



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LAYSA LOUISE SILVA BERETTA

**A UTOPIA NOSSA DE CADA DIA:
A CONSTRUÇÃO UTÓPICA EM *ESTORVO*, DE CHICO
BUARQUE**

Londrina
2016

LAYSA LOUISE SILVA BERETTA

A UTOPIA NOSSA DE CADA DIA:
A CONSTRUÇÃO UTÓPICA EM *ESTORVO*, DE CHICO
BUARQUE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves.

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

B492u	<p>Beretta, Laysa Louise Silva. A utopia nossa de cada dia : a construção utópica em Estorvo, de Chico Buarque / Laysa Louise Silva Beretta. - Londrina, 2016. 93 f.</p> <p>Orientador: Regina Célia dos Santos Alves. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Chico Buarque - Teses. 2. Estorvo - Teses. 3. Literatura brasileira contemporânea - Teses. 4. Utopia - Teses. I. Alves, Regina Célia dos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-31.09</p>
-------	--

LAYSA LOUISE SILVA BERETTA

A UTOPIA NOSSA DE CADA DIA:
A CONSTRUÇÃO UTÓPICA EM *ESTORVO*, DE CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Neriney Meira Caneiro Bellini
Universidade Estadual do Norte do Paraná - UENP

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 12 de abril de 2016.

Dedico este trabalho ao meu filho Heitor, por ser
todo o meu motivo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Regina Célia, pelos anos de parceria, pela leitura sempre atenta e pelas palavras cheias de comprometimento. Saliento ainda a sua tímida paciência diante da minha tagarelice e a forma com que ela me compreende e me motiva enquanto pesquisadora, fazendo de mim uma pessoa mais confiante e uma estudante mais perspicaz.

Ao professor Volnei dos Santos, pela disposição (fruto da minha insistência) que o levou a aceitar, mesmo após a aposentadoria, compor a banca do meu exame de qualificação. Obrigada pelos livros que confiou a mim durante alguns meses, pela leitura e pelos valiosos comentários.

Ao professor Frederico Fernandes, professor e amigo desde o módulo ou desde o Heitor na barriga, por compor a banca do meu exame de qualificação, pela amizade, pelas palavras sempre doces e sinceras, pela leitura e pelas preciosas sugestões.

À professora Neriney Meira Carneiro Bellini, pela presença na minha defesa de dissertação, pela contribuição e pelas doces palavras de incentivo.

À minha amada mãe, pelo carinho, cuidado, amor e dedicação. Você é o meu maior exemplo de coragem e comprometimento.

Agradeço ao meu companheiro Mauro, pelo amor, pela amizade, pelo afeto, pela leitura e pela rotina. Obrigada por acreditar em mim até mesmo nos momentos em que eu deixei de acreditar. Obrigada por me fazer valente. Você tem o meu amor e a minha eterna admiração.

Ao meu avô Esperidião, porque a sua lembrança faz com que eu acredite que eu mereço muito mais do que eu imagino. Sinto-me especial por ter tido você. Sou grata por tudo, sobretudo pela esperança que deixastes nos canteiros de alecrim de casa, graças a ela pude continuar andando.

Agradeço àquela que elegi irmã. Meu duplo, minha pessoa, minha parte reconhecida no escuro dos dias: Layse Moraes. Obrigada pela amizade. Obrigada por ser capaz de enxergar o mundo do avesso sem nenhuma surpresa, obrigada pela sua habilidade de ver doçura e humanidade na obscuridade do outro e obrigada, sobretudo, por motivar em mim o desejo de ver a possibilidade.

Ao meu grande amigo Gustavo Ramos de Souza, pelo carinho, pela lealdade, pelo humor negro, pela prontidão com que atende a todas as minhas desesperadas solicitações acadêmicas e pela inigualável inteligência (da qual sempre pude me favorecer). Sinto-me orgulhosa quando digo por aí que sou sua amiga.

À Mariana Frazim, pela amizade, pelas grandiosas refeições, pela mente brilhantemente complexa e por ter me mostrado o que há de mais bonito e instrutivo no insólito dos dias.

Ao William André, pela amizade sem igual, pelos debates sempre construtivos, pelas conversas sempre bem-humoradas e por ter tornado todos os SEDAS mais agradáveis.

Aos professores Alamir Aquino Corrêa e Luiz Carlos Simon, pela amizade, pelo apoio e pelas lições (literárias e não literárias).

E a CAPES, pelo auxílio financeiro prestado durante a pesquisa.

“Se pudesse desejar algo para mim, não desejaria riqueza nem poder, mas a paixão da possibilidade; desejaria um olho que, eternamente jovem, ardesse de desejo de ver a possibilidade” (Soren Kierkegaard, *O Instante*, 1855).

BERETTA, Laysa Louise Silva. *A utopia nossa de cada dia: a construção utópica em Estorvo*, de Chico Buarque. 2016. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

O presente trabalho nasceu a partir da seguinte inquietação: estaria mesmo a literatura brasileira contemporânea contaminada pelo *zeigeist* da crise das ideologias, do fim das metanarrativas, enfim, de um mundo pós-utópico? Afinal, Jameson, em *A Política da Utopia*, observa, não sem pesar, que “a pós-modernidade está paradoxalmente entrelaçada à perda daquele lugar além de toda história (ou depois do seu final) que chamamos de utopia” (2006, p.160). Nesse sentido, a pesquisa volta-se para *Estorvo* (1991), o primeiro romance de Chico Buarque, com a pretensão de observar de que forma a utopia está empenhada na composição da narrativa, relativizando assim a afirmação de Jameson. Para tanto, reputamos os conceitos de Karl Mannheim, Herbert Marcuse e Ernst Bloch enquanto trajeto para perseguir o componente utópico no romance. A dissertação foi dividida em três partes. Primeiramente, buscamos articular as noções de utopia enquanto “espírito incongruente” (Karl Mannheim, 1976), enquanto “resistência” (MARCUSE, 1969) e “imaginação projectiva” (Ernst Bloch, 2005) ao texto com a intenção de demarcar um caminho analítico viável com relação à construção utópica. Em seguida, a partir de alguns textos que se concentram na literatura brasileira contemporânea, procuramos compreender o lugar devotado à utopia na produção literária recente, além de refletir sobre algumas assertivas feitas pela crítica especializada. Por fim e sem deixar de lado as discussões anteriores, voltamo-nos para a análise do romance com a pretensão de elencar ao menos uma exceção ao que se convencionou dissertar com relação à utopia na literatura brasileira atual.

Palavras-chave: Chico Buarque. Estorvo. Literatura brasileira contemporânea. Utopia.

BERETTA, Laysa Louise Silva. *Our daily utopia: the utopian construction in Estorvo*, by Chico Buarque. 2016. 93 p. Dissertation (Master degree in Letters – Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ABSTRACT

This study was born from the following inquiry: would the contemporary Brazilian literature really be contaminated by the *zeigeist* of the crisis of ideologies, of the end of the metanarrative, anyway, of a post-utopian world? After all, Jameson, in *The Politics of Utopia*, observes, not without regret, that postmodernity is, in a paradoxical way, intertwined with the loss of that place beyond history (or after its end) which is called utopia. Thus, the research is centred on *Estorvo* (1991), the first novel written by Chico Buarque, with the intention of observing how utopia is used in the composition of the narrative, relativizing, then, Jameson's statement. To do so, we considered the concepts by Karl Mannheim, Herbert Marcuse and Ernst Bloch as path to pursue the utopian component in the novel. The dissertation was divided into three parts. First, we attempted to link the notions of utopia as “*incongruous spirit*” (Karl Mannheim, 1976), as “*resistance*” (Marcuse, 1969) and as “*projective imagination*” (Ernst Bloch, 2005) to the text with the aim of demarcating a feasible analytical way concerning the utopian construction. After that, from some texts which focus on contemporary Brazilian literature, we sought to understand the place devoted to utopia in recent literary production, and also to reflect on some assertions made by the critique. Eventually, and without forgetting the previous discussions, we analysed the novel intending to discuss at least one exception to what is usually said regarding the current Brazilian literature.

Keywords: Chico Buarque. Estorvo. Contemporary Brazilian literature. Utopia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 SOBRE A UTOPIA: “O ESPÍRITO INCONGRUENTE”, “A RESISTÊNCIA” E “A IMAGINAÇÃO PROJECTIVA”	20
2 DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O LUGAR DA UTOPIA	35
3 CHICO BUARQUE À LUZ DA UTOPIA	49
3.1 O REGISTRO UTÓPICO NA OBRA BUARQUEANA	49
3.2 A CONSTRUÇÃO UTÓPICA EM <i>ESTORVO</i>	59
“FOURIER, AINDA ESTÁS AÍ?”: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	85
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

A proposta da presente pesquisa foi elaborada a partir da seguinte inquietação: estaria mesmo a literatura brasileira contemporânea¹ contaminada pelo *zeigeist* da crise das ideologias, do fim das metanarrativas, enfim, de um mundo pós-utópico? Levando em consideração o que se pontua acerca do fim das utopias na pós-modernidade em *A Política da Utopia* (Jameson, 2006), *O fim da Utopia* (Marcuse, 1969), *A Condição Pós-moderna* (Lyotard, 1990) ou ainda em *Contemporâneos* (Beatriz Resende, 2008) e *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (Flávio Carneiro, 2005), elegi o romance *Estorvo* (1991) com o intuito de elencar ao menos uma exceção ao que se convencionou dissertar com relação à utopia na literatura brasileira atual.

A discussão acerca do esmaecimento da utopia na pós-modernidade² é anterior aos estudos e análises mencionados acima, pois já em 1967 Hebert Marcuse discutia sobre a efetividade da utopia na sociedade industrial avançada em um encontro na Universidade Livre de Berlim Ocidental, enquanto Lyotard, em *O Pós-Moderno* (1986) afirma que “considera-se 'pós-moderna' a incredulidade em relação aos metarrelatos” (2003, p.11), chamando a atenção para a deslegitimação dos grandes relatos da modernidade, ou seja, para a crise das ideologias. Jameson, por sua vez, observa, com pesar³, em *A Política da Utopia* (2006, p.160) que “a pós-modernidade está paradoxalmente entrelaçada à perda daquele lugar além de toda história (ou depois do seu final) que chamamos de utopia”.

Ainda nesse sentido, convém expor de que forma alguns pesquisadores brasileiros mantêm-se em linha semelhante de pensamento: Flávio Carneiro, por exemplo, no

1 É interessante esclarecer que partimos do que considera Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira* quando nos voltamos para a literatura brasileira contemporânea. Assim como Bosi, acreditamos que “somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930” (BOSI, 1994, p. 431). Segundo ele, ainda que o ano de 1930 evocasse menos significados literários, “vincou fundo a nossa literatura lançando-a a um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos adolescente” (BOSI, 1994, p.431). Ainda de acordo com o autor, as décadas de 30 e 40 instruíram os intelectuais brasileiros de forma singular. Entre outras lições, indicam “que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive” (BOSI, 1994, 432-3).

2 Mesmo que a frequentada discussão acerca da pós-modernidade não entre no mérito deste trabalho, é importante dizer que partimos do que diz Lyotard em *A Condição Pós-moderna* (1979) para considerar o período: “Ela [a pós-modernidade] designa o estado da cultura após as transformações que afetaram a regra dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX. Essas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas” (LYOTARD, 2003, p. 11).

3 A utopia é tema central na obra de Jameson desde 1970. Para ele, enfrentamos, efetivamente, a partir da cultura pós-moderna e do capitalismo chegado aos seus limites, o declínio da ideia utópica. Trata-se, segundo ele, de um sintoma histórico que merece um cuidadoso diagnóstico. Nesse sentido, Jameson propõe a revitalização da utopia no século XXI, pois acredita que jamais chegaremos a práticas políticas e sociais reconfiguradas sem ela.

ensaio “Das Vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX”, exposto como uma espécie de introdução para *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005), confronta modernidade e pós-modernidade para apreender a produção literária recente. No entanto, substitui, na esteira de Haroldo de Campos (“O poema pós-utópico”, 1997), o termo “pós-moderno” por “pós-utópico⁴”, pois acredita que a denominação se acomoda melhor em um período em que o “princípio-realidade⁵” toma o lugar do “princípio-esperança⁶” engajado nas vanguardas modernistas e considera ainda que “ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, voltado para o presente” (2013, p. 13). Beatriz Resende, por sua vez, em *Contemporâneos* (2008)⁷, renega a utopia em prol da presentificação e da violência na literatura urbana. Ainda que de forma bastante pontual, a pesquisadora afirma que na “literatura urbana contemporânea, entre nós, qualquer alento é afastado. Não há catarse, não há consolo, não há utopia” (RESENDE, 2008, p. 93). Por fim, é interessante também trazer à luz os textos de Beatriz Jaguaribe, principalmente *O Choque do Real* (2007). Os estudos da pesquisadora investigam as novas estéticas do realismo não só na literatura, como também na mídia, na fotografia e no cinema. Jaguaribe demonstra afeição por um suposto “realismo de choque” em grande parte das suas pesquisas e sobre o lugar da utopia na produção contemporânea: “essas novas produções não esboçam utopias coletivas redentoras, nem insistem em apontar caminhos sociais alternativos” (JAGUARIBE, 2007, p. 10). Nesse ínterim, já de antemão, vale questionar: a violência, a realidade agonizante e o desmanche social são agentes para identidades ficcionais conformadas? Esmorecem os

4 O vocábulo “pós-utópico” empregado por Flávio Carneiro Gomes em *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005) para compreender a produção das últimas décadas do século XX e início do século XXI é de Haroldo de Campos. O último concentra-se na poesia recente e considera, no artigo “O Poema Pós-Utópico”, que “a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização de poéticas possíveis [...] a poesia de hoje é uma poesia do 'agora” (CAMPOS, 1997, p. 268).

5 O termo “princípio-realidade” foi cunhado por Haroldo de Campos no artigo “O Poema pós-utópico” presente em *O arco-íris branco* (1997) para ser contraposto ao o “princípio-esperança” de Ernst Bloch. O primeiro, segundo Campos está fundamentalmente “ancorado no presente” (CAMPOS, 1997, p.268), enquanto o último dispara em direção ao futuro.

6 Flávio Carneiro Gomes, assim como Haroldo de Campos, empresta o termo de Ernst Bloch, autor de três longos volumes que se voltam para o sentimento expectante, ou seja, para a utopia. *Princípio Esperança* (ou princípio-esperança para Campos e Carneiro Gomes) não só é o título dos três tomos mencionados, como também é frequentemente investido para a designação do sonho diurno, da projeção utópica ou da crença messiânica em um porvir. Para Bloch, “o que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. A espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco esta trancafiada em um nada. O afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreitá-las (BLOCH, 2005, p. 13).

7 É necessário esclarecer que ainda que Resende delimite o seu estudo ao século XXI já no subtítulo do exemplar, observa, no capítulo introdutório, que considera a última década do século XX e a primeira do século seguinte. Nesse sentido, não há desencontro entre o período delineado pela autora e a publicação de *Estorvo* (1991). Resende, inclusive, menciona o empenho de Chico Buarque para ser reconhecido enquanto romancista em *Contemporâneos* (2008).

sentimentos expectantes? O lado obscuro da realidade e as aporias da cidade e da sociedade devem mesmo ser consideradas contrárias à utopia? Não seriam, considerando, por exemplo, Bloch e a afirmação de que “enquanto o ser humano se encontrar em maus lençóis, a sua existência tanto privada quanto pública será perpassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor que a que lhe coube até aquele momento” (BLOCH, 2005, p. 15), correlatas? Pois para transpor utopicamente as barreiras da realidade, é preciso desajuste, desconforto, desgosto (MARCUSE, 1969).

Diante do que foi exposto, é viável justificar a escolha do tema perseguido. É claro que a pesquisa poderia se voltar para inúmeras vertentes consideradas menores nos estudos de literatura contemporânea, como por exemplo, a vida no campo ou a prosa poética; e não pretendo, a partir desta afirmação, diminuir ou desqualificar os estudos prestados ao período, pois mesmo que os pesquisadores empenhassem toda a vida profissional na observação da produção recente, ainda assim faltaria algo.

Pretendo afirmar ainda que me posicionar no enalço da utopia não foi uma escolha feita ao acaso, pois, além da inquietação exposta anteriormente, pareceu-me necessário levar em consideração, por exemplo, o protesto de Jameson acerca da reinvenção da utopia na pós-modernidade e questionar, a partir do romance de Chico Buarque, se o traço utópico já não está entre nós, isto é, se, ainda que a partir de nuances outras, a flor da utopia não está intentando contra a crise das ideologias, contra a obscuridade dos momentos de instabilidade social e contra a violência e a desagregação econômica nas grandes cidades, ou seja, contra o rígido asfalto estabelecido na pós-modernidade.

Sabemos que a utopia teve a sua acepção amplamente alargada para além dos limites da filosofia e da literatura desde o seu primeiro registro em *A República*, de Platão. No entanto, convém esclarecer que o vocábulo foi cunhado no ocidente pelo filósofo inglês Thomas More (1478-1535) e é designativo da obra *Utopia* (1516) (em grego, *utopos*=lugar nenhum). More, católico fervoroso, temia consequências imprevisíveis diante das drásticas mudanças econômicas na Inglaterra e dos problemas que se colocavam frente à igreja. As sequelas do crescente capitalismo chegavam ao centro urbano representadas por um aglomerado de miseráveis, que tornavam a diferença e a exclusão social uma aporia urbana definitiva. Nesse sentido, More concebe, em sua narrativa, um lugar imaginário, uma ilha organizada socialmente de forma igualitária. Utopia é o nome atribuído para esta ilha no hemisfério sul. Lugar pacífico, sem disparidades, competições ou orgulho e ainda obediente frente às leis e regras instituídas. As posses eram comuns, pois, segundo More, o bem público não poderia coexistir com o bem particular:

Na utopia, ao contrário, onde tudo pertence a todos, não pode faltar nada a ninguém, desde que os celeiros públicos estejam cheios. A fortuna do Estado nunca é injustamente distribuída naquele país; não se veem nem pobres nem mendigos, e ainda que ninguém tenha nada de seu, no entretanto todo mundo é rico. Existe, na realidade, mais bela riqueza do que viver alegre e tranquilo, sem inquietações nem cuidados? Existe sorte mais feliz do que não tremer pela existência, não ser azoado pelos pedidos e queixas da esposa, não temer a pobreza para seu filho, não apoquetar-se pelo dote da filha, mas estar sempre seguro e certo da existência do bem-estar, seu e dos seus, sua mulher, filhos, netos, bisnetos, até a mais longínqua posteridade de que poderia orgulhar-se um fidalgo? (MORE, 2011, p. 144).

Dessa forma, More prossegue expondo de que forma os utopianos se organizavam com relação ao magistrado, aos condenados, às leis, à escravidão e à religião, ou seja, descreve para o seu interlocutor de que forma a ilha era ordenada de modo satisfatório e harmonioso, elaborando assim um lugar ideal, uma projeção de mundo que transcenderia as dificuldades da realidade.

Mesmo que o surgimento do termo “utopia” seja marcado pela publicação da obra de More, o rompante responsável por aliar o desgosto à imaginação esteve presente em publicações anteriores, como *A República*, de Platão, *A Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella e *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, que também são caracterizadas por construções sociais e arquitetônicas erigidas e mantidas pelas mãos do homem formado com uma boa educação.

Assim, a ilha de More não só cunhou o termo “utopia”, como também contribuiu para a sua compreensão comum. Afirmo que apenas contribuiu porque o ímpeto utópico em sua compreensão geral é indefinível com relação ao seu nascimento.

É importante dizer, a partir de considerações bastante genéricas, que o sentimento utópico surge de um forte descompasso entre a percepção do que a realidade é e do que ela deveria ser, ou seja, é impulsionado pelas imagens do instável. Característica que, de uma forma ou de outra, é facilmente identificada em toda a história da humanidade. Dessa forma, não seria um equívoco dizer que o espírito utópico é protagonista de inúmeros fenômenos políticos e sociais ao longo da História e, diante disto, é fácil compreender o lugar de destaque da utopia no Romantismo literário, que foi alimentado por quebras de continuidade na história da Europa no final do século XVIII, a dizer: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial.

De qualquer forma, ainda que o traço utópico tenha mais visibilidade em alguns momentos, é preciso ter em mente que a “expectativa, esperança e intenção voltadas para a possibilidade que ainda não veio a ser: este não é apenas um traço básico da

consciência humana, mas, retificado e compreendido concretamente, uma determinação fundamental em meio à realidade objetiva como um todo” (BLOCH, 2005, p. 17).

Diante do exposto, e pensando também nas instabilidades políticas e sociais enquanto um fértil canteiro para as utopias, a indagação que delineou a proposta deste trabalho pareceu ainda mais relevante, pois como compreender que na literatura contemporânea brasileira, assentada em um período marcado por oscilações constantes, o caráter sublimador da utopia esteja extinto?

