da construção de imagens, que subverte a necessidade de linearidade temporal característica de um texto verbal.

A ambivalência pelo termo neutro Assim como em “Homenagem ao malandro”, a narrativa de *Estorvo* constrói um universo ambivalente, em que as categorias que o organizam são fluidas e, portanto, a estabilização de uma normalida-

15 HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 140.

16 TATIT, Luiz. Palestra ministrada no CPS-PUC/SP, em 21.5.2001.

de é constantemente subvertida em nome do dinamismo. Configura, assim, uma zona de neutralidade estrutural entre os pólos constitutivos das categorias de organização do discurso e, com isso, instaura “a ambivalência como mecanismo dinâmico da cultura”¹⁷

No entanto, diferentemente do que ocorre com a canção, o universo ambivalente em *Estorvo* parece configurar-se pelo *termo neutro*, pois, como já mencionamos, qualquer tentativa de criação de uma identidade se dá a partir do *termo neutro* (ele não é nem isso, nem aquilo), isto é, as coisas se materializam pela negação dos seus traços constitutivos. Da mesma maneira, o lugar é estruturado como um *não-lugar* por ser um *entre-lugar* (nem aqui, nem lá), e o tempo, além de negar a linearidade da cronologia, estrutura a vivência como uma *não-vivência*.

O texto retrata, desse modo, a construção de uma realidade ambivalente pela negação, ou melhor, pela ausência. Isso implica assumir que não há uma predeterminação de valores em busca dos quais se deve caminhar, e nem mesmo uma existência do sujeito prévia à sua colocação em busca do valor. O tempo, nesse caso, não transporta entes acabados, mas a duração é a própria configuração da realidade que, portanto, é fluida.

Ambivalência e movimento Entre as obras analisadas há uma concordância e uma discordância que as unem. De um lado, ambas estão alicerçadas na ambivalência, com o perdão do paradoxo. Ao mesmo tempo, porém, representam extremos na maneira como integram esse elemento a cada um dos textos. Vimos que em “Homenagem ao malandro” isto se dá no nível superficial dos temas e figuras; em *Estorvo*, é a própria estruturação do romance que se equaciona pela ambivalência. Mais que isso, trata-se de mundos ambivalentes tributários de lógicas opostas: no primeiro caso, a construção da ambivalência se dá pela *complexificação*, ou seja, pela co-presença dos extremos, uma função (*e...e*), portanto. O malandro define-se como tal no trânsito entre a ordem *e* a desordem, entre o bem *e* o mal, entre o aceito e o interdito etc. Molda-se a partir da presença, isto é, perpetua-se na duração do movimento entre pólos existentes.

17 Cf. LOTMAN, Iuri. M. “Um modelo dinâmico de sistema semiótico”. In: LOTMAN, Iuri. M. et alii. *Ensaio de semiótica Soviética*. Lisboa: Horizonte, 1981, p. 67-86.

Se em “Homenagem ao malandro” temos uma co-presença, em *Estorvo* temos uma co-ausência dos extremos, ou seja, uma função (nem...nem). O sujeito não é *nem* bom, *nem* mau, *nem* transgressor, *nem* observador das normas sociais etc. A construção da personagem em sua relação com o mundo se dá pela ausência de seus elementos constitutivos. Ela trafega em um mundo em que os pólos não estão manifestados, exatamente por serem definidos pela negação.

É uma sutil diferença, que, no entanto, forja universos em que a fluidez ganha contornos distintos: no caso da canção, mantém-se fiel à coesão do sistema de valores propostos, apesar de advogar em favor de sua maleabilização. No caso do romance, mantém-se fiel à maleabilização, mas, neste caso, não de um sistema de valores existente, mas sim ausente. É daí, talvez, a sensação de vertigem do romance.

Ao propor a indefinição de fronteiras delineadas para as categorias sociais, isto é, ao valorizar o estado de metamorfose como elemento constitutivo destas, Chico nega todo o estatismo imposto pela visão de assertividade das regras de conduta moral e social, garantindo, desse modo, a relativização das verdades. Assim, tanto o universo criado por *Estorvo* quanto aquele criado por “Homenagem ao malandro” valorizam a duração, isto é, apontam para o inacabamento da existência e para a ausência de valores predeterminados. Tematizam, ambos, o dinamismo constitutivo da cultura, essa “vasta acomodação geral que dissolve os extremos”¹⁸, que, como sugere Antonio Candido, é o elemento não só vital, como também caracterizador da cultura brasileira. Porém, ao explorar as diferentes maneiras de fazê-lo, traz à tona com precisão a coerência do processo subjacente às transformações sociais que apontam em direção a uma desagregação dos valores, a um estado de anomia, retratado pelo autor com grande agudeza em *Estorvo*. De certo modo, porém, ao situar este estado de coisas sob a ótica do movimento, o autor mostra que se, por um lado, há uma patente ausência de referências que serviriam de balizas para a sociedade atual, por outro, isso não se dá em detrimento de sua vitalidade.

Captando com talento e perspicácia a alma nacional a partir de suas vivências sig-

18 CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 51.

nificativas, Chico mostra a mesma vitalidade que a da própria realidade retratada por sua obra. Fazendo nossa a voz do narrador de *Estorvo*, podemos dizer que ele é “dessas poucas pessoas que sabem falar com o tempo dentro” (p. 42).

Renata Mancini é doutoranda em Lingüística na Universidade de São Paulo.