Com efeito, é preciso também dar o devido destaque ao romance e, sobretudo, a figura do autor para a confecção deste trabalho. Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda, Francisco Buarque de Holanda é um dos compositores mais representativos no cenário da música popular brasileira, intelectual engajado politicamente (principalmente quando pensamos no período ditatorial enfrentado pelo Brasil) e, ainda que a sua entrada no mercado editorial em 1991 tenha provocado uma espécie de desconfiança geral, é, considerando os cinco romances já publicados e os comentários da crítica especializada, um hábil romancista⁸.

Após aproximadamente trinta anos de dedicação exclusiva à música, uma novela, peças teatrais e uma narrativa infantojuvenil, Chico Buarque marca a sua entrada⁹ para o mercado editorial enquanto romancista do catálogo da Companhia das Letras com *Estorvo* (1991), que é ainda seguido por novos discos e quatro romances.

É ainda interessante isolar autor e narrativa para pormenorizadamente expor de que forma ambos foram selecionados para o *corpus* deste trabalho e corroboram a proposta inicial, pois tanto o romance quanto a figura de Chico Buarque enquanto intelectual acomodaram-se de modo preciso às inquietações que delinearam esta pesquisa.

8 Na ocasião da publicação de *Estorvo* (1991), Roberto Schwarz, por exemplo, publicou um artigo na *Veja* em 07/08/1991 e, já nas primeiras linhas do texto, elogiosamente opinou: “*Estorvo* é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante de uma forma consistente. A narrativa corre em ritmo acelerado, na primeira pessoa e no presente: a ação que presenciamos consiste no que o narrador, que é o protagonista, faz, vê e imagina. A linguagem reúne aspirações difíceis de casar: trata de ser despreziosa - palavras de um homem qualquer - mas ainda assim aberta para o lado menos imediato das coisas. A combinação funciona muito e produz uma poesia especial, que é um achado de Chico Buarque. A expressão simples faz parte de situações mais sutis e complexas do que ela” (SCHWARZ, 1991). Benedito Nunes, por sua vez, expos o seu comentário na *Folha de São Paulo* em 03/08/1991: “Exemplar também quanto à forma - mais forma de novela do que de romance - *Estorvo* é uma narrativa a galope solto, num ritmo de suspense; sua temporalidade própria, carregando o tempo fixo, espacializado, recorrente, das coisas e situações, é o andamento ágil, mas numa chave onírica, obsessiva, que impossibilita, apesar das repetidas referências do narrador à sua infância, o reencontro do tempo perdido” (NUNES, 1991).

9 Ainda que Chico Buarque já contasse com outros textos literários em seu currículo, como as peças *Ópera do Malandro* (1978), *Gota d'Água* (1975), *Calabar* (1973) e a novela *Fazenda Modelo* (1974). A investida mais objetiva de Chico Buarque no cenário literário se deu em 1991, com a publicação de *Estorvo* e a sua entrada para o catálogo de autores da Companhia das Letras. *Estorvo* (1991) é seguido ainda por *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009) e *O Irmão Alemão* (2014).

Começarei, entretanto, pelo criador, ou seja, pelo autor. Convém dizer que além do engenho do compositor enquanto escritor e das qualidades literárias do romance em questão, o primeiro ponto a destacar para justificar de que forma Chico Buarque se acomodou tão bem à proposta é a sua figura enquanto intelectual e músico engajado politicamente.

Chico Buarque, como sabemos, é oriundo de uma elite de quatro costados. Filho de um dos mais célebres historiadores brasileiros, o compositor cresceu cercado de privilégios e estímulos, pois além de dividir a casa com uma das bibliotecas particulares mais disputadas do Brasil¹⁰, estudou na Europa quando criança e conviveu com intelectuais, escritores e músicos consagrados na própria sala de visitas. Manuel Bandeira, por exemplo, é padrinho de batismo de um dos seus irmãos mais velhos e Vinícius de Moraes era presença diária na casa da família e já motivo de alvoroço no espírito musical do pequeno Chico, assim como afirma Sérgio Buarque de Holanda em uma entrevista para Roberto Garcia do Bureau de Manchete em New York (*apud* ZAPPA, 2011, p. 24-5).

Em 1966, aos vinte e dois anos de idade, perde o interesse pelo curso de Arquitetura e Urbanismo, compõe músicas como “A Rita” e “A Banda” e lança o seu primeiro disco. O reconhecimento vem a galope, pois “A Banda” vence o Festival de Música Popular Brasileira e faz com que Sérgio Buarque de Holanda, em uma entrevista realizada em Nova York, considere: “Você não deve perguntar nada a meu respeito. Agora não tenho a menor importância. Sou apenas o pai de Chico. É ele o cartaz da família, vencedor de concursos e mais conhecido, hoje, em nosso país do que todos os historiadores juntos” (*apud* ZAPPA, 2011, p. 24).

É possível entrever que, já no primeiro disco, Chico Buarque tinha a sua pretensão artística muito bem delineada, pois afirma em uma reportagem intitulada “O Meninão dos olhos verdes imitava João Gilberto” (*apud* ZAPPA, 2011, p. 28) anexada na biografia organizada por Regina Zappa que a sua música fala com o povo. Com efeito, nos anos que sucederam “A Banda”, o músico emaranhou-se em motins populares e comprometeu o seu samba no protesto pela liberdade censurada durante o período ditatorial brasileiro, afirmando assim a sua posição enquanto músico e intelectual engajado com a democracia política.

¹⁰ Em 1983, a Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade de Campinas (UNICAMP) travaram uma brava disputa pelo acervo de Sérgio Buarque de Holanda: “Por meses as duas instituições correram contra o tempo e lançaram mão de irrefutáveis argumentos para conseguir adquirir a biblioteca que pertencera a Sérgio Buarque de Holanda”, (GUAÍUME, 2002) assim como afirma a correspondente Silvana Guaiume para o jornal *O Estado de São Paulo*. Ainda segundo a mesma fonte, no final do mesmo ano, a Universidade de Campinas conseguiu arrecadar 100 milhões de cruzeiros e venceu a batalha final. O valioso acervo faz parte da biblioteca central da universidade campineira.

Assim, “A Banda” foi seguida pelos efeitos do período ditatorial, ou seja, pela censura, repressão, pelas marchas de protestos, pelo exílio e por “Sabiá. Às voltas com os rótulos de ora alienado, (a voz política buarqueana era reclamada quando, vez ou outra, as canções engajadas eram caladas por valsinhas ou sambas de amor), ora subversivo (com canções como “Cálice”, “Apesar de Você” e “Acorda, amor”, com o intuito de driblar a censura) Chico Buarque, mesmo sem querer, tornou-se porta-voz não só do grito pela democracia nas entrelinhas dos discursos censurados pela ditadura, como também um dos principais representantes da esquerda no Brasil.

À vista do exposto, voltemo-nos para a criatura. *Estorvo* foi bem recepcionado pela crítica, figurou como objeto de outras pesquisas acadêmicas e foi ganhador do prêmio Jabuti em 1992. Mesmo que se trate de um autor já reconhecido por seu empenho na literatura e, principalmente, na música, o romance, que ainda não foi exaustivamente estudado¹¹, conta com uma “elaborada trama ficcional” (MASSI, 1991) desde o empenho arquitetônico na construção do espaço, até a sugestiva circularidade na peregrinação do narrador e o jogo de ambiguidades entre dentro/fora e o que esteve/está estabelecido que observaremos com mais afinco posteriormente e, é claro, pode ser interpretado à luz da utopia.

O texto é breve, a edição feita pela Companhia das Letras conta apenas com 160 páginas, mas a narrativa nos surpreende com um intenso trabalho diante da linguagem. Chico Buarque procura representar, a partir do olho mágico do apartamento do narrador sem nome, um momento e um homem estilhaçados, sem eira e nem beira.

Estorvo é escrito a partir de técnicas da ordem do dia: trata-se de uma obra sem linearidade ou esteio, composta por frequentes metáforas, marcada pelo anonimato (nenhuma das personagens apresentadas são identificadas, constituem tipos no romance: o caseiro, o porteiro, o taxista, o homem com o cabelo até os ombros e outros). Os espaços apresentados são inóspitos e a história é ambientada em um grande centro urbano marcado pela violência, desigualdade social e descaso, além ainda de traços insólitos e da presença de um narrador estilhaçado em sua identidade. Nesse sentido, a análise se torna ainda mais interessante, pois a discussão acerca da utopia na literatura contemporânea brasileira ganha legitimidade a partir de uma narrativa que não só é escrita neste momento, mas que também

¹¹ Após consultar o Banco de teses e dissertações da Capes e preencher o campo de busca com as palavras “Estorvo” e “Chico Buarque”, obtivemos cinco resultados. No entanto, apenas duas pesquisas têm o romance como principal objeto, a dizer: *Marcas e fragmentos identitários – a representação do sujeito contemporâneo em Estorvo e Leite Derramado de Chico Buarque* e *O papel do narrador na literatura e no cinema: Estorvo de Chico Buarque e Ruy Guerra*.

lança mão de recursos de composição recorrentes na ficção recente.

Traduzido para mais de vinte línguas e adaptado para o cinema, o romance, entre sonho e realidade, conduz o leitor até as angústias e vivências absurdas do narrador sem nome. O olho mágico – ferramenta emblemática da sociedade capitalista ávida por privacidade e segurança – desvela uma série de onirismos e acontecimentos. O leitor não sabe exatamente o que é real na narrativa, os acontecimentos partem de uma fuga que parece ser imaginada pelo narrador. O início do romance já é marcado por acontecimentos nebulosos:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confusos reflexos [...] Vou cautelosamente, andando no apartamento como dentro d'água. Escorregarei de volta para a cama, e creio que o sujeito acabará desistindo, convencido de que não há ninguém em casa. Mas nem bem ultrapasso a divisória imaginária do meu quarto-e-sala, e a campainha toca outra vez. Não posso dormir com a imagem daquele homem fixo na minha porta. Volto ao olho mágico. Hei de surpreender uma imprudência dele, uma impaciência que o denuncie, que me permita ligar o gesto à pessoa. Mas enquanto estou ali ele não toca a campainha, não olha o relógio, não acende um cigarro, não tira o olho do olho mágico. Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo (BUARQUE, 1991 p. 2).

Não se sabe se o reflexo é mesmo visto pelo narrador através do olho mágico ou se estamos diante de uma alucinação. Nem mesmo o homem sabe. De qualquer forma, a figura do visitante (imaginária ou real) é responsável pelas andanças que compõem a nebulosa narrativa. Na mesma manhã, ainda imaginando uma perseguição, o narrador visita a irmã em um condomínio de alta classe, recebe dela um cheque, toma um ônibus, desce em um bairro chamado Braziluz e acaba no sítio dos seus pais que ele tanto frequentou na infância, mas que foi abandonado, restando ali apenas o caseiro, algumas crianças e uma quadrilha de traficantes que invadiu e se instalou na propriedade. Após ser expulso do próprio sítio, o narrador ainda rouba joias da irmã, perturba a ex-mulher “de coração instável” (p.26), é violentado, humilhado e esfaqueado.

O romance é construído por capítulos que constituem núcleos ou pequenos círculos “que se expandem serialmente até o final do relato” (MASSI, 1991), a dizer: a família, o velho amigo, a ex-mulher e o sítio perdido para traficantes. Há um contraponto constante entre o que esteve estabelecido no passado e definha em ruínas hoje, como: o que foi o relacionamento dele com a irmã na infância e ao que ele foi reduzido, entre como ele

havia deixado o sítio pela última vez e como a propriedade estava após quatro anos ou entre o que era o casamento e como agora a ex-esposa o evitava:

Um dia ela voltou do médico, puxou-me pela mão até o quarto, estava muito corada e disse que havia dado positivo, estava esperando um filho [...] Não imagino qual tenha sido a minha reação naquele momento, nem lembro se falei alguma coisa. Só lembro que o rosto dela empalideceu com uma rapidez que nunca vi nada igual, como se todo o sangue tivesse caído por um buraco. Ela perguntou se eu era um monstro sem sentimentos. Mas com os dias, acabei também me acostumando à idéia do filho; melhor ainda uma filha, que dizem que é mais ligada ao pai. Cheguei mesmo a pensar em dar à menina o nome da minha irmã. Até que num fim de tarde minha ex-mulher voltou do médico com uma cara horrível, bateu a porta do quarto e disse que tinha tirado o filho. Jogou-se na cama aos soluços e ficou repetindo "tá satisfeito? tá satisfeito?". Acho que foi daí que ela deixou de me amar mais que tudo (BUARQUE, 2004, p.38-9).

No entanto, o nosso narrador caminha durante toda a narrativa e permanece inabalável em condições angustiantes, ou seja, mesmo que exista uma compreensão de que o mundo está estilhaçado ao seu redor, resiste uma ingênua e inabalável crença de que, apesar dos socos que o traficante lhe dera, do telefonema que a mãe não atendera e da faca que cravaram em seu peito, a irmã ainda pode lhe hospedar por uns dias, a ex-mulher pode lhe dar outra chance ou amanhã ainda há de ser outro dia:

Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Liguei para minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me adiantará seis meses do aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex-mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar (BUARQUE, 2004, p. 152).

Diante da breve exposição, é possível, já de antemão, expor dois caminhos passíveis de perseguição com relação à utopia: o primeiro consiste na relação entre mentalidade utópica e espírito incongruente estabelecida por Karl Mannheim em *Ideologia e Utopia* (1976) e o segundo é o “princípio esperança” (BLOCH, 2006) presente no convite para o novo (ou *novum*, segundo Bloch) representado através do chamado da campanha e na visão do olho mágico, como também na constante e inabalável crença do narrador com relação à capacidade de imaginar um novo dia.

Diante do que foi exposto, debruço-me sobre a literatura contemporânea

brasileira, esse “campo acidentado, extenso na direção de perguntas, muito mais do que respostas” (PELLEGRINI, 2008, p. 11) e agrego, ao número já extenso, algumas perguntas, que, no entanto, pretendo responder: De que forma é possível perseguir e, sobretudo, compreender o caráter utópico em *Estorvo*, de Chico Buarque? E em que medida a construção observada pode representar uma exceção à regra frente às considerações comumente empregadas com relação ao traço utópico na ficção brasileira recente?

Para tanto, o trabalho foi dividido em três capítulos, a dizer: 1. Sobre a utopia: “o espírito incongruente”, “a resistência” e “a imaginação projectiva”, onde busco articular as noções de Karl Mannheim, Herbert Marcuse e Ernst Bloch ao romance com a intenção de demarcar um caminho analítico viável com relação à construção utópica verificada. 2. Da Literatura brasileira contemporânea: o lugar da utopia, com a intenção de apresentar discussões sobre a literatura brasileira recente e refletir também sobre o lugar que se tem devotado ao traço utópico e 3. Chico Buarque à luz da utopia, que se concentra na análise do corpus proposto e se volta ainda para uma breve reflexão sobre o registro utópico observado na obra do autor (canções e outros textos literários).

1 SOBRE A UTOPIA: “O ESPÍRITO INCONGRUENTE”, “A RESISTÊNCIA” E A “IMAGINAÇÃO PROJECTIVA”

“Um mapa do mundo que não inclua a utopia não é digno de se espiar, pois ignora o único território em que a humanidade sempre atraca, partindo em seguida, para uma terra ainda melhor” (Oscar Wilde, In: “A alma do homem sob o socialismo, 1981”).

Seja hoje gênero literário, traço, espírito, pulso ou ímpeto, o componente utópico esteve relacionado ao discurso platônico empenhado em *A República* (428-347 a.c.), aos projetos comunitários de Santo Agostinho (*A Cidade de Deus*, 416-427) e Tommaso Campanella (*Cidade do Sol*, 1602), à ilha de Thomas More (*A Utopia*, 1516), ao ideário romântico e ao marxismo. Ou seja, está intimamente ligado à filosofia e à literatura há milênios e teve a sua acepção amplamente alargada desde então.

Nos primeiros registros literários, a construção utópica voltava-se para a ideia de “outopia” e “eutopia”, que, de acordo com Dubois, trata-se de “pais de nenhum lugar” e “país onde se vive bem”, respectivamente (2009, p. 22). Na esteira legada por Platão, Santo Agostinho, Campanella, Thomas More, Francesco Patrizi da Cherso (*A Cidade Feliz*, 1551) e Anton Francesco (*O Mundo Sábio e Louco*, 1552) concentram-se ficcionalmente em um espaço geográfico ideal e harmonioso.

Ilha, cidade ou comuna, os espaços eram construídos a partir de uma arquitetura exemplar e organizados harmoniosamente por prescrições precisas e particulares. O ideal dos “não-lugares” descritos acima tem como parâmetro as aporias geradas por instabilidades políticas e sociais contemporâneas àquele que escreve, ou seja, o ímpeto utópico suspende o presente e o real e, mantendo-os em mente, desenraiza-se espacialmente e projeta o não-lugar, munido do ideal que pode ou não ser sediado pelo amanhã, quer dizer, que não se espera, mas, aspira-se.

Entretanto, a acepção instituída a partir da Ilha da Utopia de Thomas More ganha um novo viés. Já no romantismo, com as utopias “povo-nação”, de Jules Michelet, e as “utopias de inspiração social” (SALIBA, 2003) de Charles Fourier, é possível entrever de que forma emerge uma concepção outra. Outra porque não se trata de um novo olhar, mas de uma

percepção ressignificada.

De acordo com Saliba, as utopias românticas carregam “uma concepção peculiar da história e de temporalidade. Ao contrário das utopias anteriores que almejavam um mundo histórico, um universo ideal, não raro a-histórico, quase que fora do tempo” (2003, p.59), o não-lugar romântico não se relaciona com a ideia de edificação de um espaço ideal, mas com a vulnerabilidade do homem diante da história, quer dizer, as utopias criadas pela sensibilidade romântica buscam, sobretudo, esteio no tempo, seja no passado com a postura retrospectiva que acaba lidando com a nostalgia frente a um paraíso perdido que se quer recuperar ou no futuro a partir de um posicionamento mais prospectivo que opta por entrever no não-lugar a semente para um porvir harmonioso.

É a vulnerabilidade do homem diante da história que faz com que a utopia enquanto “eutopia” – país onde se vive bem – seja levada ao âmago e o mito da perfeição social deixe de ser projeto arquitetônico para tornar-se resistência e imaginação projectiva.

A terra da bem aventurança passa a ser figurativa, torna-se uma situação. “A terra ainda melhor” mencionada por Oscar Wilde (1981) é a realidade que o homem em desajuste com o tempo presente vislumbra.

A imaginação utópica ligada ao indivíduo e sua relação com a história é ainda mais representativa quando consideramos as manifestações de maio de 1968. A juventude francesa, por exemplo, mostrava de que forma a possibilidade pode ser sobreposta à realidade a partir do slogan “Soyons réalistes; exigeons l'impossible” (sejamos realistas; exijamos o impossível) (anônimo, maio de 68 apud BRIGHENTI). Vulnerável diante da ação do tempo, o homem empenha a imaginação utópica na projeção do porvir e reivindica as possibilidades do que parece ser impossível.

A utopia enquanto desajuste frente ao tempo presente e postura prospectiva é empenhada e discutida à exaustão a partir das manifestações sociais em 1968. A análise é distinta, discute-se o viés prático do componente utópico. O caráter onírico e pouco funcional da utopia advertido por Marx e Engels na ocasião da publicação de *O Manifesto Comunista* (1848) e *Do Socialismo utópico ao Socialismo científico* (1880) é esquecido. A utopia é encarada enquanto prática, postura social e componente para a libertação.

Diante do que foi exposto, é importante esclarecer que considerando o percurso traçado pela utopia na literatura e na filosofia e, sobretudo, o romance elencado enquanto objeto para esta pesquisa, partiremos de três conceitos distintos – mas complementares – para delinear o que compreendemos enquanto utopia e o que pretendemos perseguir na análise proposta.

Trata-se da utopia enquanto “espírito incongruente”, “resistência” e “imaginação projectiva”, propostos por Karl Mannheim (1893-1947), Herbert Marcuse (1898-1979) e Ernst Bloch (1885-1977), respectivamente. Os conceitos colaboram com a pesquisa na medida em que sugerem que a utopia não se relaciona apenas com edificações de “castelos no ar” (MARX; ENGELS, 2003, p. 56) ou projetos de comunas ordenadas e harmoniosas, mas que podem – e normalmente estarão – ligadas às vicissitudes do tempo presente, à resistência, à inconformidade e à noção de possibilidade, de chances efetivas de realização.

Assim, é conveniente apresentar os sociólogos em questão e os conceitos. Além ainda de demonstrar de que forma eles contribuem com a análise da construção utópica em *Estorvo*.

Karl Mannheim (1893-1947) foi um sociólogo judeu nascido na Hungria. É autor de inúmeras obras e escritos, como *Alma e Cultura* (1918), *O Problema da Sociologia do Conhecimento* (1925), *O Pensamento Conservador* (1927) e *A Competição como Fenômeno Cultural* (1929). A sua obra de maior envergadura - e também a que nos interessa neste momento - é *Ideologia e Utopia*, publicada em 1929.

Mannheim devota o longo estudo para questões como o conceito sociológico do pensamento, a definição e contraposição dos conceitos de ideologia e utopia, a política do conhecimento, a sociologia do conhecimento e a mentalidade utópica. Voltar-nos-emos, entretanto, apenas para o último ponto elencado.

Nesse sentido, interessa-nos pensar na caracterização de mentalidade utópica e na diferenciação que o autor traça entre ideologia e utopia, considerando principalmente a realidade.

Já nas primeiras linhas do capítulo dedicado à mentalidade utópica, Mannheim apresentou-se enquanto uma cara colaboração para a análise proposta neste trabalho ao afirmar:

Um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre. Esta incongruência é sempre evidente pelo fato de que este estado de espírito da experiência, no pensamento e na prática se oriente para objetos que não existem na situação real (MANNHEIM, 1976, p.216).

Ainda nessa direção, Mannheim julga importante delimitar o significado do termo utopia. De acordo com ele, utopia restringe-se apenas a postura que transcende a realidade dada, ou seja, que modifica de alguma forma a conjuntura vigente. Ao estabelecer essa diferenciação, o autor acaba por adiantar uma das diferenças essenciais entre utopia e

ideologia. Assim, um indivíduo pode lidar com o estado de incongruência transcendendo a existência (utopia) ou permanecer no nível da manutenção da ordem vigente (ideologia). O que quer dizer que nem toda imagem desiderativa ou postura revolucionária se tornarão utopia.

Sobre as ideologias interessa-nos dizer apenas que são as ideias situacionalmente transcendentais porque jamais conseguem de fato a realização do que é pretendido e que podem apresentar-se a partir de duas formas. A primeira forma volta-se para um sujeito que é impelido a tomar consciência de suas ideias e a segunda relaciona-se à “mentalidade hipócrita” que tem consciência da incongruência de suas ideias, mas opta por omitir esse conhecimento por conta de interesses vitais e emocionais.

A utopia, no sentido oposto, orienta-se através da transcendência, ou seja, através da contra-atividade com a intenção de transformar a realidade vigente. Além disso, a utopia ainda precisa de um segundo fator para legitimar-se enquanto utopia: a perspectiva do outro. Segundo Mannheim, a utopia precisa parecer irrealizável “tão-só do ponto-de-vista de uma dada ordem social vigente” (MANNHEIM, 1976, p. 220), pois não há contra-atividade, embate crítico ou incongruência se a utopia de um indivíduo ou de estrato social desfavorecido parecer possível ou realizável para o grupo social dominante:

Será sempre o grupo dominante, que esteja em pleno acordo com a ordem social existente, quem irá determinar o que se deve considerar utópico, ao passo que o grupo ascendente, em conflito com as coisas como estão, determinará o que deve ser considerado ideológico (MANNHEIM, 1976, p. 227).

Propor essa diferenciação básica significa fugir de conceitos ingênuos, segundo o filósofo. Enquadra enquanto conceito ingênuo, por exemplo, o de utopia nas estruturas que se assemelhassem à ilha de Thomas More e às sociedades ou comunidades ideais.

Esclarecido os conceitos de ideologia e utopia, Mannheim concentra-se na realização dos desejos da mentalidade utópica, discussão que nos interessa sobretudo com relação à análise do romance, como veremos a seguir.

O filósofo, nesse ínterim, se aproxima das análises feitas por Ernst Bloch ao afirmar que o pensamento desiderativo sempre figurou na humanidade e que é parte essencial nas projeções da mentalidade utópica:

Quando a imaginação não encontra sua satisfação na realidade existente, busca refúgio em lugares e épocas desideradamente construídos. Mitos, contos de fadas, promessas supraterras da religião [...] Uma extraordinária pesquisa na história cultural demonstrou que as formas de aspirações humanas podem ser enunciadas em termos de princípios gerais e que, em determinados períodos históricos, a consecução de desejos se produzia através da projeção no tempo, ao passo que em outros, se realizava através da projeção no espaço (MANNHEIM, 1976, p. 229).

Ainda que Mannheim não repute enquanto utopia apenas a projeção de desejos, mas toda e qualquer ideia situacionalmente transcendente, quer dizer, toda e qualquer ideia que de alguma forma possua efeito de transformação, o filósofo se volta para as projeções espaciais e temporais, corroborando a sua postura bastante perspicaz diante da mentalidade utópica. Quer dizer, corteja em seu texto a projeção utópica espacial (estrutura considerada ingênua pelo autor) empreendida nos textos de Platão, Thomas More e Santo Agostinho e também as projeções temporais (nomeadas por ele de “quílias”) que consistem em suspender o tempo presente e projetar utopicamente o passado ou o futuro (construção frequente no Romantismo).

Por fim e ainda com relação à mentalidade utópica, interessa-nos expor o que Mannheim considera acerca do vínculo que se manifesta entre mentalidade utópica e tempo presente. De acordo com o texto, a estrutura interna de uma mentalidade utópica pode parecer impenetrável até que se considere a sua concepção de tempo, ou seja, de que forma o tempo se relaciona com as suas esperanças, aspirações e propósitos. Isto é, “acontecimentos que à primeira vista se apresentam como uma mera acumulação cronológica, assumem, segundo este ponto- de- vista, o caráter de destino” (MANNHEIM, 1976, p. 233). Assim, uma dada mentalidade utópica ordena não só os acontecimentos futuros, como também lida com o passado.

À vista do exposto, convém esclarecer de que forma os conceitos emergidos por Mannheim colaboram com a análise proposta por esta pesquisa, ou melhor, de que forma os pontos analíticos levantados encontram um correlato na narrativa buarquena.

O primeiro - e talvez o principal - aspecto analítico que contribui com a leitura do romance relaciona-se à afirmação de que um estado de espírito só é utópico quando se encontra em incongruência com a realidade vigente. A noção de incongruência, desarrajo ou desarmonia é visível já no título do romance, avança com a epígrafe¹² e confirma-se a partir

12 “*estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estropício, estrovenga, estorvo*”

do embate entre individual e social que se esclarece com o prosseguimento da narrativa.

A constituição do espaço e do tempo no momento vigente é estranha e inadequada para o narrador e personagem principal no romance. O estado de incongruência é gerado na impossibilidade de reconhecimento frente à ordem estabelecida. O narrador não se ajusta à organização que lhe é imposta e posiciona-se na contramão da composição dominante, estorvando a marcha dos acontecimentos e tentando reestabelecer uma nova organização, ou seja, tentando transcender a realidade dada.

Nesse mesmo sentido, é possível vislumbrar no romance a relação entre mentalidade utópica e tempo advertida por Mannheim. Na narrativa buarqueana, o estado de incongruência é afixado a partir de uma incansável contraposição entre o que esteve estabelecido há cinco anos e o que está estabelecido no presente, como a situação da casa e do bairro em que o narrador vivia com a ex-mulher, o relacionamento com o velho amigo esgarçado no presente, a propriedade e o aspecto do sítio da família (no presente, o sítio encontrava-se sucateado, havia sido tomado por traficantes e funcionava enquanto alojamento para trabalhadores rurais), o casamento arruinado e o vínculo nada fraterno mantido com a irmã. Assim, a projeção utópica tem como referencial o passado, remetendo-nos a noção de que “uma dada mentalidade utópica ordena não só os acontecimentos futuros, mas também os passados” (MANNHEIM, 1976, p. 233).

É interessante observar que até mesmo os pontos que poderiam gerar objeções quando relacionados à narrativa encontram um correlato analítico no romance. A afirmação de que a mentalidade utópica só pode ser utópica se consegue, frente à organização vigente, transcender a realidade parece, à primeira vista, não corresponder ao texto buarqueano. Entretanto, se analisarmos com atenção, perceberemos que é precisamente naquele dia, após um sujeito desconhecido tocar insistentemente a sua campainha, que o narrador visita a irmã, procura pelo velho amigo, telefona para a sua mãe, retorna ao sítio (e consegue, no final da narrativa, reaver a propriedade) e busca pela ex-mulher: “E desde a descida da serra algum impulso me dizia que **hoje** eu iria acabar ligando para a minha ex-mulher” (BUARQUE, 2004, p.36, grifo nosso). Quer dizer, é a consciência frente ao estado de incongruência estabelecido entre a mentalidade e realidade que faz com que o indivíduo seja despertado de uma situação de dormência e tente lidar com a organização palpável com a intenção de transcendê-la.

Por fim, é substancial pensar na contribuição de Mannheim com relação ao

vínculo entre utopia ou mentalidade utópica e realidade devastadora. O vínculo avança quando consideramos Marcuse, mas Mannheim inaugura um esclarecimento de primeira grandeza para a análise pretendida. Afastando-se das utopias de projeção espacial, que apresentam uma organização social ideal, mas omitem a realidade que motivou a mentalidade utópica empenhada na edificação desses espaços, Mannheim considera o estado de incongruência entre mentalidade e realidade enquanto condição básica para a produção de energia utópica, dissipando assim a ideia de que a presentificação e a exposição crua da realidade (na maioria das vezes, cruel) conforma as identidades e não deixa espaço para a redenção das utopias.

Herbert Marcuse (1898-1979) foi um influente sociólogo alemão, naturalizado na América do Norte, membro da Escola de Frankfurt e autor de uma extensa obra filosófica escrita ao longo de 40 anos, como *Razão e Revolução* (1941), *Marxismo Soviético* (1958), *Ideologia da Sociedade Industrial* (1964) e *O fim da Utopia* (1967).

A trajetória intelectual de Marcuse esteve sempre ligada às teorias de emancipação social. Manteve-se no encalço de um estatuto para a liberdade com a intenção de sugerir uma nova ordem, uma organização menos repressora entre os homens e é nesse sentido que o traço utópico se faz expressivo na obra do sociólogo. Marcuse compreende, na esteira de Marx, que a história da sociedade desenrola-se sobre a luta de classes, porém, por posicionar-se em seu tempo, ou seja, por assimilar as vicissitudes de uma sociedade industrial consolidada, reconsidera algumas asserções propostas por Marx e estabelece questões fundamentais para a observação do presente, no que se inclui o estatuto da utopia no tempo hodierno.

Levando em consideração as devidas ressalvas com relação ao momento em que as obras foram escritas, é possível afirmar que a utopia manteve-se como um constante referencial nos textos de Marcuse. Para ele, o componente utópico é essencial diante da imposição da ordem social dominante, refere-se ao não esmorecimento da ideia de que uma outra realidade seja possível, pois se uma nova organização social não for palpável ao menos em sonho a história estará fadada a repetir-se infinitamente. Assim, pensar na realização da utopia é considerar uma finalidade histórica, quer dizer, é acreditar que a humanidade tem um propósito que ultrapassa a existência ordinária e, de acordo com Marcuse, cercear essa imaginação utópica é conceber “a realidade mutilada do pensamento” (MARCUSE, 1967, p. 191), é alcançar o último grau da reificação. Contudo, a presença da utopia no discurso de Marcuse não se restringe apenas ao traço da psicologia humana voltado para a projeção de uma outra existência diante de uma realidade assoladora, ela assume significação efetiva por

estar vinculada a um método de análise social e, sobretudo, porque estabelece relação com a prática.

Marcuse parte do método dialético de Hegel, ou seja, da noção de que o desenvolvimento histórico é constituído por elementos que contrapõem a ordem e transformam a realidade. Nesse sentido, a projeção utópica, de acordo com o autor, funciona enquanto contraposição para a realidade e, a partir de um processo de negação ou rejeição, possibilita condições para a superação da ordem vigente (imposta pela organização da sociedade industrial avançada), ou melhor, para a elaboração de um projeto de emancipação social.

Ainda nessa direção, Marcuse discute, principalmente em *A Ideologia da Sociedade Industrial* (One-Dimensional Man) (1967), o conceito de sociedade e homem unidimensional a partir da organização científico-tecnológica. Para ele, a lógica capitalista parece incorporar toda a realidade a partir da ideologia do consumo na sociedade industrial contemporânea, absorvendo e relativizando até mesmo as representações mais radicais de oposição. A sociedade e o homem são unidimensionais porque são regidos por um padrão de pensamento e comportamento unidimensionais, no qual as ideias, as aspirações e os objetivos individuais - e por isso subjetivos - são suprimidos em benefício dos hábitos prescritos pela sociedade industrial avançada.

Nesse sentido, Marcuse considera:

Os meios de transporte e comunicação em massa, as mercadorias, casa, alimento e roupa, a produção irresistível da indústria de diversões e informação trazem consigo atitudes e hábitos prescritos, certas reações intelectuais e emocionais que prendem os consumidores mais ou menos agradavelmente aos produtores e, através destes, ao todo. Os produtores doutrina e manipulam; promovem uma falsa consciência que é imune à sua falsidade. E, ao ficarem esses produtos benéficos à disposição do maior número de indivíduos e de classes sociais, a doutrinação que eles portam deixa de ser publicidade; torna-se um estilo de vida – muito melhor do que antes – **e, como um bom estilo de vida, milita contra a transformação qualitativa** (MARCUSE, 1973, p. 32, grifo nosso).

Quer dizer, o homem, adaptado ao padrão e ao comportamento unidimensional, deixa de militar em prol de uma transformação qualitativa. A fé em um tempo futuro e em uma organização social e econômica mais justa e igualitária perde a sua emergência frente ao imediatismo e ao individualismo correntes e os grandes propósitos coletivos são encarados com desconfiança ou cinismo.

O projeto utópico marcuseano para a liberdade e efetiva felicidade humana

(Marcuse também discute o que o homem assimila na qualidade de felicidade e compara o sentimento de euforia com a ilusão) é elaborado a partir do enfrentamento com a realidade social em vigor.

Para ele, a imaginação utópica funciona enquanto resistência diante da ordem dominante e mantém um papel fundamental nos atos revolucionários e nas lutas políticas, pois representa um imperativo para a emancipação dos homens com relação à situação estabelecida pela sociedade industrial e tecnológica, para a elaboração de uma realidade diferente da que é apresentada e compreendida enquanto única possibilidade pela sociedade unidimensional.

Assim, Marcuse pondera:

Somente a insistência sobre as possibilidades reais de uma sociedade livre que é bloqueada pela sociedade opulenta – somente essa insistência, na prática e na teoria, em demonstração e em debate, é que ainda obstrui o caminho da completa degradação do homem para um objeto, ou antes, um sujeito/objeto, da administração total. Somente essa insistência é que obstrui a gradativa brutalização e imbecilização do homem (MARCUSE apud COOPER, 1968, p. 187).

A afirmação da liberdade se realizaria através dos contrassensos produzidos na sociedade industrial contemporânea, a partir dos argumentos motivados contra a realidade e eles só seriam possíveis a partir do confronto entre as potencialidades humanas e a realidade assoladora e brutal, ou seja, através da grande recusa, da resistência, do embate crítico diante do real. São os contrassensos que viabilizam a dialética da libertação¹³ marcuseana, que livram a história do fardo cíclico da repetição e oportunizam a transformação, a transcendência do “reino da necessidade” (MARCUSE, 1973, p. 35) para o “reino da liberdade” (MARCUSE, 1973, p.81).

Nesse sentido, o caráter transformador presente na filosofia marcuseana relaciona-se estreitamente com a utopia enquanto possibilidade e enquanto formulação de um projeto coletivo que vise a transformação ou a superação de um momento marcado pela crise e pela reificação dos homens. Que represente, sobretudo, a formação de novos valores e aponte para uma futura organização social que oriente a ação política no presente.

13 Marcuse chama de dialética da libertação o movimento dos contrassensos frente à sociedade unidimensional, ou seja, é a imposição dos anseios individuais diante da lógica unidimensional, frente ao todo rumando na direção oposta. É a afirmação da liberdade motivada principalmente por posturas e argumentos impelidos contra a realidade, viabilizando a transformação, a transcendência do “reino da necessidade” para o “reino da liberdade”. Para ele, somente o referido confronto “é que ainda obstrui o caminho da completa degradação do homem para um objeto, ou antes, um sujeito/objeto, da administração total” (MARCUSE apud COOPER, 1968, p. 187).

Marcuse propõe uma nova leitura para a utopia. Deixa de lado a ideia de que a utopia representa projetos de alteração social que não condizem com a realidade (Marx e Engels) para afirmá-la enquanto eficaz dispositivo para a crítica social e para a resistência (ou a grande recusa) frente à realidade imposta. O pensador de Frankfurt lida, portanto, com uma utopia que afirme um futuro para a sociedade industrial moderna, que ateste a breve transformação e que garanta que o princípio de repressão vigente se torne obsoleto. Marcuse ainda pondera: “Talvez seja hoje menos irresponsável pintar uma utopia fundamentada que difamar como utopia condições e possibilidades que já há muito se tornaram possibilidades realizáveis” (MARCUSE, 2004, p. 122).

Ainda nessa direção, o filósofo considera em *O Fim da Utopia* (1969): “devemos, pelo menos, perseguir a ideia de um caminho para o socialismo que leve da ciência à utopia e não, como ainda acreditava Engels, de um caminho que vá da utopia à ciência” (MARCUSE, 1969, p. 14).

Além de conferir à utopia o estatuto de resistência, ou seja, de acreditar que a postura utópica realiza o seu desígnio enquanto descontentamento, enquanto negação da realidade social palpável ou “negação histórico-social do existente” (1969, p. 22), o discurso marcuseano acrescenta ao presente trabalho na medida em que ratifica a relação entre realidade concreta e utopia.

Diante da postura de Marx e Engels acerca do traço utópico e das inúmeras reflexões que associam a utopia ao devaneio e ao sonho, ou seja, como propósito alheio à realidade e à prática social, Marcuse, a partir da dialética da libertação, nos mostra que a utopia não só lida intimamente com a realidade concreta, como também é responsável por promover mudanças significativas nas entranhas da sociedade. Esclarece-nos ainda que a utopia não só se dá na realidade existente, como, sobretudo, a partir dela, quer dizer, a utopia rompe através do confronto crítico com a organização tátil, com a prática efetiva.

Nesse sentido, é pertinente considerar a dialética da libertação e observar que o traço utópico está intimamente ligado ao desconforto, à angústia e ao descontentamento frente a uma organização repressora. É preciso que haja recusa e resistência para a realização do ímpeto utópico. Traços que dialogam não só com o conceito estabelecido por Mannheim, como também com *Estorvo*, até mesmo no que diz respeito à composição da narrativa.

É válido adiantar que se levarmos em conta a caminhada empreendida pelo narrador no romance e também o espaço por onde ele trafega, compreenderemos de que maneira a resistência e a organização repressora apontam para uma postura utópica.

A resistência do narrador, que se mantém incansável em sua rota para lugar

nenhum no romance é inquestionável. Está ali, é visível e pungente. Entretanto, a representação do espaço e do tempo, a princípio, parece atípica quando pensamos em uma construção utópica. A cidade, o apartamento, a casa da irmã e o sítio da família são hostis no presente. Os espaços e os vínculos do narrador com a família, amigos e ex-mulher estão em ruínas, ou seja, toda a organização da narrativa é distópica diante do narrador. Trata-se de perseguir a utopia em uma narrativa cujo espaço e tempo são representados de forma obscura, e a tarefa é ainda mais custosa se não nos atentarmos para a relação entre desajuste e resistência advertida por Marcuse.

O homem só pode intentar contra o momento presente vislumbrando um novo dia e uma outra realidade se estiver desajustado, incongruente (MANNHEIM, 1976). Assim, a caminhada do narrador que parece sem destino é resistência diante da realidade que assola, é a tentativa de superar o tempo presente e alcançar o dia seguinte.

Diante do exposto, as reflexões de Marcuse não só serão relevantes para a análise do romance como também fundamentais para refutar a ideia de que o traço utópico perde o seu espaço na literatura contemporânea porque a preocupação passa a ser a representação crua de um presente, na maioria das vezes, opressor. Se as múltiplas representações da literatura atual apontam para o esmorecimento da utopia, os motivos, certamente, são outros, pois, de acordo com o que foi exposto, a representação, a compreensão e o embate com a realidade existente estão fortemente vinculados à postura utópica.

Ernst Bloch (1885-1977) é o terceiro e último nome selecionado para delinear o que compreendemos enquanto utopia. Filósofo marxista alemão que escreveu entre os anos de 1938 e 1959 *O Princípio Esperança*. No texto, discorre acerca da importância da espera, emoção que move os homens, que os leva a agir contra o medo e o fracasso e que aponta para a frente, para o que ainda não é, mas que se aspira e espera.

Bloch parte da ideia de que “a falta de esperança é ela mesma, tanto em termos temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas” (2005, V.I, p. 15) e se volta para a esperança não apenas enquanto “traço básico da consciência humana, mas, retificado e compreendido corretamente, uma determinação fundamental em meio à realidade objetiva como um todo” (2005, V.I, p. 17).

De acordo com o texto, algumas situações rotineiras proporcionam aos homens experiências de “efervescência utópica” (BLOCH, 2005, V.I, p. 194) e essas experiências são marcadas, essencialmente, por momentos de desalento e insatisfação porque “enquanto o ser humano se encontrar em maus lençóis, a sua experiência tanto privada quanto

pública será perpassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor do que a lhe coube até o momento” (BLOCH, 2005, V.I, p. 15).

Nesse sentido, Bloch ainda pondera:

É preciso justamente que o homem derrotado volte a tentar o lado de fora. Ainda não está decidido o que há de emergir: aquilo que agora é pântano pode ser drenado. Redobrando-se a coragem e o saber, o futuro não virá como fatalidade sobre o ser humano, mas o ser humano virá sobre o futuro e ingressará nele com o que é seu (BLOCH, 2005, V.I, p. 195).

A partir da ideia de que há muito de inconcluso na ordem dos dias, Bloch afirma que nada “circularia interiormente se o exterior fosse totalmente estanque” (2005, V.I, p. 194). Nesse sentido, o que há de inacabado na vida do homem não só faz com que o presente seja uma espécie de ponto cego, como também sustenta o utópico. É a ordem dinâmica do tempo ou a vida enquanto processo que viabilizam o princípio esperança, pois “nenhum objeto poderia ser reelaborado conforme o desejo se o mundo estivesse encerrado, repleto de fatos fixos ou até consumados” (2005, V.I, p. 194).

Para compreender a efetivação desse sentimento expectante, Bloch retoma algumas noções freudianas, como o ego, o recalque e, principalmente, as pulsões. Além de estabelecer um diálogo entre a compreensão de Freud com relação ao sujeito voltado para o passado e referenciado na primeira infância e uma perspectiva de consciência construída pelo futuro: “correspondente às compulsões da neurose e da psicose freudianas, mas que agora é uma possessão 'em branco' doadora de vida, uma possessão orientada para e determinada pelo futuro” (2005, V.I, p.103), o autor também passa em revista as pulsões reconhecidas por Freud.

A discussão acerca das pulsões freudianas é alicerçada pela contraposição entre pulsão sexual e pulsão de autopreservação. Para Bloch, mesmo que a psicanálise omita a pulsão de autopreservação nas clínicas porque “a preocupação de encontrar alimentos [parecia] para Freud e seus clientes a mais sem fundamento” (2005, V.I, p.68) quando contraposta às pulsões sexuais e aos recalques da libido, a autopreservação é a mais sólida das pulsões fundamentais e a única que, se reputarmos a fome como expressão de representação mais autêntica, merece este rótulo. Ratifica afirmando que “mais de noventa por cento de todos os suicídios ocorreram por necessidade econômica e apenas o restante por decepção amorosa (aliás, não recalcada)” (2005, V.I, p.68).

Assim, a autopreservação significa, em última instância, “o apetite de proporcionar condições mais adequadas e apropriadas ao nosso si-mesmo” (2005, V.I, p. 72),

ou seja, passado pela ressignificação histórica, o apetite literal desdobra-se em inúmeros anseios e torna-se desejos subjetivos e frequentes, pois o “ser humano consciente é o animal mais difícil de saciar” (2005, V.I, p.53).

É interessante observar que Bloch, assim como Marcuse, considera a profunda relação entre os sentimentos de angústia, medo, fé e esperança para a projeção utópica. O medo, enquanto emoção de retração, e a esperança, enquanto sentimento projectivo, estão na mesma categoria, são, de acordo com o autor, afetos expectantes:

Todos os afetos têm como referência o horizonte do tempo, por serem eminentemente intencionais, mas os afetos expectantes se abrem completamente nesse horizonte. Todos os afetos estão associados ao propriamente temporal, ou seja, ao modo do futuro, mas enquanto os afetos plenificados possuem apenas um futuro inautêntico, ou seja, um futuro em que nada objetivamente novo acontece, os afetos expectantes implicam essencialmente um futuro autêntico – justamente o futuro do ainda-não, do que objetivamente ainda não existiu desse modo [...] Dessa forma, o ímpeto - o *appetitus* e seu desejo – irrompe, em geral, frontalmente nos afetos expectantes (2005, V.I, p.77).

Para Bloch, até mesmo os sentimentos negativos são movidos por um desejo (são expectantes), pois só compreendemos a manifestação de um não-desejo por parte do medo ou da angústia a partir de um desejo anterior, ou seja, se não existe nenhum desejo, não há, igualmente, um não-desejo. O movimento contrário, inclusive, também é válido, já que ao mesmo tempo em que o movimento de retração traçado pelo medo é provocado pela postura projectiva da esperança, o rompante utópico é motivado pela inconclusão, pela incerteza, pela angústia e, sobretudo, pelo medo. A utopia volta-se para o horizonte mais amplo e mais claro com o intuito de transcender o medo, a angústia e as aporias do tempo presente.

Por conseguinte, Bloch expõe e discorre acerca de uma das suas mais importantes considerações em *O Princípio Esperança* (2005): o sonho diurno. De acordo com o texto, o desejo de modificar a realidade e de fazer com que a vida prospere não adormece. Jamais nos livramos da expectativa. Os desejos antigos persistem e os realizados travestem-se em novos. É como saciar a fome. Assim, os sonhos, que na expressão coloquial igualaram-se aos desejos mais profundos, também são diurnos. Se até mesmo inconscientemente o homem procura eliminar os estímulos perturbadores pela “via de satisfação alucinatória” (2005, V.I, p. 80) no sonho noturno, consciente, desperto e livre de qualquer tipo de censura imposta por um ego moral (sonho noturno), o homem edifica, através do sonho diurno, “a si mesmo e seu castelo no ar num azul muitas vezes surpreendentemente leve” (2005, V.I, p. 92).

É válido adiantar que o sonho diurno, ou seja, a incessante expectativa com

relação a um amanhã mais fecundo percorre toda a narrativa. O narrador, imbuído de uma autêntica habilidade para conjecturas, volta-se para as boas possibilidades que o momento seguinte pode prover. É a partir do que Bloch compreende enquanto sonho diurno que o narrador de *Estorvo* divaga:

Clareia, e acho que o telefone segue tocando. Será quase meio-dia quando imagino que minha mãe tenha finalmente atendido. Atenderá à sua maneira, muda, esperando que quem liga diga alô. O ruivo dirá “alô! alô! alô!” (BUARQUE, 2004, p. 88).

Preso e torturado por traficantes, o narrador acredita ouvir um telefone tocando e imagina que seja o de sua mãe. “O ruivo” (um dos traficantes) estaria ligando para ela com a intenção de pedir dinheiro em troca do filho. Se a mãe não atendesse, “então o ruivo tentaria o número da minha irmã” (BUARQUE, 2004, p. 88) e adiantaria ao copeiro que o “assunto é o irmão da patroa” (BUARQUE, 2004, p. 88). Os sonhos diurnos do narrador são os desejos de uma vida melhor, as projeções de possíveis escapatórias para um momento assolador e motivam no homem a reação frente ao medo e a inconformidade diante do que é escasso.

Sob o empenho da pena de Ernst Bloch, o traço utópico não só deixa de estar apenas vinculado às cidades arquitetadas a partir projetos de sociedade igualitária, como também deixa de ser observado enquanto inclinação ingênua e fantasiosa. O utópico não é caracterizado por um significado limitado, depreciativo ou ligado ao que é irrefletido e infundado, mas na qualidade de esperança. Esperança para ultrapassar o que nos é apresentado como fatalidade, como curso natural dos acontecimentos. A utopia é, inclusive, encarada enquanto práxis concreta e o socialismo enquanto caminho real para as possibilidades efetivas da prática utópica, assim Bloch se distancia do aspecto quimérico e delirante do traço utópico e também replica as acusações de que perseguia o irrealizável.

Mesmo que, para alguns, a obra de Bloch seja embevecida por uma utopia que se estende a tudo ou paradoxal na medida em que o texto “inteiramente voltado para o horizonte do *porvir*, para a Frente, o *Novum*, o Ainda-Não-Ser – não diz quase nada a respeito do... futuro” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 294), o trabalho, além de articular de forma pormenorizada uma nova perspectiva acerca do rompante utópico ou, de acordo com o autor, princípio esperança, colabora com a análise proposta.

Assim, é importante esclarecer que a obra de Ernst Bloch nos interessa, principalmente, com relação ao sonho diurno, à noção de que a fantasia utópica tem um correlato na realidade, às categorias *front*, *novum*, *ultimum* e horizonte e, sobretudo, à

compreensão da vontade utópica, que mesmo em situações apocalípticas, impulsiona o ser humano para frente e o leva a projetar, acreditar, esperar e recomeçar do próprio espanto. Atravessar a escuridão e dirigir-se “para o lado de um novo cuja aurora se anuncia, do qual nunca antes se tivera consciência” (BLOCH, 2005, V.I, p.21).

Além da afirmação de que o rompante utópico é motivado pelo que há de inconcluso e inacabado na ordem dos dias, indo ao encontro do que propôs Mannheim e Marcuse quando discutem o desacordo entre mentalidade utópica e ordem existente e o homem diante de uma organização repressora no presente, respectivamente.

A afirmação de que o homem jamais se livra da expectativa, nem mesmo quando se encontra em maus lençóis, por exemplo, explica a postura do narrador diante dos acontecimentos apresentados pela trama. A partir de Bloch, é possível identificar enquanto sonhos diurnos as incansáveis possibilidades levantadas pelo narrador para o dia seguinte e ainda compreender de que forma essa habilidade para a imaginação, ou seja, esse “conjecturar”, intensifica-se em momentos de crise. De acordo com Bloch, o desejo de modificar a realidade e de fazer com o que próximo dia prospere não cessa, principalmente se o homem estiver enfrentando um momento ruim.

Assim, é interessante observar de que forma três conceitos distintos, construídos em momentos e situações particulares relacionam-se intimamente quando consideramos a narrativa buarqueana. No âmago das discussões os três se voltam para a utopia enquanto projeto para a superação do momento presente. Trata-se de um espírito em incongruência com o estado de realidade (MANNHEIM, 1976) que resiste à organização repressora do momento presente (MARCUSE, 1967), empenhando a imaginação projectiva (BLOCH, 2005). Nesse sentido, é pertinente destacar que o romance nos fornece material para aliar os três conceitos elencados. A interdependência entre eles torna-se visível quando perseguimos a construção utópica na narrativa, dispersando assim o temor de que o conceito de utopia que pretendemos afixar aqui parecesse vago a partir dos três sociólogos selecionados.

Diante do exposto, é importante considerarmos, assim como ponderou Jameson em “A Política da Utopia” (2006), que os longos períodos de desespero, desesperança, miséria e impotência, ou seja, “aparentemente sem leme” (JAMESON, 2006, p.168) ou carentes de uma imagem de futuro, geraram, na calmaria dos dias aparentemente condenados, liberdades imaginativas, ou melhor, projetos utópicos desde Thomas More. Nesse sentido, a utopia na pós-modernidade e em um romance contemporâneo torna-se não só compreensível, como também necessária e absolutamente praticável.

2 DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O LUGAR DA UTOPIA

*“Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a roseira pra lá”*

(Chico Buarque, “Roda Viva”, 1968).

Neste momento concentrar-nos-emos nas ponderações de alguns pesquisadores brasileiros com relação ao lugar da utopia na produção literária recente, já que, de acordo com o que foi exposto brevemente nas considerações iniciais, é consenso entre os estudiosos da arte e cultura pós-moderna que o componente utópico enfrenta o seu esmorecimento. O consenso compreende Lyotard e a asseveração com relação à crise das grandes narrativas, Russel Jacoby que, em 2001, observa, a partir da apatia da juventude e do fracasso da experiência socialista, o fim da utopia, Jameson e o cuidadoso exame empreendido para a compreensão do declínio da ideia utópica na pós-modernidade e outros.

Para que possamos estabelecer uma discussão frutífera e também dialogar de forma mais precisa com o romance buarqueano, devotaremos nossa atenção para as reflexões tecidas por alguns pesquisadores brasileiros.

A primeira reflexão digna de nota está em um ensaio intitulado “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” escrito pelo poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos e publicado em *O Arco-íris Branco* (1997). É o último dos dezesseis ensaios selecionados para a organização, onde o autor, com o intuito de traçar o percurso da poesia moderna, articula análises sobre o Humanismo, o Renascimento, o Classicismo, o Romantismo e o nacionalismo em Chateaubriand, em Baudelaire, na Poesia Progressista, em Mallarmé, na Poesia Concreta etc. Expostas as considerações sobre Brasília, a Poesia Concreta e a conservadora Geração de 45, Haroldo de Campos esbarra na década de sessenta e dá prosseguimento ao texto a partir do seguinte subtítulo: “Crise da Utopia, Crise das Ideologias”.

De acordo com o texto, a partir dos acontecimentos da década de 60 (o golpe militar em 64, o recrudescimento ditatorial em 68 e a crise das ideologias no âmbito internacional), “a poesia esvazia-se de sua função utópica” (CAMPOS, 1997, p. 268). O poeta e ensaísta observa, então, uma poesia de pós-vanguarda:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador de vanguarda, que no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente [...] a poesia de hoje é uma poesia do “agora” (CAMPOS, 1997, p. 268).

Ao contrapor a poesia moderna e de vanguarda à poesia escrita naquele momento, Haroldo de Campos observa que a utopia enquanto projeto e expectativa de futuro empenhada na produção vanguardista é substituída por uma poesia absorta pelo presente. A poesia redentora perde o seu espaço para poéticas possíveis, segundo ele. Acrescenta ainda que o “presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” (1997, p. 269). Refere-se a esta produção enquanto poesia “pós-utópica”.

Ainda nessa direção, Flávio Carneiro tece, em *País do presente: ficção brasileira no início do século XXI*, reflexão igualmente interessante. No artigo “Das Vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira do século XX”, que funciona como uma espécie de introdução para a obra referida, o pesquisador, na esteira de Haroldo de Campos, identifica na produção ficcional (prosa e cinema) o caráter pós-utópico advertido por Campos com relação à poesia. Acrescenta, inclusive, que o termo “pós-utópico” parece mais preciso e adequado do que a nomenclatura de “pós-moderno”:

A designação me parece mais precisa que *pós-moderno* por dois motivos. Primeiro, porque evita certas ambiguidades – por exemplo, supor que se trata de um período cujo objetivo é encerrar definitivamente a modernidade, o *pós* sugerindo a ruptura radical e não, como quer Lyotard, uma redefinição de caminhos. Depois, porque aponta para a diferença principal entre o imaginário estampado na produção estética, não só a literária, da primeira metade do século (e um pouco além) daquele que, a partir pelo menos do final dos anos 60, temos vivenciado (CARNEIRO, 2005, p.9).

Flávio Carneiro transpõe a noção articulada para Haroldo de Campos para toda a produção estética daquele momento. Para ele, enfrentamos tempos pós-utópicos, ou, em suas palavras, “hoje somos pós-utópicos”, a esperança programática constituinte do imaginário modernista é substituída pela ausência de projetos futuros.

Considerando a crônica “O primeiro *take* da euforia”, de Arnaldo Jabor e publicada no início dos anos noventa, o autor posiciona-se diante da crítica ao futuro do

Cinema Novo ali presente. Jabor, a partir de uma foto de Glauber Rocha nas filmagens de *Barravento*, faz referência a um imaginário marcado pela euforia quando escreve:

A câmera como arma, o braço armado da utopia (*ut-opus*: outro lugar), [...] a câmera movente, a ideia na cabeça, a atitude de guerra, o cinema do autor, a miséria e o ouro, o choro e a dança, o precário assumido, o horror ao passado, a estética da fome, e, não sabíamos ainda, a morte nos esperando fora do quadro (JABOR, 1954, p. 52 apud CARNEIRO, 2005, p.11).

A fotografia, segundo Jabor, havia sido feita no início dos anos sessenta, em um momento marcado pela expectativa, já que Brasília havia sido inaugurada há pouco, a bossa nova tocava em todo o mundo e a voz da juventude reverberava. Foi tirada quando não imaginavam que o braço armado da utopia não aguentaria o peso dos dias e dos acontecimentos subsequentes, quando, por exemplo, não contavam com Collor e com a extinção da Embrafilme e Concine no início nos anos noventa, de onde escreve Jabor.

De acordo com Flávio Carneiro, a escolha da foto e a óptica adotada por Jabor na crônica são sintomáticas. A abordagem parece perseguir o momento em que o castelo começou a ruir ou ainda buscar uma perspectiva de futuro em um momento marcado pela euforia expectante.

Ainda nesse sentido, Carneiro pondera:

A crônica de Jabor estaria indicando, então, uma das marcas dos tempos pós-utópicos: a retomada, crítica, da utopia. Retomada que se dá agora não em função de um projeto estético e ideológico definido, mas justamente em função da falta de um projeto (CARNEIRO, 2003, p.12).

O pesquisador conclui a sua análise afirmando que não pretende argumentar a favor de uma crise efetiva ou ainda entrever que estamos fadados à reciclagem eterna de épocas utópicas, mas demarcar um abismo, uma diferença conjuntural com relação a um momento marcado pelo desejo de mudança radical e por uma visão otimista de futuro e outro determinado pela ausência de grandes projetos de futuro e pautado pelo minucioso desenrolar dos dias. Interessa-lhe afirmar que, indiscutivelmente, a produção estética e cultural brasileira vivencia um momento diferente, um momento que se afasta essencialmente dos ideais empenhados na criatividade vanguardista e da euforia engajada na década de cinquenta e sessenta.

Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2007) também comenta, ainda que brevemente, o componente utópico na

produção literária recente. A pesquisa, além de apresentar breves comentários sobre a manifestação literária de alguns escritores contemporâneos como Bernardo de Carvalho e Santiago Nazarian, concentra-se em reflexões sobre a relação entre literatura, cidade e tragédia, literatura na era da multiplicidade e nas noções de multiplicidade e presentificação, por exemplo.

Interessa-nos o que Resende disserta em torno da presentificação, pois, mesmo que as considerações da pesquisadora sejam alheias à esteira de Haroldo de Campos, a reflexão articulada por ela se aproxima das observações expostas anteriormente.

A noção exposta por Resende é ampla e se adapta aos inúmeros questionamentos promovidos com relação ao painel literário na atualidade (desde os meios de publicação e mercado editorial até os novos formatos e a recepção crítica). De acordo com o texto, o conceito de presentificação pode estar ligado ao sentido de urgência na produção literária, evidenciado através de atitudes como “a intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade” (2007, p. 27), mudanças formais na narrativa, como a narrativa para ser lida em um fôlego só, as publicações no espaço virtual e, sobretudo, na insistência do tempo presente:

A primeira questão dominante que quero apontar é a *presentificação*, a manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado (RESENDE, 2007, p. 27).

Assim, é legítimo afirmar que as considerações articuladas em *Contemporâneos* com relação à utopia na produção literária recente não se afastam das reflexões expostas anteriormente. O presente, abordado a partir de diversas perspectivas analíticas por Resende, também explica o esmorecimento utópico na ficção contemporânea. A persistência do presente, de acordo com o texto, está também ligada à esterilidade da expectativa e à representação crua da realidade privada da inclinação prospectiva, dos projetos de futuro e até mesmo da óptica melancólica que concebe o passado enquanto um lugar seguro. O que quer dizer que as narrativas ficcionais contemporâneas partem do presente, pautam-se no presente e pretende problematizar o presente.

O presente, segundo o que expõe Resende, busca representar as aporias da vida na sociedade contemporânea, como a desigualdade, o descentramento do sujeito e as ordinárias mazelas das grandes cidades: “na literatura urbana contemporânea, entre nós, qualquer alento é afastado. Não há catarse, não há consolo, não há utopia” (RESENDE, 2008,

p. 93). Nesse sentido, as narrativas são caracterizadas pela urgência, urgência em denunciar, esmiuçar, lidar e compreender o presente.

A produção literária atual, de acordo com o texto, limita-se ao que é palpável, ao que é urgente, ou seja, preocupa-se “obsessiva[mente] com o presente” (2007, p.27) e “parece não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas” (2007, p. 28).

A imposição do presente e da realidade na produção artística contemporânea é cuidadosamente discutida por Beatriz Jaguaribe em *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Publicada em 2007, a pesquisa propõe-se a discutir as novas estéticas e representações do realismo na atualidade. Para tanto, Jaguaribe discorre acerca do choque do real desde a fotografia, cinema e experiência urbana até o fetiche em torno das bonecas hiper-reais. Já na nota introdutória dedicada ao estudo, a pesquisadora expõe considerações caras à análise proposta por este trabalho, pois, ao elencar, por exemplo, as características unificadoras para a estética do real, Jaguaribe argumenta:

Entretanto, enfatizo que se há algum sentido unificador no conceito de realismo é que ele se caracteriza por uma visão de mundo que exclui ou coloca em quarentena fantasias, crenças esotéricas, tradições místicas ou sonhos românticos que também se manifestam na fabricação social da realidade na modernidade. Daí o sentido comum de ser “realista” em contraponto ao devaneio fantasioso (JAGUARIBE, 2007, p. 17).

Mesmo que o nosso interesse esteja voltado, principalmente, para as expressões literárias, a pesquisadora dedica a sua atenção para inúmeras manifestações artísticas e culturais, já que discute a estética realista na fotografia, na mídia, no cinema, no fotojornalismo e nas artes plásticas, por exemplo. De acordo com Jaguaribe, a representação do presente, assim como já expôs Beatriz Resende, é desornamentada e real. A realidade social não é imaginada ou fabricada, mas transposta para o espaço ficcional, acompanhada de todo o seu aspecto baixo, vil e sujo. O caráter de urgência nas produções literárias observado por Beatriz Resende configura-se, no estudo de Jaguaribe, enquanto choque, enquanto “pancadão do real, ou seja, querem aguçar a percepção de nossa condição no mundo por meio de imagens e narrativas que desestabilizem clichês” (JAGUARIBE, 2007, p. 13).

Considerando produções como *Carandiru* (1999), de Drauzio Varella e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins (representações literárias e fílmicas de ocorrência reais), Jaguaribe, diante da desigualdade nas grandes cidades, do retrato da favela, da

violência e do horror, aponta para uma realidade sem redenção, já que “o realismo exerce o ‘controle do imaginário’ por meio da codificação objetiva da realidade. A imaginação individual e coletiva se esgarça frente ao princípio de realidade” (2007, p. 112).

É ainda interessante considerar que Jaguaribe não dedica as características mencionadas acima a todo tipo de representação realista. Assim como Haroldo de Campos e Flávio Carneiro, a pesquisadora demarca uma distância relevante entre esses “novos registros do realismo” (2007, p. 11) e as vanguardas modernistas e o Cinema Novo. De acordo com o texto, o “novo realismo” não empreende nenhum tipo de linguagem experimental, tampouco se relaciona com legados do cânone letrado, mas, ao contrário, busca lidar com elementos do cotidiano. Além disso, há, ainda nesse sentido, um desencontro substancial:

As técnicas e os conteúdos desses novos realismos distanciam-se da produção do Cinema Novo de 1960, por exemplo, embora exista uma continuidade de enfoque. Se persiste nelas a denúncia crítica, as novas estéticas não oferecem nem agendas de redenção coletiva, nem perspectivas utopistas de futuro (JAGUARIBE, 2007, p.12).

Relacionado à inclinação prospectiva empenhada nas vanguardas modernistas e no Cinema Novo, à crise das ideologias após a queda do muro de Berlim ou à persistência do presente enquanto representação da realidade, o esmorecimento utópico é atestado, mesmo que a partir de reflexões mais breves (algumas até pontuais), pela maioria dos mapeamentos ou reflexões sobre a literatura e cultura contemporânea brasileira.

Em caminho semelhante está, por exemplo, Nizia Villaça que declara, em *Paradoxos do Pós-Moderno: Sujeito e Ficção* (1996), a “perda do valor utópico das vanguardas” (VILLAÇA, 2007, p. 22) ao ponderar:

No geral, em termos artísticos, se nas primeiras décadas do século XX já se produzia arte como fragmentação e desestruturação, na posmodernidade tais características tornaram-se a tônica, perdida a visão utópica, universalista e elitistas que orientou as vanguardas (VILLAÇA, 2007, p. 27).

Tânia Pellegrini também observa, ainda que a partir de um breve registro em *A imagem e a Letra: a prosa brasileira contemporânea*, o enfraquecimento do traço utópico na produção literária recente a partir do conto “Os Sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu:

A urgência de exprimir os dilaceramentos do eu, possíveis *fleurs du mal*, embora acorde ecos neo-românticos, como vimos, - e parece que *neo* é o sufixo mais adequado para essa literatura - atende a uma outra injunção, inscrita numa situação histórico-social peculiar, que nada tem a ver com a subjetividade, mas é sim um sintoma do isolamento, da fragmentação, da ausência de referências, da propalada "morte do sujeito" contemporâneo e, **nunca é demais dizer, do desaparecimento da utopia** (PELLEGRINI, 1993, p. 65, grifo nosso).

Por fim e para tornar a consecutiva reflexão ainda mais proveitosa, é interessante reproduzir as observações articuladas por Leyla Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* (2009):

Os intelectuais pós-modernos reforçam esse “realismo” aceitando e proclamando “o fim das utopias”. Antes de festejar o fim das utopias, seria necessário, distinguir as utopias políticas totalitárias das utopias libertárias da arte. Sem a utopia, a história é aceita como fatalidade. A função exercida pela literatura moderna, em seus melhores momentos, foi a de dizer não a uma realidade inaceitável e de sugerir a possibilidade de outras histórias (não de indicar ou prescrever soluções, como nas utopias políticas). Atualmente, a literatura parece contentar-se com espelhar uma realidade fragmentada, desprovida de valores e, portanto, de utopia (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 206).

Mesmo que Perrone-Moisés reconheça o consenso entre os intelectuais com relação ao esmorecimento utópico na produção literária pós-moderna, a pesquisadora não deixa de chamar a atenção para o caráter construtivo e reformador da utopia, além ainda de propor uma diferenciação entre as utopias totalitárias da política e a utopia artística libertária e problematizar o caráter conformado da literatura atual. Quer dizer, além de delinear a diferença entre os grandes projetos de reforma social ligados à utopia política e entre a inclinação prospectiva que constitui a utopia artística, Perrone-Moisés se aproxima da dialética marcuseana ao considerar a utopia enquanto um contrassenso, enquanto agente transformador que supera a fatalidade da história.

Diante do exposto, parece-nos relevante propor uma breve reflexão articulando as observações expostas acima, o romance escolhido enquanto objeto central deste trabalho e algumas considerações de Herbert Marcuse, Karl Mannheim e Ernst Bloch com a intenção de demonstrar de que forma o romance configura-se enquanto uma exceção à regra, ou seja, de que forma a narrativa, se analisada através do viés da utopia, escapa ao que se convencionou dissertar.

É interessante observar que as breves reflexões expostas dispõem de ao

menos dois pontos de contato com relação às considerações sobre o esmorecimento da utopia na literatura contemporânea, a dizer: a persistência do presente e a representação da realidade.

Haroldo de Campos e Flávio Carneiro tecem as suas reflexões a partir dos dois pontos mencionados acima, pois enquanto Haroldo de Campos se volta para a superação do princípio-esperança empenhado na poesia de vanguarda e na instauração do princípio-realidade engajado na poesia pós-moderna, ou melhor, pós-utópica, Flávio Carneiro pondera sobre a ausência de projetos de futuro e sobre a concentração no minucioso desenrolar do dia-a-dia na narrativa ficcional contemporânea.

Nesse sentido, é interessante problematizar um pouco a relação de exclusão traçada entre realidade, tempo presente e utopia, considerando, por exemplo, Ernst Bloch - de quem Haroldo de Campos empresta o termo “princípio-esperança” - e *Estorvo*.

Para Bloch, a esperança, ou ímpeto utópico, relaciona-se intimamente com a realidade dada. A inclinação prospectiva “ou a vontade utópica autêntica não é de forma alguma um almejar infinito, ao contrário: ela quer o meramente imediato” (BLOCH, 2005, V.I, p. 26), ou seja, a utopia não está ligada apenas aos grandes projetos de reforma social ou aos planos de futuros longínquos, a “vontade utópica **autêntica**” (grifo nosso), de acordo com o filósofo, está na ânsia de superar o momento presente e os impasses da realidade tangível.

Ainda nesse sentido, Bloch argumenta:

Enquanto o ser humano se encontrar em maus lençóis, a sua existência tanto privada quanto pública será perpassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor que a que lhe coube até o momento [...] A esperança sabedora e concreta, portanto, é a que irrompe subjetivamente com mais força contra o medo, a que objetivamente leva com mais habilidade à interrupção causal dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz parte da esperança, porque ambas brotam do não à carência (BLOCH, 2005, V.I, p. 16).

É claro que a relação proposta por Bloch nem sempre será efetiva nas narrativas, ou seja, mesmo que a utopia seja um componente gerado frente à rigidez da realidade presente, as representações ficcionais – ao menos a maioria delas - podem estar voltadas para uma realidade estanque e para um presente estéril.

De qualquer forma, a observação articulada por Bloch nos oferece estofos para questionar, ou melhor, para relativizar a associação excludente entre realidade, momento presente e utopia sustentada por Campos, Carneiro, Resende, Jaguaribe e outros. Se considerarmos, por exemplo, a sentença “toda verdadeira história é história contemporânea” (CROCE, 1962, p. 6), vale questionar se o cuidado ou a persistência diante do tempo presente

é uma peculiaridade da produção literária contemporânea, ou seja, a preocupação insistente com o momento atual não é frequente? Será que “toda verdadeira história não é história contemporânea?”.

Assim, além da ideia de “princípio-presente” cunhada por Haroldo de Campos, a noção de presentificação sustentada por Beatriz Resende, ainda que absolutamente precisa com relação aos meios e formatos de publicação da literatura contemporânea brasileira, mostra-se insuficiente para a discussão do esmorecimento utópico.

A vida nos grandes centros urbanos e a representação da realidade despida de qualquer ornamentação também são traços considerados incompatíveis com o ímpeto utópico, ou seja, são elencados enquanto responsáveis pelo desfalecimento da utopia na produção literária recente. Beatriz Resende e Beatriz Jaguaribe consideram que na “literatura urbana contemporânea, entre nós, qualquer alento é afastado. Não há catarse, não há consolo, não há utopia” (RESENDE, 2008, p. 93) e “essas novas produções não esboçam utopias coletivas redentoras, nem insistem em apontar caminhos sociais alternativos” (JAGUARIBE, 2007, p. 10).

Assim, a representação do cotidiano de uma metrópole, da desigualdade, das favelas, da violência, da fome e do lado mais vil e sujo da existência social não cede espaço para a resistência, para saídas libertárias ou qualquer tipo de redenção. A realidade é representada de forma estanque e, de acordo com o que afirmam Resende e Jaguaribe, estéril para qualquer tipo de expectativa.

Entretanto, vale observar que, mesmo que a produção contemporânea, segundo as pesquisadoras, esteja, muitas vezes, ligada a uma representação fiel da realidade social mais baixa e obscura, a escrita não é gratuita, ou seja, não se pretende acabada no registro ou na denúncia. Quer, ao contrário, possibilitar o confronto crítico entre leitor e realidade, além de “potencializar uma descarga catártica” (JAGUARIBE, 2007, p. 100).

Nesse sentido, se levarmos em consideração que, para Marcuse, a realidade concreta e o ímpeto utópico relacionam-se intimamente, quer dizer, o embate crítico diante da realidade em vigor, a criação de contrassensos ou a “grande recusa” e a possibilidade de tatear novos caminhos interagem como em um efeito dominó, é oportuno ponderar que, mesmo que a representação seja estanque, a escrita pode estar prenhe de propósitos.

Ademais, as “ocorrências cotidianas de vivência metropolitana, tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas” (JAGUARIBE, 2007, p. 100) podem acomodar também subjetividades utópicas, subjetividades ambientadas na noite consumada, “sem lua nem estrelas, sem encantos, sem nada” (BUARQUE, 2004, P. 23), mas que continuam

caminhando, mesmo se “prensado [as] contra os muros pela multidão” (2004, p. 115).

É o caso de *Estorvo*, que além de lidar frequentemente com símbolos do presente, como videogames e walkmans, é escrito a partir de um espaço hostil, cercado de acontecimentos cruéis e até mesmo insólitos, mas que, ainda assim, lança luz para uma flor que desponta no asfalto, pequena e até mesmo pouco vistosa, entretanto, retomando Drummond: “É feia. Mas é flor. Furo o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (ANDRADE, 2008, p. 28).

O componente utópico carregado pelo narrador é tímido e distante dos grandes projetos ou reformas coletivas, traveste-se de resistência para lidar com uma realidade esfacelada no espaço, nas relações sociais e íntimas do narrador. A peregrinação é motivada pela visita de um estranho que bate, insistentemente, à porta do narrador durante uma manhã. A caminhada, que a princípio é fuga, torna-se, de acordo com o desenvolvimento da narrativa, uma procura obstinada. O objeto da procura não é claro para o leitor, o narrador-personagem parece tatear, no escuro, um lugar seguro, saídas “pela porta frouxa de um tapume” (BUARQUE, 2004, p.115) qualquer:

A calçada não comporta mais tanto público, que acorre das transversais e não gosta de me ver querendo avançar no sentido oposto. Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que eu sou o incômodo no meio da multidão. Ando prensado contra os muros, até ser expelido pela porta de um tapume (BUARQUE, 2004, p. 115).

É entre a multidão de um grande centro urbano, na calçada pequena para tantos transeuntes, entre tapumes (símbolo do progresso urbano, dos projetos, da construção, do presente, do espaço contemporâneo) que o narrador de *Estorvo* procura um escape. Contra a corrente, estorva a marcha, incomoda a multidão. É o estorvo, o contrassenso na sociedade unidimensional, aquele “que vai contra a corrente, até não poder resistir” (“Roda Viva”, 1968) tateando percursos, vasculhando o passado e inclinando-se para o futuro. Futuro tangível, não longínquo, pois, assim como pontua Ernst Bloch, a vontade utópica autêntica busca superar o momento presente e “quer o meramente imediato” (BLOCH, 2005, V.I, p. 26), confirmando a tese de que é no abismo que vislumbramos a bem aventurança.

Além de *Estorvo*, é possível, ainda que brevemente, destacar outros textos ou representações artísticas contemporâneas que de alguma forma voltam-se também para o componente utópico. O romance *Cocanha: a história de um país imaginário* (1998) de Hilário Franco Júnior, os contos de João Anzanello Carrascoza, a microssérie *Hoje é dia de Maria*, veiculada pela Rede Globo de Televisão em 2005 e o romance *A Fúria do Corpo* (1981), de

João Gilberto Noll são fecundos exemplos para contrapor a teoria de que a pós-modernidade estaria completamente isenta do traço utópico.

A aproximação com o romance buarqueano não é possível em alguns dos exemplos elencados, ou seja, trata-se de representações utópicas distintas daquela que procuramos observar em *Estorvo. Cocanha: a história de um país imaginário* (1998), por exemplo, volta-se, assim como Platão e More, para a utopia enquanto potencial imaginativo empenhado em edificações geográficas ideais, enquanto Carrascoza torna visível, assim como os românticos, uma postura nostálgica diante do passado, da infância, do campo e da terra natal.

Entretanto, a partir da microssérie *Hoje é dia de Maria* o diálogo torna-se profícuo, já que, de acordo com Ana Claudia Freitas Pantoja, na microssérie “o ciclo de partida-caminho-regresso dá lugar ao porvir e uma nova sugestão de uso das poéticas orais toma corpo [...] concebendo-os como instrumento de instituição da utopia” (PANTOJA, 2014, p. 240). Assim, além de uma sugestiva proximidade entre o narrador de *Estorvo* (1991) e a personagem Maria, que empreendem uma caminhada marcada pelo vindouro, o presente é igualmente representado enquanto “perspectiva operante” (PANTOJA, 2014, p. 256) no romance de Chico Buarque e na microssérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho e inspirada nos contos populares de circulação oral compilados por Sílvio Romero e Câmara Cascudo do final do século XIX ao começo do século XX.

Nesse mesmo sentido, é ainda importante destacar João Gilberto Noll e o romance *A Fúria do Corpo* (1981).

Noll é citado em vários estudos que se voltam para a literatura contemporânea brasileira, inclusive naqueles que afirmam a isenção do traço utópico no período em questão. Flora Sussekind, por exemplo, menciona o escritor no ensaio “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, quando se concentra nas técnicas modernas de produção e reprodução de imagens, entre elas a fotografia e o cinema, empreendidas na literatura brasileira. Já Schøllhammer pontua que Noll seguia “os passos de Fonseca e de seu companheiro e precursor, o paranaense Dalton Trevisan, desnudando uma ‘cruzeza humana’ até então inédita na literatura brasileira. Além de constituir um elemento realista na literatura urbana” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27), voltando-se para a violência, para a realidade do crime e para a vulnerabilidade do corpo.

Entretanto, há um movimento entre distopia e utopia bastante interessante em seu segundo romance: *A Fúria do Corpo* (1981). Sem fugir de temas comuns para a literatura contemporânea como o abandono, a solidão, o coletivo fragmentado, o individual

errante e o submundo, Noll apresenta ao leitor duas personagens sem nome, um casal formado por um homem sem passado, nome ou profissão e uma mendiga-prostituta. Os dois, premidos por situações atordoantes de sofrimento, angústia, penúria e impossibilidades, percorrem o espaço e o tempo em busca de um sentido que retome possibilidades para os dias condenados.

As personagens portam-se de forma semelhante ao protagonista de *Estorvo*. Movem-se a partir de um sentimento que, a priori, lembra resignação, mas que timidamente faz com que as personagens resistam ao momento presente frente ao dia seguinte e às suas possibilidades. São, nas palavras de Noll, “utopias ambulantes” lutando contra as mortificações da vida. O narrador e os personagens são andarilhos, caminham atabalhoados, a esmo, “sem documentos nem língua nem memória”, um “amontoado de carne sem nome, destino ou moradia” (NOLL, 2004, p. 33 apud SILVA, 2007) que devotam ao amor visceral a redenção do tempo presente:

Indefeso peço proteção a Afrodite, ela me fala coisas enternecidas, diz que um dia tudo há de se esclarecer, os tiranos de um lado os injustiçados do outro, e haverá uma linha de fogo separando as duas hordas, os déspotas malditos ainda terão tempo de apreciar o paraíso sem fim dos outrora injustiçados. (NOLL, 2008, p. 16).

O andarilho e a mendiga-prostituta (Afrodite) trafegam por uma interminável via crucis, mas a angústia e o sofrimento são dissipados a partir da cumplicidade criada entre os dois amantes. Para o parceiro, “Afrodite é presença sagrada do Universo” (NOLL, 2008, 70-71), é a portadora da promessa de “que um dia tudo irá se esclarecer” (NOLL, 2008, p. 16).

A santidade da parceira é buscada na lama, na erotização sem limites, na fúria do corpo e adia todo e qualquer sentimento de infortúnio ou desgraça. Juntos e graças ao contato com o outro, prosseguem aguardando o esclarecimento e a justiça do porvir até o final do romance, corroborando a ideia de que as personagens de Noll “vivem essa via crucis porque não conseguem renunciar à utopia”¹⁴ (NOLL, 2000).

Assim, delinear uma semelhança entre o romance *Estorvo* e *A Fúria do Corpo*, de João Gilberto Noll não nos parece precipitada. Mesmo que a narrativa de Noll apresente um casal e saliente a erotização e o amor em contraponto a solidão do narrador de

14 Sobre o traço utópico na literatura contemporânea, Noll pondera na entrevista “Sou um velho hippie” (2000): “Vários críticos já apontaram no meu trabalho a questão da pane da utopia. Mas você salienta um aspecto que é muito mais rico. Meus personagens vivem essa via crucis porque não conseguem renunciar à utopia. Neste sentido, eu sou um velho hippie [...] Sou mesmo um velho hippie tentando demonstrar personagens que querem sair do amortecimento. Meus personagens são utopias ambulantes. São ambulantes por natureza. São seres ambulantes. E agora me dou conta que são também utopias ambulantes” (NOLL, 2000).

Estorvo, a semelhança com relação à construção utópica persiste. O contraste entre utopia e distopia é frequente nas narrativas mencionadas. A utopia é visível na postura das personagens e contraposta ao espaço e circunstâncias assoladoras. Movidas por uma tímida resistência, as personagens reagem à miséria, à prostituição e aos abusos do tempo presente até a última página do romance. Partem do limbo ou da consciência de que “somos perdedores, sim” (NOLL, 2008, p. 275) para o intuito de explorar “a devastação dessa derrota como quem garimpa na miséria riquezas indizíveis” (NOLL, 2008, p. 275), até mesmo nas situações em que a possibilidade de um idílio é completamente haurida:

Vamos partir para o Sul lá no meio do mato, uma horta nos espera, pomares, já vejo unhas pretas da terra, Afrodite inclina a cabeça e me olha toda compadecida, me confessa quase em sussurros que a tia no Sul nunca existiu, nem muito menos um mato pra onde ir, nada, estamos ilhados na Cidade, nem horta nem pomares, nenhum cais onde aportar o nosso idílio [...] continuamos a caminhar com inusitado alento, uma velha nos cumprimenta afável, um menino cabra-cega se joga numa corrida louca contra nossas pernas, amparamos seu tombo [...] eu e Afrodite atravessamos a rua, no lago artificial vários mendigos tomam seu banho, Afrodite se adianta e entra suavemente no lago, no centro o chafariz espalha enorme chuveiro comum, entro no lago atrás de Afrodite, a água escura dá nos joelhos, os mendigos saltam alegres, correm molhando uns aos outros (NOLL, 2008, p. 275).

Diante do que foi exposto, não é equivocado dizer que se trata de uma questão de perspectiva, de onde e para onde se olha. Em *Estorvo* e em *A Fúria do Corpo*, por exemplo, o leitor pode voltar-se com mais atenção para o espaço e circunstâncias distópicas ou concentrar-se na postura utópica das personagens. Entretanto, a primeira perspectiva parece mais usual.

Para os estudos que se voltam para a literatura brasileira contemporânea, por exemplo, o espaço deteriorado, a tragédia e a presentificação parecem mais visíveis do que o empenho da utopia na subjetividade de alguma personagem. A perspectiva é compreensível, pois como advertir a presença do traço utópico em um campo minado, em um espaço obscuro e marcado por circunstâncias assoladoras? Como assegurar que o caráter projectivo e emancipador da utopia estaria no ensimesmamento individual, do submundo das grandes cidades e na temporalidade reduzida ao presente?

Entretanto, como acatar que um período marcado por frequentes instabilidades políticas e sociais e estigmatizado pelo encapsulamento do indivíduo frente ao esfacelamento da ideia do comunitário possa estar despido de toda a sensibilidade utópica, que promove, justamente, alternativas para os períodos de instabilidades?

Por fim, é ainda interessante esclarecer que não temos como intenção questionar ou invalidar as análises propostas pelos pesquisadores elencados para esta reflexão. É incontestável que a literatura contemporânea brasileira é atingida pelo declínio da utopia e é claro que o estudo que se propõe a observar ou mapear recorrências em uma produção tão diversa não poderia lidar com as exceções, com os exemplares que fogem à regra. Entretanto, é importante promover diálogos e estabelecer discussões que possam relativizar determinadas noções para que não nos passe despercebida, enquanto concentramos a atenção na incoerência de grandes projetos utópicos na produção literária recente, a persistente caminhada de um mendigo, de uma prostituta ou de um estorvo.

3 CHICO BUARQUE À LUZ DA UTOPIA

3.1 O REGISTRO UTÓPICO DA OBRA BUARQUEANA

*“Canta primavera, pá,
cá estou carente,
manda novamente,
algum cheirinho de alecrim”*

(“Tanto mar”, Chico Buarque, 1978)

O vínculo entre Chico Buarque e utopia não é inédito. Inúmeros estudos registram essa intimidade, principalmente com relação às canções. A inclinação utópica marca, sobretudo, as composições de protesto escritas para confrontar o momento ditatorial enfrentado pelo Brasil a partir de 1964.

Em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, o vice-presidente João Goulart assume a presidência brasileira. Ministros, militares e parte da sociedade não aceitaram a posse de João Goulart, político ligado aos movimentos populares e sindicalistas naquele momento. “Graças ao pavor da burguesia e à atuação do imperialismo” (CANDIDO, 1989, p. 208) frente ao que consideravam ser uma ameaça comunista, Jango foi deposto em abril de 1964 e Humberto de Alencar Castelo Branco – o primeiro presidente do Regime Militar - assume o cargo.

Castelo Branco foi seguido ainda por Costa e Silva, Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo. A brutalidade opressiva do regime militar se fez presente, principalmente, a partir 1967, após a morte de Castelo Branco e consequente posse de Costa e Silva. Nesse sentido, Antonio Candido pondera no artigo “A Nova Narrativa”:

O golpe não cortou tudo desde logo, mas aos poucos. E então surgiram algumas manifestações de revolta, meio caóticas, berrantes e demolidoras, como o tropicalismo. Na verdade, tratava-se de um processo transformador que teve como eixo os movimentos estudantis de 1968 e desfechou num anticonvencionalismo que ainda hoje orienta a produção cultural (CANDIDO, 1989, p. 209).

Em 1968, rebeliões populares irromperam-se por todo o mundo. Tiveram o seu estopim em maio e na França, mas alastraram-se por todo o mundo ainda no mesmo ano. Nos Estados Unidos protestavam, principalmente, em oposição à Guerra do Vietnã. Algumas cidades do México, da Alemanha e da Itália reivindicavam por melhoria no sistema

universitário. Manifestavam-se ainda, em países como Brasil, Polônia e Tchecoslováquia, contra governos repressores e, em vários lugares do mundo, revoltavam-se por direitos e liberdade civil, assim como igualdade racial e sexual.

Foi em 68 que Caetano Veloso e Gilberto Gil protestavam com a música “É proibido proibir”, que o movimento tropicalista esbravejada, a partir da contracultura, em oposição ao convencionalismo e Chico Buarque compunha “Roda Viva”, canção que sustenta a seguinte assertiva: “a gente vai contra a corrente/ até não poder mais resistir”.

No Brasil, as manifestações funcionaram enquanto reivindicação pela liberdade, imperativo da voz jovem e projeção de um porvir em que a força do povo e a liberdade estivessem acima dos desmandos do governo e resistiram, inclusive, ao Ato Institucional número cinco, proposto por Costa e Silva e que entrou em vigor em dezembro de 68. Mais conhecido como AI-5, o ato concedeu poderes plenos ao presidente da república brasileira e Costa e Silva pôde, nesse sentido, intervir nos estados e municípios sem os impedimentos previstos da constituição. O documento, composto de doze artigos, suspendeu o direito de votar e ser votado em eleições sindicais, retirou a garantia de *habeas corpus* nos casos de crimes políticos ou atentados contra a estabilidade nacional, social ou política, proibiu manifestações sobre assuntos de natureza política e aplicou as seguintes medidas de segurança social: “liberdade vigiada; proibição de frequentar certos lugares; domicílio determinado” (BRASIL, Ato Institucional N° 5, 3 de dezembro, 1968).

A partir deste momento, houve o recrudescimento da censura e as expressões artísticas não só não se calaram, como passaram a ser ainda mais questionadoras. Músicos, poetas, romancistas e até mesmo os editores de jornais buscaram técnicas composicionais para driblar a censura. A alegoria, a metáfora, o jogo com as palavras, a ambiguidade semântica e até mesmo o viés insólito foram empenhados para que as expressões de protesto fossem aprovadas pelos censores e liberadas ao público. Foi neste período que Chico Buarque escreveu canções como “Apesar de você” (1970), “Cordão” (1971) e “Cálice” (1973), a novela *Fazenda Modelo* (1974) e, junto com Ruy Guerra, a peça *Calabar, o elogio da traição* (1973).

A relação entre as canções buarqueanas e o componente utópico é registrada por pesquisas universitárias de curto fôlego e até mesmo por artigos, ensaios e obras de pesquisadores renomados. Renato Janine Ribeiro, por exemplo, discute em um texto publicado por *Outras conversas sobre os jeitos da canção* (2004) a utopia lírica nas canções de Chico Buarque, Anazildo Vasconcelos da Silva concentra-se, entre outras questões, no combate às interpretações que apontam para a efemeridade das canções de protesto em A

poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação (1974) e Adélia Bezerra de Meneses reflete em *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque* (2002) sobre a variante crítica e utópica na composição musical buarqueana publicada entre 1964 e 1980.

Interessa-nos, nesse sentido, compreender de que forma a utopia é observada nas canções, ou seja, qual é o ideal utópico empenhado nas produções anteriores e se é possível observar uma relação entre o componente utópico inscrito nas composições musicais e aquele verificado em *Estorvo*.

Para tanto, consideraremos, ainda que brevemente, as reflexões expostas por Adélia Bezerra de Meneses. O estudo volta-se para a presença da utopia em quatro eixos distintos que, de acordo com a pesquisadora, se combinados, demonstrariam o desenho mágico em espiral realizado pelas canções de Chico Buarque. Os eixos são: o lirismo nostálgico, as canções de repressão, a variante utópica e a vertente crítica.

De acordo com ela, as canções do “lirismo nostálgico” revelam a busca do primitivo, um apelo nostálgico ao passado e, ainda que em menor grau, empenho crítico. A busca do primitivo, de certa forma, “pode significar uma recusa do mundo industrializado” e, nesse sentido, é uma forma de resistência. Entretanto, Meneses assegura que no lirismo nostálgico “há a consciência de que o primitivo está perdido para sempre” (MENESES, 2002, p. 40). Cita as canções “Até pensei”, “Retrato em Branco e Preto”, “O Realejo”, “Televisão” e “Carnaval” enquanto representativas do eixo referido.

Sobre a relação entre o lirismo nostálgico e utopia, a pesquisadora afirma:

A postura do eu-poético nesses poemas é a do retorno, a ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou a um espaço que não fazem parte da realidade atual. E isso é nostalgia (de *nostos* = volta e *algos* = dor), no seu sentido primeiro e etimológico: a dor do retorno. No entanto, essa “volta” nem sempre implica um retorno ao passado, à infância: às vezes, comporta a criação de um espaço privilegiado, em que se dá aquilo que não encontra realização no presente. Significa a proposta de um tempo-espaço outros – o samba, a festa, o Carnaval – onde o amor acontece e onde existe uma possibilidade de comunhão. Evidentemente, trata-se da projeção de uma realidade não cotidiana: a utopia, o não-lugar. **No entanto, apesar de haver aqui uma evidente contaminação do lirismo nostálgico com a vertente utópica, prefiro reservar o termo utopia para aquelas canções que reivindicam rigorosamente o futuro, cantando o dia que há de vir** (MENESES, 2002, p. 48, grifo nosso).

Sobre as canções de repressão – o segundo eixo analítico exposto –, Meneses pondera que é o lugar em que a tensão para um futuro aberto assume a sua forma máxima, mesmo que em algumas das composições a crítica frente ao presente é ríspida ao

ponto de desvanecer qualquer perspectiva de futuro (“Deus lhe pague”, “Cálice” e “Angélica”). De um modo geral, as canções de protesto apontam para uma transformação radical do presente, uma alteração quase que apocalíptica e de caráter irreversível, reivindicativo, e muitas vezes, vingativo (“Cordão”). Os ideais são mantidos em torno da comunhão social e a utopia é aliada à política.

Meneses afirma que o eixo em questão é representado por canções como “Apesar de Você”, “Cálice”, “Acorda Amor”, “Ano Novo” e “Quando o carnaval chegar”. Considera ainda que o componente utópico se dá em um jogo de resistência diante do hoje e projeção utópica com relação ao amanhã:

Sob o signo do amanhã, tudo que é expansivo, as pulsões da energia, a fecundidade. De um lado, sob o signo do hoje, a semântica da morte; do outro lado, as metáforas da vida. A sucessão das imagens se processa no terreno firme das associações convencionais, regidas por esse duplo registro: contenção/liberação (ou trevas/luz) (MENESES, 2002, p. 75).

No capítulo em que se dedica à variante utópica, Meneses afirma que o repertório musical de Chico Buarque é também marcado por algumas canções desvinculadas do período de agitação política no Brasil, mas ligadas à utopia. Nelas, o compositor aponta para “um espaço em que o homem pode ser livre, e onde não se verifica o reino da alienação e da mercadoria” (2000, p. 103). Trata-se de ambiente utópico “ingênuo, inocente [e] distante do cunho agressivo e reivindicatório” (2000, p. 103) das canções de protesto:

Uma das grandes constantes da canção utópica – pelo menos tal como ela aparece em Chico Buarque- é a proposta do homem como um ser livre – liberado do trabalho desumanizante e escravizador [...] É necessária uma suspensão do cotidiano esfalfante para que o homem possa viver outras dimensões - sobretudo o amor. Pois numa economia subordinada ao primado do lucro, o trabalho tornado alienado dissociou-se inevitavelmente de qualquer dimensão criativa; dissociou-se do amor e do prazer (MENESES, 2002, p.107).

As canções representativas para o eixo da variante utópica são, de acordo com a pesquisadora, “Bom Tempo”, “O que Será”, “Primeiro de Maio” e “Linha de Montagem”.

Por fim, Meneses apresenta-nos o último eixo proposto: a vertente crítica. De acordo com o texto, trata-se das canções marcadas pela crítica social, mas desvinculadas do período ditatorial. A vertente crítica é representada por composições como “Vence na Vida quem diz sim”, “Construção”, “Pedro Pedreiro”, “Até o Fim”, a peça *Calabar* (1973) e a

novela *Fazenda Modelo* (1974).

A crítica social também ocorre, como vimos, nas canções utópicas, de protesto e até mesmo nas de lírica nostálgica. Nesta vertente, entretanto, estará “figurada através da mera apresentação de uma situação cotidiana” (MENESES, 2002, p.143):

Essa crítica sempre se recortará enquanto denúncia – ora configurada através da mera apresentação de uma situação cotidiana dramática ou trágica (como é o caso de *Pedro Pedreiro* e *Construção*), ora através de ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, no falso adesismo de *Vence na Vida quem Diz Sim*, paródica tal como em *Sabiá*, em *Bom Conselho* e na maior parte das canções da *Ópera do Malandro*, alegórica em *Fazenda Modelo*); ora através desse “processo de deslocamento”, que consiste no tratamento de temas cadentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira, como em *Calabar*. Irônica, satírica, alegórica, paródica: a crítica social direta, em Chico Buarque, se fará pelo viés de uma linguagem que não poderia ser mais indireta (MENESES, 2002, p. 143-4).

Considerando *Estorvo* e a construção utópica observada, poderíamos reputar algum tipo de relação apenas com dois dos eixos propostos por Meneses, a dizer: o lirismo nostálgico e a variante utópica. Nenhum dos dois eixos relaciona-se de modo suficiente com a energia utópica empenhada no romance, ou seja, não podemos afirmar que há um referente analítico com relação à utopia nas canções buarqueanas. Entretanto, é coerente afirmar que é possível estabelecer um vínculo – não sem ressalvas - com o lirismo nostálgico.

Mesmo que o romance não trabalhe com a “consciência de que o primitivo está perdido para sempre” (MENESES, 2002, p. 40), a energia utópica aponta para um futuro não desonerado do passado, quer dizer, para o futuro em que as ordens do passado sejam reestabelecidas. Onde, assim como afirma Meneses com relação ao lirismo nostálgico, “o amor acontece e há uma possibilidade de comunhão”.

A aproximação, entretanto, não avança. A pesquisadora dedica pouco do seu empenho ao lirismo nostálgico, principalmente quando a afinidade entre o eixo referido e a utopia torna-se tangível. Meneses chega a afirmar que apesar da evidente contaminação do lirismo nostálgico com a vertente utópica, prefere “reservar o termo utopia para aquelas canções que reivindicam rigorosamente o futuro, cantando o dia que há de vir” (MENESES, 2002, p. 48).

Mesmo que Meneses não questione a presença do traço utópico no lirismo nostálgico, é evidente para o leitor que o registro é renegado, quer dizer, considerado menor pela pesquisadora. Atitude compreensível em estudo que pretende observar, principalmente, a imbricação entre poesia e engajamento político na obra de Chico Buarque, ou seja, em um

estudo que pretende se concentrar na utopia enquanto cristalização de ideais coletivos e enquanto projeto de transformação política e social. O vínculo entre utopia e postura revolucionária é, com certeza, mais rico, principalmente nas canções.

Vale considerar que a postura de Meneses acaba justificando de que maneira a categórica afirmação acerca da utopia presente nas canções de Chico Buarque (registrada em vários eixos) não se encaixa nas análises dedicadas aos romances do compositor.

Os trabalhos e pesquisas dedicadas ao romance buarqueano apontam para um caminho diverso. De um modo geral, concentram-se, inclusive, em abordagens que vão na contramão do registro utópico. As leituras dedicadas ao romance *Estorvo*, assim como já foi exposto, apontam para uma distopia urbana e social. Com *Benjamim* (1995) – o segundo romance escrito pelo compositor – a leitura permanece quase que inalterada. Marcelo Ridente chega a aproximar os dois romances quando afirma no artigo “O paraíso Perdido de Benjamim Zambraia – sociedade e política” que “a chama utópica está ausente em *Benjamim*, como já estivera ausente em *Estorvo*” (RIDENTI, 1999, p. 196). As análises dirigidas aos romances subsequentes não se afastam dessa perspectiva. Completando o campo de busca com as palavras “romance” e “Chico Buarque” no Banco de Teses e Dissertações da Capes encontraremos trabalhos acadêmicos de grande fôlego que se voltam para questões como fragmentos identitários, o papel da cidade, a presença do mito, a memória, a relação com o cinema e questões sobre a literatura contemporânea.

Ridente afirma que “os acontecimentos nos últimos anos do século XX problematizam ‘imaginar tempos melhores’” (RIDENTI, 1999, p. 185), mas será que enfrentamos situações mais devastadoras do que aquelas encaradas pela sociedade durante o período ditatorial? Parece-nos mais uma indisposição diante de uma utopia que pode se dar de forma distinta, que pode encostar-se ao lirismo nostálgico e formar-se na subjetividade de uma personagem:

Assim, paralelamente, à retomada crítica do lirismo nostálgico e à presença da crítica social, há no romance um esvaziamento da dimensão utópica, que completaria a tríade de aspectos sociopolíticos nas obras de Chico Buarque. Entretanto, duas utopias podem ser encontradas no livro, a de Benjamim e a do professor Saavedra Ribajó, seguida por Castana Beatriz. A utopia da personagem central confunde-se com o lirismo nostálgico: fazer o tempo voltar, recuperar a idade de ouro de um paraíso perdido ao lado da amada, nos anos 60. A ilusão de retorno à mocidade, alimentada pela semelhança entre Ariela e Beatriz, logo seria desfeita: Benjamim perdeu a vida no encaço dessa utopia, seguindo Ariela, na cena que abre e fecha a história (RIDENTI, 1999, p. 194).

É claro que não podemos afirmar que a construção utópica presente em *Estorvo* se repete nos romances posteriores¹⁵. O excerto exposto acima indica que sim, ainda que pudéssemos pensar em um percurso utópico decrescente considerando *Estorvo* e *Benjamim*, já que o narrador do segundo romance perde a vida.

Todavia, interessa-nos chamar a atenção para a possibilidade desse registro, que mesmo tímido e menos robusto do que aquele inscrito nas canções de protesto, por exemplo, é um registro e, de alguma forma, nos diz algo que merece ouvido.

Um abismo chamado “engajamento político” separa o registro utópico nas canções e a ausência do mesmo na produção ficcional de Chico Buarque. Não pretendemos afirmar que se trata de romances desengajados com a política a com a situação social contemporânea, pois, de uma forma ou de outra, o aspecto crítico não está ausente em nenhum de seus romances. Entretanto, as narrativas não estão circunstanciadas por contextos históricos que favorecem a criação de utopias sociais e libertárias. Voltam-se, ao contrário, para dilemas cotidianos, contemporâneos e, sobretudo, individuais.

Nesse sentido, parece-nos importante fazer um apêndice e pensar, mesmo que brevemente, na figura de Chico Buarque enquanto compositor e enquanto autor e também no que considera Foucault no texto *O que é um autor* (1992). Talvez seja preciso lembrar o que pondera Foucault, principalmente com relação à individualização e à autenticidade do autor para que possamos compreender de que maneira um abismo é estabelecido entre a produção musical e ficcional de Chico Buarque no que diz respeito à utopia.

Foucault questiona o nome do autor e os problemas que podem ser suscitados por ele, como a ligação indistinta do nome próprio com o indivíduo nominado e também a ligação do nome do autor com tudo o que ele nomeia:

Não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples. O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição. Quando se diz "Aristóteles", emprega-se uma palavra que é equivalente a uma descrição ou a uma série de descrições definidas, do gênero de: "o autor das Analíticas" ou: "o fundador da ontologia" etc. Mas não se pode ficar nisso; um nome próprio não tem pura e simplesmente uma significação; quando se descobre que Rimbaud não escreveu *La chasse spirituelle*, não se pode pretender que esse nome próprio ou esse nome do autor tenha mudado de sentido (FOUCAULT, 1992, p. 28).

15 Carla Ranzani Magatti da Silva defendeu, em 2011, a dissertação intitulada **Memória, Mito e Utopia em Leite Derramado, de Chico Buarque** pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

É interessante esclarecer que o texto de Foucault é considerado parcialmente. Parcialmente porque não reputamos válida a completa dissociação entre autor e obra. Acreditamos que, vez ou outra, considerar quem diz, de onde diz e em que momento diz pode ser proveitoso.

Entretanto, a discussão proposta pelo filósofo francês indica que relativizar a noção de que o nome do autor pode caracterizar o discurso é essencial. De acordo com Foucault:

O fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, **mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status** (FOUCAULT, 1992, 23, grifo nosso).

O texto, nesse sentido, nos ajuda a compreender de que forma a aproximação entre a produção musical e literária de Chico Buarque pode ser difícil ou até mesmo impraticável. Vivemos, segundo Foucault, em uma cultura que individualizou a figura autor e deixou de acreditar que a escrita vale por si mesma. Assim, naturalmente, inclinamo-nos para o jogo de atribuição e parentesco entre autor e obra com a intenção de demarcar recorrências na composição dos textos.

Assim, é inerente à postura analítica investigar a possibilidade de parentesco entre o registro utópico observado e exaustivamente estudado nas canções buarqueanas e aquele empenhado em *Estorvo*. Contudo, diante das objeções que a aproximação emerge, atentamo-nos para duas justificativas viáveis, para dois equívocos interpretativos que estamos vulneráveis a cometer. O primeiro relaciona-se com a “função autor” advertida por Foucault, pois se trata dos objetos de apropriação que procuramos durante a leitura, dos traços que indicam que o autor (sua biografia, perspectiva individual e situação social) pode ser o responsável pela presença de certos acontecimentos na obra. Enquanto o segundo e último equívoco interpretativo refere-se à desatenção frente ao gênero, ao público (ou leitores) e ao momento em que os textos foram escritos.

Quer dizer, a ânsia por traçar uma filiação entre os textos pode fazer com que nos esqueçamos de salientar a natureza de cada um deles. Nesse sentido, é preciso destacar, com relação à natureza distinta, o gênero e o momento em que os textos foram escritos.

Por detrás das canções de Chico Buarque, tanto das valsinhas de amor, como das canções de protesto, há um compositor, não há um romancista. Um compositor que, de acordo com Ligia Vieira Cesar, se organiza a partir de “uma atitude paternalista” e se esforça para “se aproximar o máximo possível das camadas populares, transformando suas canções no veículo ideológico de politização das camadas populares” (CESAR, 1990, p. 63). Assim, as canções buarqueanas, principalmente as composições de protesto, sustentavam “um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca” (GALVÃO, 1975, p. 95), “cantando o pensar do povo” (CESAR, 1990, p. 69), a realidade do país e a projeção de um novo dia.

As canções intimistas que se voltavam para o mar, o amor e o luar, “passaram a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64, para finalmente desempenhar fase de politização explícita” (CESAR, 1990, p. 62) e quase militante durante a repressão militar.

Dessa forma, o engajamento político verificado e tão associado à utopia nas canções buarqueanas encontra uma razão e um correlato na realidade vigente. O compositor assume um compromisso diante do público que, “ante a perplexidade do momento histórico, e impossibilitado de manifestar-se politicamente, vê na música e mais precisamente na Bossa Nova, o seu escapismo” (CESAR, 1990, p. 68).

Todavia, fenômeno absolutamente distinto acontece na ficção literária e no começo da década de 90. Chico Buarque torna-se um romancista, um autor. Não há mais plateia ou ouvintes, tampouco ditadura. Há um público leitor e o comprometimento (se houver) é diverso.

Recorrendo novamente a Foucault, veremos que a relação entre autor e texto literário é particular e certamente distinta daquela mantida por compositor e música. De acordo com ele, houve um momento em nossa civilização que os “textos literários (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor; o anonimato não constituía dificuldade” (FOUCAULT, 1992, p. 32).

Isto posto, não é conveniente esperar a mesma conduta de um autor de ficção e de um compositor popular, mesmo que as obras sejam referenciadas com o mesmo nome. O gênero, o público, o momento e o comprometimento é outro. Procurar em uma ficção literária o mesmo engajamento político e social empenhado nas canções de um compositor como Chico Buarque e, nesse sentido, a mesma energia utópica pode ser um erro de primeira grandeza.

Mesmo que, como já foi dito anteriormente, haja uma dimensão social

exposta pelas beiradas em *Estorvo*, o romance não empenha grandes críticas ou protestos sociais durante a narrativa e nem por isso observamos o esvaziamento da dimensão utópica advertido por Ridente (1999, p. 194) no romance.

É certo que a energia utópica presente em *Estorvo* não se relaciona com protestos ou críticas sociais como aquela reconhecida nos eixos elencados por Meneses. Nenhum dos eixos apresentados pela pesquisadora encontra um correlato no romance, ou seja, a narrativa não se aproxima suficientemente do lirismo nostálgico, das canções de repressão, da variante utópica e nem da vertente crítica. Ainda que haja pontos de contatos entre o romance e o lirismo nostálgico, a relação não pode sustentar uma análise que se volte para o parentesco entre o eixo e o texto.

A energia utópica observada no romance mostra-se presente já na composição da narrativa. Não está aliada à militância social ou cristalizada em ideais coletivos. Não procura redenção diante de uma instabilidade política ou histórica e nem prevê grandes projetos sociais.

A utopia edifica-se já na construção da personagem. Trata-se de uma postura utópica, ou melhor, de um estado de espírito utópico. A utopia está empenhada na subjetividade do narrador, na conduta de um homem que resiste a um momento distópico e que projeta, incansavelmente, as horas e os dias seguintes. Os projetos de futuro não são grandiosos, não propõem reformas e nem estão ligados à noção de coletividade, voltam-se, ao contrário, para um futuro muito próximo, pois a pretensão é resistir e sobreviver ao tempo presente.

Diferente da utopia observada nas canções buarqueanas que funciona quase que como um tema e tem como função motivar no público ouvinte a esperança de dias melhores, a utopia verificada no romance é menos imperiosa. A leitura utópica não é irrefutável na narrativa, quer dizer, não é a única leitura possível. Trata-se, como já foi mencionado, de uma questão de escolha entre postura utópica e espaço e tempo distópicos. No texto, a utopia não funciona enquanto tema e não tem uma função delineada, ela está imbricada na composição do texto, é construída e edificada durante a narrativa.

Por fim, é crucial ponderar que imperiosa ou não, a energia utópica está em *Estorvo* e nos apresenta a condolente resistência de um incongruente, ou melhor, de um estorvo que caminha obstinadamente e projeta o seu futuro próximo (não desonerado do passado) para sobreviver ao momento presente.

3.2 A CONSTRUÇÃO UTÓPICA EM *ESTORVO*

*Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço
do tráfego. Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralise os
negócios,
garanto que uma flor nasceu
("A Flor e a Náusea", Carlos Drummond de
Andrade).*

Estorvo, o primeiro romance de Chico Buarque, é narrado por uma personagem sem nome que, a partir do toque insistente de sua campainha em uma manhã e da imagem de um sujeito através do olho mágico, enfrenta uma odisséia obstinada, motivada por fuga e procura, em um Rio de Janeiro apresentado de relance.

Beirando o onírico, o absurdo e o abismo, o texto é denso e impenetrável na primeira leitura. O leitor que permanecer na superfície, em suas calculadas descrições e no enredo policial pode se decepcionar, pois, assim como considera Augusto Massi, "*Estorvo* foi escrito como quem atira uma pedra ao lago e turva as águas do sonho. O olho mágico vai nos deixando ver cada vez mais à medida que os onze capítulos - pequenos círculos - se expandem serialmente" (MASSI, 1991).

Semi acordado, ou melhor, semidormido, o narrador é chamado à porta pelos toques ininterruptos da campainha e pela imagem de um sujeito revelada pelo olho mágico: terno e gravata, barba e "cabelos escorridos até os ombros" (2004, p. 8). A visita perturba o narrador e parece ser urgente, pois "pessoas de terno e gravata que eu conheço, conheço atrás de mesas, do guichê, não são pessoas que vem bater à minha porta" (2004, p.8). Decide, então, que não abre mesmo, que é "capaz de morrer ali em silêncio" (2004, p. 9), observa o homem recuar, parar no meio-fio e continuar o seu percurso enquanto ele acena para um taxi e empreende o que, a primeira vista, tomaríamos como fuga.

A ocorrência parece despertar a personagem de um estado de dormência mais profundo, pois naquele dia, após a visita, o narrador conduz o leitor por um percurso incansável, que já na primeira parada (casa da irmã) deixa de ser fuga e assemelha-se a uma peregrinação, a uma romaria por entre espaços ou círculos que nos ajudam a reconstruir o passado da personagem.

A irmã, que financia o quarto e sala do narrador, reside em um condomínio de luxo, a casa "é uma pirâmide de vidro sem o vértice" (2004, p. 12), e, de acordo com as

sugestões do protagonista, vive em um casamento de aparência e não tem intimidade com a filha. O relacionamento com a irmã é marcado por afeição, distanciamento e melancolia, assim como com relação à ex-mulher, ao antigo amigo, à mãe e ao velho sítio da família.

É da casa da irmã e naquele mesmo dia que o narrador empreende uma viagem para o sítio da família, propriedade abandonada por ele há cinco anos e que agora está tomada por traficantes, por uma comunidade de trabalhadores que mais parecem zumbis amontoados em barracas e por um grupo de crianças que toma o ônibus todos os dias para vender limão na cidade. O sítio é o espaço em que os escombros do passado são mais evidentes, é a partir daquele espaço que o narrador reconstrói lembranças familiares, volta-se para as caipirinhas que tomou na piscina com o amigo e recobra o dia em que conheceu sua ex-mulher.

A peregrinação é ainda marcada pela loja em que a ex-mulher trabalha, pela casa onde vivia com ela, por um passeio pelo antigo bairro à procura de notícias sobre o amigo, por investidas à casa de sua mãe, ao sítio e à pirâmide da irmã: “quando dou por mim, estou entre os pés das ladeiras que levam à casa da minha irmã. Parece que era esse o caminho arrevesado que eu faria se fosse cego. E essas são as ladeiras íngremes que subo como água ladeira abaixo” (2004, P. 56).

Munido de uma resistência apática, o narrador percorre o trajeto e atura surras, falcaturas e enganações. É abocanhado por cães, surrado, esquecido, esfaqueado e, mesmo agonizante, nas últimas páginas da narrativa, parece vasculhar o passado e os círculos expostos com a intenção de resgatar algum projeto, alguma saída para continuar, para prosseguir com o seu percurso.

A construção circular sugerida por Augusto Massi é cabal para compreender toda a estrutura narrativa do romance. Os círculos não só são delineados nos onze capítulos que desvelam espaços e meios a percorrer na trama, como estão também na direção de retorno do narrador, na circularidade da trama e na epígrafe:

estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estopiar, estupício, estrovenga, estorvo (BUARQUE, 2004, p. 6).

A perfeita circunferência traçada na epígrafe, que vai de estorvo a estorvo¹⁶,

16 Tudo indica que Chico Buarque colheu as referências para a epígrafe de *Estorvo* no *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias, afins/ thesaurus* (1950). A circularidade empreendida na epígrafe é, claramente, fruto da engenhosidade do cantor, mas as palavras selecionadas são colhidas do dicionário, mais precisamente

não parece repetir-se na construção da narrativa, a circularidade no romance é cindida em níveis distintos e é justamente o dilaceramento desses círculos que relacionam a subjetividade do narrador personagem ao tempo, ao espaço e também à construção utópica observada.

Os círculos são esboçados em cada um dos onze capítulos, são os círculos por onde o narrador trafega conforme a trama avança, a dizer: a casa da irmã, o sítio da família, a casa que dividiu com a ex-mulher, a casa da irmã, o sítio, o prédio em que mora a mãe, o apartamento do velho amigo, a casa da irmã e o sítio, respectivamente. A marcha realizada por ele também é marcada pela circularidade e pelo retorno, sobretudo com relação à casa da irmã.

A peregrinação, suscitada pela misteriosa visita, revela ao leitor, pouco a pouco, a dilaceração dos círculos dispostos na narrativa. O narrador revisita esses círculos e apaticamente identifica a ruína, os escombros desses núcleos. O texto é marcado pela constante contraposição entre o que esteve e está estabelecido.

O primeiro círculo cindido apresentado ao leitor é o familiar. Na casa da irmã, o narrador observa o relacionamento travado entre eles, os gestos curtos e diretos, reduzidos aos cheques preenchidos por ela:

Ela me acena com as sobrancelhas e volta a abaixar a cabeça, os cabelos cobrindo-lhe o rosto, entretida com umas fotos que folheia e organiza em pequenas pilhas [...] Minha irmã cruza os talheres limpos sobre o prato com a torrada, e sei que a essa hora ela costuma se arrumar para sair. Presumo que o chofer já esteja a postos com um mapa na mão para levá-la aonde ela mandar, e cada dia ela deve mandar seguir para um lugar diferente [...] Sem que eu tenha percebido minha irmã fazer qualquer sinal, o copeiro traz uma bandeja com o talão de cheques e a caneta de prata. Ela preenche o cheque, e seus cabelos castanhos não me permitem ver se está mesmo sorrindo, nem se esse sorriso quer dizer que eu sou um pobre diabo (BUARQUE, 2004, p. 11).

O círculo da irmã é degradado, a fenda é declarada quando o narrador relembra as viagens para o sítio da família quando eram crianças. Os gestos rápidos daquele momento são contrapostos à proximidade entre eles no caminho para a propriedade, quando o automóvel enfrentava as curvas do percurso:

do verbete “estorvo”. Chico Buarque corrobora a influência do dicionário em sua carreira quando escreve o prefácio para a reedição da obra e afirma: “Com esse livro escrevi novas canções e romances, decifrei enigmas, fechei muitas palavras cruzadas. E ao vê-lo dar sinais de fadiga, saí de sebo em sebo pelo Rio de Janeiro para me garantir um dicionário analógico de reserva [...] Hoje sou surpreendido pelo anúncio desta nova edição do dicionário de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo. Sinto como se invadissem minha propriedade, revirassem meus baús, espalhassem aos ventos meu tesouro. Trata-se para mim de uma terrível (funesta, nefasta, macabra, atroz, abominável, dilacerante, miseranda) notícia (HOLLANDA, 2010).

Curva para o meu lado, e eu jogava o corpo para cima dela, fazendo ‘ôôôôôôôô’. Curva para o lado dela, e era ela que caía para cá ‘ôôôôôôôô’. A lembrança me bate com tanta força que chego a sentir o cheiro da cabeça da minha irmã, que ela dizia que era do cabelo, e eu dizia que era da cabeça, porque ela mudava de shampoo e o cheiro continuava o mesmo, e ela dizia que eu era criança e confundia tudo, mas eu tinha certeza que aquele cheiro era da cabeça dela, então ela me perguntava como era o cheiro, e eu perdia a graça porque não sabia explicar um cheiro, daí ela dizia "tá vendo", mas a verdade é que nunca esqueci, já cheirei a cabeça de muitas mulheres e nunca mais senti nada igual (BUARQUE, 2004, p. 56).

O desequilíbrio com relação à convivência familiar é identificado por meio de uma melancolia semiacordada. A cabeça da irmã, o cabelos castanhos, as curvas para o sítio que ele agora fazia de ônibus, os hábitos da mãe e as vestes do pai são lembrados através de uma saudade velada. Após identificar, nas curvas para o sítio, as imagens da sua infância ao lado da irmã e os estilhaços da relação no presente, que só permite intimidades imaginadas, o narrador se vê diante da cancela do sítio de sua família, o círculo subsequente:

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. **Após a besta hesitação, percebo que é esse mesmo o meu desejo.** Piso o chão do sítio e caio fora. Piso o chão do sítio, e para me garantir decido fechar a cancela atrás de mim. Só que ela está agarrada no chão, incrustada e integrada ao barro seco. Quando deixei o sítio pela última vez, há cinco anos, devo ter largado a cancela aberta e nunca mais ninguém a veio fechar (BUARQUE, 2004, p. 23, grifo nosso).

O sítio é o espaço em que os escombros do passado são mais evidentes e recorrentes. Após ultrapassar a cancela aberta, o narrador vislumbra a propriedade após cinco anos e não reconhece a paisagem. O sítio não era o mesmo: a antiga varanda, agora era pátio para manobras com as motos, a piscina em que antes tomava banho e bebia caipirinhas com o amigo, era agora brejo para os sapos e o velho bambuzal fora aberto para instalar um camping com dezenas de barracas de poliéster. O sítio não era mais seu, fora invadido por traficantes e funcionava enquanto moradia para dezenas de trabalhadores semimortos. No seu quarto dormiam crianças que portavam videogames, que tinham os “ouvidos tapados com um fone de walkman” (p. 63) e que diariamente tomavam o ônibus para vender limões na cidade e trazer as notas amassadas para a mochila do velho caseiro. Ali, em sua propriedade, foi surrado, humilhado e perseguido por cães porque esqueceu a cancela aberta há cinco anos.

É, inclusive, a partir do sítio que compreendemos de que forma os círculos se relacionam com a estruturação do tempo e do espaço na narrativa. Convém dizer, com relação ao tempo, que se trata de um texto narrado no presente, mas marcado por constantes deslocamentos que refletem “o esforço da memória para reconstruir o conjunto de experiências esgarçadas” (MASSI, 1991). Os deslocamentos temporais recobram cinco anos, voltam-se para um momento crucial no enredo: a ruptura. Ruptura dos círculos, o momento que o castelo começou a ruir ou o dia em que a cancela ficou aberta. Assim, o tempo se relaciona com os círculos na medida em que o texto articula o presente, o momento da ruptura e as possibilidades de superar a fenda e reaver o tempo perdido ou a unidade circular.

A representação do espaço não foge à contraposição temporal do que esteve estabelecido há cinco anos e a conjuntura do tempo presente, além de relacionar-se intimamente com a representação da personagem a partir de um jogo de identificação e reconhecimento:

Eu não saberia como me lembrar da casa. Era dentro da casa que eu gostava da casa, sem pensar [...] e no caminho há o meu antigo bairro, as ruas onde eu andava antes de me casar, farmácias, padaria, bancas de jornal, homens e mulheres com quem eu tratava, sabendo o nome de cada um. A pizza salgada ressecou minha boca. Paro num bar e verifico que ali não há ninguém do meu tempo. O servente também é novo, e se eu pedir um chope sem pagar na ficha é capaz de não me atender [...] Cruzo a rua, e entro no pequeno jardim de uma casa onde funciona uma academia de balé. Dou a volta na casa, reconheço o quintal com amendoeiras, e lembro que aqui morava um conhecido meu, um que dava festas e tinha uma irmã paralítica (BUARQUE, 2004, p. 41-2, 3).

A trama desenrola-se no Rio de Janeiro, menciona-se zona sul, túneis, mar, orla e oceano. Em oposição ao espaço estabelecido no passado, o espaço representado no presente é hostil, inóspito e, de certa forma, insólito, principalmente com relação ao sítio. A piscina em que bebia caipirinhas de limões com o amigo era agora brejo para sapos onde o narrador passou um dia todo contando os ladrilhos encardidos, os limões galegos plantados no sítio e usados na caipirinha agora molestavam as feridas deixadas pelos socos dos traficantes no rosto do narrador, além do bambuzal arrancado para abrigar sombras que se arrastam para dentro de barracas camufladas e o quarto tomado por videogames e crianças que roubam a carteira do protagonista. O idílio infantil, nesse sentido, é contraposto à “claridade dura, a paisagem chapada” (2004, p.23) encarnada à imagem do sítio no presente.

O espaço apresentado ao leitor é preciso e eficaz em nos mostrar não só a sua composição física, mas também a reconstituição da personagem e o esgarçamento dos círculos¹⁷.

A primeira passagem pelo sítio ainda faz com que o protagonista se lembre de um amigo, o único amigo que teve e apresenta círculo posterior. Alguns anos mais velho que ele, bastante inteligente e informado, usava franja negra caída na testa e, quando bêbado, cismava em declamar francês no bar. Também era metido a fazer revelações, segundo o narrador. Encontraram-se pela última vez no mesmo dia em que o protagonista esqueceu a cancela do sítio aberta:

Jogamos nossas coisas no porta-malas do carro dele, um rabo-de-peixe caindo aos pedaços, e fomos embora do sítio deixando a cancela aberta. Dessa noite eu não me esqueço porque terminou na cidade, num apartamento de cobertura perto da praia, onde uns estudantes de antropologia comemoravam a formatura. Não conhecíamos ninguém, e não sei como fomos parar naquele lugar. Também não sei quem me apresentou a uma das antropólogas, que tentou me ensinar uma dança africana. Depois ela me contou que pretendia conhecer o Egito, falou de sua experiência no cinema, como continuísta, e no fim da festa botou tarô para mim. Quando meu amigo me deixou em casa, ainda me lembro dele dizendo que não achou grandes coisas, a antropóloga. Eu não discuti, nunca discuti com ele. Mas antes de dormir fiquei pensando que ele podia às vezes não estar com tanta razão. Casei com a antropóloga no mês seguinte, vivi trancado com ela quatro anos e meio, e nunca mais soube do meu amigo (BUARQUE, 2004, p. 65).

O nosso narrador e o amigo esqueceram a cancela aberta no dia em que deixaram o sítio, partiram para uma festa na cidade e ali o protagonista conheceu a ex-mulher. Durante os quatro anos e meio que esteve casado, o amigo ainda ligava ou procurava pelo narrador, mas a mulher não o julgava boa companhia e tirava o telefone do gancho.

A lembrança com relação ao amigo leva-nos até a ex-mulher e a mais um círculo cindido. Segundo ele, foram apaixonados por quatro anos, mas a mulher pediu a separação após provocar um aborto:

¹⁷ É inclusive consenso entre a maioria dos críticos que se dedicaram à obra na ocasião da publicação o atino de Chico Buarque com relação à linguagem para descrição dos espaços. Marcelo Coelho, por exemplo, em um artigo publicado na *Folha de São Paulo* em agosto de 1991, considera sobre as qualidades e defeitos sugeridos através do romance: “O que impressiona, antes de tudo, é a extrema precisão da linguagem. Não há descrição que não seja exata, perfeita, acabada em si mesma; para isto não basta ‘escrever bem’; é preciso uma acuidade intelectual, um poder de observação, que Chico Buarque revela ter à maravilha. Alguns exemplos. De noite, no sítio, o narrador ouve música: esta ocupa todos os espaços, ‘com a substância que a música no escuro tem’. Ou está na praia, e vê o mar ‘vomitando o mar’” (COELHO, 1991).

Um dia ela voltou do médico, puxou-me pela mão até o quarto, estava muito corada e disse que havia dado positivo, estava esperando um filho [...] Não imagino qual tenha sido a minha reação naquele momento, nem lembro se falei alguma coisa. Só lembro que o rosto dela empalideceu com uma rapidez que nunca vi nada igual, como se todo o sangue tivesse caído por um buraco. Ela perguntou se eu era um monstro sem sentimentos. Mas com os dias, acabei também me acostumando à idéia do filho; melhor ainda uma filha, que dizem que é mais ligada ao pai. Cheguei mesmo a pensar em dar à menina o nome da minha irmã. Até que num fim de tarde minha ex-mulher voltou do médico com uma cara horrível, bateu a porta do quarto e disse que tinha tirado o filho. Jogou-se na cama aos soluços e ficou repetindo "tá satisfeito? tá satisfeito?". Acho que foi daí que ela deixou de me amar mais que tudo (BUARQUE, 2004, p.29).

O último círculo exposto volta-se para o relacionamento entre o homem e a mãe, que não se realiza. O inconveniente é sugerido no início da narrativa, quando a irmã pede para que ele a visite, já que ela tem andando sozinha e recusa enfermeiros. Ele telefona, mas ela não atende e se atende, não responde, segundo ele. A senhora vive reclusa em um nobre apartamento à beira-mar, que já foi suntuoso, mas agora foi ofuscado pelos novos projetos arquitetônicos na orla. O filho planeja uma visita, quer deixar uma mala guardada na casa da mãe e até chega a tocar a campainha, mas corre para o elevador antes que ela possa abrir. Não sabe o que seria dela, se lê revistas de moda e passou o ferrolho na porta ou se está morta na banheira, mas desiste. Teme o que pode encontrar, não toca novamente a campainha e sai do edifício, contentando-se em vislumbrar, por cima de flamboyant, o oitavo andar de sua mãe. Entretanto, convém dizer que, já nas últimas páginas da narrativa, após ter o peito rasgado por um desconhecido, é para a casa da mãe que o narrador pretende dirigir-se assim que chegar à cidade: "Ligarei para a minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça" (2004, p. 152).

Os círculos cindidos relacionam-se aos capítulos, aos núcleos sociais, ao espaço, ao tempo, ao percurso do narrador, à estrutura da narrativa e à construção utópica. Relacionam-se aos capítulos na medida em que desvelam, gradualmente, os núcleos sociais rompidos. O capítulo I, por exemplo, expõe o leitor ao círculo da irmã (com quem o narrador não mantém proximidade), enquanto o capítulo II concentra-se no sítio que a família do narrador perdeu para um grupo de traficantes. A ideia de núcleo ou círculo rompido fica ainda mais evidente quando consideramos o espaço e o tempo na narrativa, pois é a partir deles que o contraponto entre o que esteve e está estabelecido no presente da narrativa torna-se visível. Trata-se, por exemplo, da infância do narrador ao lado da irmã (noção de círculo, comunhão, elo) em contraposição ao relacionamento esgarçado que é mantido no presente e do sítio que outrora fora fechado, seguro, particular e familiar e que agora se apresenta

sucateado, invadido, rompido e aberto, assim como a cancela. Os círculos estão cindidos porque tudo está em ruínas no presente. A relação com a irmã, com a mãe, o casamento, o contato com o amigo, o sítio e o bairro: todos os vínculos e os espaços estão degradados, esgarçados, rompidos.

As fendas deixadas nos círculos mencionados são percebidas pelo narrador e motivam em sua caminhada um regresso instintivo à casa da irmã, ao começo, ao que existe de mais orgânico e remete-nos à construção da utópica empenhada no romantismo. De acordo com Saliba, a utopia romântica oscila entre uma postura prospectiva e outra mais retrospectiva, ligada ao passado, à busca de um paraíso perdido (SALIBA, 2003) que muitas vezes não preconiza uma volta propriamente dita, mas “um desvio pelo passado em direção ao futuro” (LÖWY, 2008).

Nesse sentido, é válido adiantar que são os núcleos rompidos que impulsionam a postura utópica do narrador. A caminhada é uma incansável tentativa de recuperação dos círculos. O porvir tem como esteio o passado, o narrador resiste às ruínas do tempo presente e projeta o futuro apoiado no que esteve estabelecido no passado, ou seja, não se trata de uma construção utópica retrospectiva, mas de uma projeção de futuro motivada por elementos do passado.

O narrador “é um João-ninguém ou um moço de família desgarrado” (SCHWARZ, 1991), vive em um quarto e sala, não trabalha, usa jeans, tênis e camiseta branca “sem publicidade” (2004, p. 55). Sabemos que advém de família abastada, que o pai tinha o costume de gritar com empregados e vestir “fardas brancas e ternos de príncipe-de-gales” (2004, p.98) e que a mãe mora em um “edifício que já foi suntuoso, a beira-mar” (2004, p. 99 e que passa horas em uma *bergère* folheando revistas de moda.

Sobre o tipo das personagens, Benedito Nunes comenta em um artigo veiculado na *Folha de São Paulo* na ocasião da publicação do romance¹⁸ que “incluindo o narrador, os personagens aqui se identificam com seus próprios papéis sociais: a mãe, a irmã, a ex-mulher, o cunhado” (NUNES, 1991). Precisaremos, entretanto, discordar do crítico ao menos com relação ao narrador. Primeiro porque o protagonista não poderia estar ajustado ao seu papel social, já que é marcado, do início ao fim da narrativa, por um intenso desajuste, principalmente social. O leitor realmente consegue absorver com facilidade o papel da mãe, da irmã, da ex-mulher e do cunhado na narrativa, mas o narrador não responde a esta ordem.

18 A publicação do romance foi recepcionada por alguns críticos em 1991, dos quais se destacam Roberto Schwarz (*Veja*), Augusto Massi (*Cebrap*), Benedito Nunes (*Folha de São Paulo*), Caio Túlio Costa (*Folha de São Paulo*), Marcelo Coelho (*Folha de São Paulo*), José Carlos Pires (*Folha de São Paulo*) e Marisa Lojolo (*O Estado de São Paulo*). Os textos serão articulados às principais reflexões promovidas pela análise.

À medida que a narrativa evolui, o protagonista, gradativamente, afasta-se da constituição de uma personagem tipo ou plana. O narrador assemelha-se a um grande contrassenso naquele espaço e entre aquelas pessoas, além de provocar também frequentes contrassensos na percepção do leitor.

Poderia ser concebido enquanto um filho de papai “porra-louca” (2004, p.61), assim como o cunhado o considera, mas bebe água do mictório porque não tem como pagar por uma garrafa; poderíamos igualmente considerá-lo um parasita da irmã, mas a percepção se dissipa quando o narrador tira dos bolsos todo o dinheiro que ela havia lhe dado e deposita na mochila do velho caseiro para “fazer a provisão” (2004, p. 27). Outro juízo possível seria considerá-lo um ladrão, já eu ele rouba as joias da irmã, mas o leitor, involuntariamente, perdoa-o quando ele, sem razão aparente, deposita as joias na mesa dos traficantes do sítio, é roubado e violentado.

O leitor permanece, por exemplo, entre a manifestação de um apático descaso e a assertiva em torno de uma ingenuidade inabalável, quase infantil, quer dizer, quase que no mesmo passo em que nos revoltamos com a apatia do narrador frente a um espaço e tempo degenerados, vemo-nos diante de uma subjetividade marcada pela ingenuidade.

Nesse sentido, é interessante citar o registro do narrador sobre uma das viagens feitas do sítio para a cidade:

Vem a sequência de curvas, e as crianças jogam-se de um lado para o outro do bagageiro, fazendo “ôôôôôô”. Os demais passageiros parecem habituados, e eu mesmo acho natural ver à minha direita, do lado de fora da janela, um moleque de cinco anos de cabeça para baixo [...] Ao dispararmos numa reta já perto dos subúrbios, os moleques inventam de apostar corrida no bagageiro. Mas uma súbita freada projeta pelo menos dois deles no espaço. Vejo dois corpos girando como hélices diante do ônibus, depois como bonecos tronchos, dando braçadas e sapateando no vácuo. Até que estacam no ar como inseto que bate na vidraça, e a queda seguinte é instantânea, não dá pra ver. Ouço um baque bem debaixo dos meus pés, e ainda tenho a impressão de ver alguma coisa rolando no estacionamento. **O ônibus recobra a velocidade, e o resto da viagem transcorre mais sereno** (BUARQUE, 2004, p. 97, grifo nosso).

O excerto exposto narra uma das viagens feitas pelo protagonista do posto Brialuz para o Rio de Janeiro e registra também a morte das crianças (entre cinco e seis anos) que saíam do sítio tomado pelos traficantes para vender limões galegos na cidade. O acidente é tratado como banalidade, o narrador chega a considerar que após o atropelamento das crianças “o resto da viagem transcorre mais sereno”. A postura de descaso ou mesmo de uma

apática indiferença marca a narrativa em alguns momentos e causa desconforto ao leitor, entretanto, a mesma apatia realça também um outro traço na subjetividade do narrador: a ingenuidade.

Representação máxima da ingenuidade deste narrador esteja talvez já nas últimas páginas do texto, quando ele, aliviado por ter alcançado o posto Brialuz após participar do confronto entre os policiais e traficantes, julga ter visto um conhecido:

Reconheço o sujeito magro de camisa quadriculada no ponto de ônibus que desce a serra. **Avistá-lo ali, não sei bem por que, enche-me de um sentimento semelhante a uma gratidão. Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal;** encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça. É um facão de cozinha meio enferrujado, o gume carcomido, que ele mantém apontado à altura do meu estômago, e não terei como sustar meu impulso. Estou a um palmo daquele rosto comprido, sua boca escancarada, e já não tenho certeza de conhecê-lo. Na verdade, conheço-o apenas pela camisa quadriculada, e é a camisa que agarro com força, e agarro e esgarço (BUARQUE, 2004, p. 151, grifo nosso).

Mesmo que a ingenuidade não se contraponha substancialmente ao descaso mencionado, a puerilidade, ao cabo da narrativa, sobrepõe-se à indiferença e ao roubo, quer dizer, invalida as impressões iniciais e talvez explique o que Schwartz chama de “disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis” (SCHWARTZ, 1991).

Assim, conforme o percurso avança ou “à medida que os onze capítulos - pequenos círculos - se expandem serialmente até a margem final do relato” (MASSI, 1991), o leitor, não sem enfrentar os contrassensos referidos, apreende algo sobre o narrador. Não o suficiente para enquadrá-lo em um tipo ou um papel social fixo, mas o essencial para compreender que o protagonista mantém-se em movimento em um espaço e tempo distópicos a partir de uma ingênua resistência.

Ainda com relação ao narrador e já adiantando algo sobre a postura utópica, é pertinente considerar que de certa forma o protagonista remete-nos a Dom Quixote. *De certa forma* porque as reservas são numerosas, talvez até superiores às correspondências, mas nos parece importante expor o paralelo.

Os heróis afastam-se substancialmente já na própria constituição, pois enquanto Quixote é uma personagem bem delineada, movida por ideais precisos e obstinada por uma luta imaginária, o narrador de *Estorvo* constitui-se, assim como já mencionado, a partir de contrassensos nebulosos. Ao contrário de Quixote, não se movimenta guiado por ideais e, mesmo que existam problemas reais a combater durante a peregrinação, o narrador não os enfrenta por um grande projeto, mas para continuar andando. Contudo, aproximam-se

com relação à odisséia empreendida, à solidão na luta e à inadequação com a organização estabelecida.

A crença quixotesca traveste-se de resistência em *Estorvo* e os heróis (ou anti-heróis), munidos de uma inocência que beira à loucura (principalmente em Dom Quixote), empreendem um embate solitário frente à sociedade degradante que os cerca com a intenção de afrontar – ou estorvar - a ordem vigente. Nesse sentido, vale lembrar o que considera Lukács sobre o idealismo abstrato em *A Teoria do Romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica acerca do idealismo abstrato em *Dom Quixote*:

É a profunda melancolia do curso histórico, do transcorrer do tempo, que se expressa no fato de as atitudes eternas e os conteúdos eternos perderem o seu sentido uma vez passado seu tempo; de o tempo poder passar por cima do que é eterno. É a primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior (LUKÁCS, 2000, p. 107).

Lukács aponta para a inadequação entre o mundo interior e o mundo exterior, assim o herói do romance equivale à imagem da abelha que se choca contra o vidro tentando encontrar uma fresta para escapular ou do narrador entre “a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que eu sou o incômodo no meio da multidão. Ando prensado contra os muros, até ser expelido pela porta de um tapume” (BUARQUE, 2004, p. 115).

A noção em torno do individual em conflito com o social suscitada por Lukács remete-nos a um ponto central no romance de Chico Buarque: o título. *Estorvo*: “turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, estrupício, estrovenga” (2004, p.6), é o que sugere a epígrafe.

Chico Buarque pontua, em uma entrevista concedida a Jô Soares, que o estorvo pode ser o narrador, mas também muitas outras coisas. A narrativa é marcada – do começo ao fim - pelo impedimento e pela perturbação, quer dizer, por aquilo que estorva e pelo menos duas perspectivas analíticas são praticáveis para perseguir o estorvo: a perspectiva social e a individual.

Parece-nos claro, principalmente na primeira leitura, que o estorvo é o narrador. Ele é o estorvo para a irmã, pois além das visitas constantes e inoportunas, é uma despesa; é o estorvo para a mãe, que prefere não responder aos seus telefonemas e é um estorvo para a ex-mulher, para quem causa inúmeras chateações, como inundar o seu apartamento e quebrar em milhões de cacos a vitrina da “butique” onde ela trabalha. Se considerarmos, por exemplo, o Panoptismo (FOUCAULT, 1999) na atualidade, o narrador é o

objeto que se quer excluir ou disciplinar.

O homem perambula por um espaço tomado pelos comandos de vigiar, monitorar e reconhecer e a “a multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas” (FOUCAULT, 1999, p. 224):

Prossigo a viagem olhando para baixo, como quem procura uma religião. Concentrado em minhas mãos cruzadas, abro os dedos um a um, fecho os cinco de uma vez, abro-os em ordem contrária, e só serei interrompido pelo susto da cozinheira a meu lado que bate a janela e faz o sinal-da-cruz (BUARQUE, 2004, p. 96).

Entretanto, se considerarmos a perspectiva do narrador que, inclusive, é a que temos, é a que nos é concedida de imediato, estorvo é todo o resto. É o turbilhão de gente na calçada rumando para o lado oposto, é a cancela aberta, é a mala de maconha que ele é obrigado a carregar durante um longo trajeto e cujo peso lhe fere as mãos, são os traficantes e são os círculos rompidos. É tudo aquilo que impede a sua marcha, que turva o seu caminho para recuperar o fio da meada, reaver o paraíso perdido e unificar os círculos cindidos. É, relembrando o embate proposto por Lukács, a sociedade reificada frente à ingenuidade individual ou o estado de realidade em incongruência com a mentalidade utópica (MANNHEIM, 1976).

É importante, antes mesmo que nos debruçemos na análise da construção utópica, fazer um apêndice com relação à “sociedade reificada” mencionada acima. Há uma dimensão social pelas beiradas na narrativa, quer dizer, há comentários críticos e reflexivos com relação à sociedade capitalista em uma narração que, a princípio, parece descompromissada com o âmbito social e político. Com presteza identificamos a descrição de uma sociedade capitalista reificada desde a irmã até as crianças que vendem limões galegos na cidade.

O registro atento do narrador não deixa de apontar que a rotina da irmã é marcada por festas luxuosas para inúmeros convidados e por passeios com um chofer para qualquer canto da cidade, que a mãe não atende ao telefone porque passa as tardes folheando revistas de moda em cima de uma *bergère* e, quando atende, não responde “porque acha vulgar mulher dizer alô” (2004, p.19) e o cunhado milionário, “um baixinho de axilas encharcadas [que] usa uma cinta anatômica por debaixo da roupa” (2004, p, 60) só é citado em contextos que envolvem festas, vodkas, partidas de tênis e sauna.

A narração indica ainda que o velho caseiro, que passa o dia agarrado a uma mochila e a uma garrafa de underberg, explora os netos: “Trazem dinheiros úmidos, que o velho coleta de mão em mão e joga numa mochila. Só então ele me vê e se encabula, depois se emociona e diz ‘Deus lhe abençoe, Deus lhe abençoe’” (2004, p. 77) e que uma das netas, que de acordo com o narrador tem no máximo dez anos e usa uma camiseta com a inscrição “Só Jesus Salva”, rouba a carteira do protagonista.

Não menos interessante é o nome da boutique onde a ex-mulher trabalha: Alfândega, além ainda dos comentários sobre os trabalhadores rurais alojados no sítio:

O bananal cobre toda a vertente posterior do vale. [...] Sem se importar com o velho, homens e mulheres descartam as folhas e colhem as inflorescências com as mãos oblíquas, furtivas. À noitinha sobem o morro capengando, com os balaios que os homens sustentam nos ombros e as mulheres equilibram na cabeça. Deixam a carga no celeiro e saem apressados, no que capengam ainda mais. Não calculo quantos sejam, pois andam em grupos e se parecem uns aos outros, todos muito magros, muito flácidos. Viram o rosto quando cruzam comigo, mas dá pra notar que têm manchas brancas ou verruga apinhadas na pele. No relance, vejo que alguns têm falhas na boca, nas orelhas e no nariz, e uma mulher, que nem deve ser velha, parece que em vez de rosto tem uma esponja. Convergem para o camping e enfurnam-se nas barracas, dois a dois. As barracas acionam suas músicas, uma querendo sobrepujar a outra, e o som que emana é insuportável (BUARQUE, 2004, p. 86).

Os registros mencionados reforçam a ideia de que há um embate entre ingenuidade individual e reificação social na narrativa. É ainda possível inferir uma corrosiva crítica à sociedade capitalista a partir da reação da dona da Alfândega que “em vez de me atender fica me especulando, considerando os meus sapatos” (2004, p.36), da condição das crianças que vendem limões (mortes e ingenuidade perdida) e da situação dos trabalhadores rurais alojados no sítio contraposta, por exemplo, à pirâmide em que mora a irmã.

Trata-se, lembrando Marcuse, de um estorvo, de um contrassenso diante de uma sociedade unidimensional atingida pelo mais alto grau de reificação, quer dizer, diante de uma sociedade que “Só Jesus Salva” (2004, p.28).

Para iniciarmos a nossa peregrinação no encaço da construção utópica empreendida no romance, é substancial que tenhamos em mente as considerações acerca da ruptura, da dilaceração dos círculos mencionados.

A construção circular – ou a construção que se quer circular, já que os círculos são cindidos - é empenhada em toda a narrativa e é frente a ela que o narrador reage ou resiste utopicamente. Além dos círculos desvelados por cada um dos onze capítulos, é

possível contar ainda com a estruturação geral do romance. Estruturada a partir de onze capítulos, a segunda edição da obra, publicada em 2004, é dividida em “parte I” e “parte II”. A primeira parte é constituída a partir dos dez primeiros capítulos, enquanto que a segunda parte constitui-se apenas do último capítulo apresentado. A ideia de círculo rompido, que pode ser inferida já no número de capítulos (ímpar) e no destaque dado ao décimo primeiro que de certa forma rompe com a unidade conferida aos dez capítulos anteriores, é corroborada pela trama, pois enquanto o fim da primeira parte ou o décimo capítulo termina com a casa da irmã (lugar taxativo com relação ao retorno empreendido pelo protagonista durante toda a narrativa), a segunda parte indica para uma suspensão frente ao restante da narrativa. Suspensão porque ao mesmo tempo em que demonstra determinado avanço, delinea uma nova impossibilidade.

É na segunda parte que a apática resistência do narrador parece ter sido frutífera, pois é quando ele deixa a casa da sua irmã com o delegado que pretende reaver o sítio da família, ou seja, é quando, em incongruência com a realidade, o narrador busca transcender a ordem vigente (MANNHEIM, 1976). Um confuso embate é travado entre polícia e os traficantes e o sítio é recuperado, quer dizer, a narrativa, nesse momento, parece anunciar um progresso, apontar para as possibilidades reais de o narrador reencontrar o fio da meada, entretanto:

Reconheço o sujeito magro de camisa quadriculada no ponto de ônibus que desce a serra. Avistá-lo ali, não sei bem por que, enche-me de um sentimento semelhante a uma gratidão. Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal; encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça. É um facão de cozinha meio enferrujado, o gume carcomido, que ele mantém apontado à altura do meu estômago, e não terei como sustar meu impulso. Estou a um palmo daquele rosto comprido, sua boca escancarada, e já não tenho certeza de conhecê-lo. Na verdade, conheço-o apenas pela camisa quadriculada, e é a camisa que agarro com força, e agarro e esgarço. **Recebo a lâmina inteira na minha carne** e, quase peço ao sujeito para deixá-la onde está; adivinho que a saída ela me magoará bem mais que quando entrou. Ele empurra meu peito para desentranhá-la, e some na ribanceira que dá noutras bandas. Ao subir no ônibus, lembro que não tenho dinheiro para a passagem. Apalpo-me diante do motorista, que olha a mancha viva na minha camisa, faz uma careta e me deixa passar. **Dou sorte** de encontrar um banco vazio atrás de um padre preto e gordo com olhos esbugalhados [...] Encosto a cabeça no vidro. Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Liguei para a minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me adiantará seis meses do aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex-mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a visita imprevista.

Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. **Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar** (BUARQUE, 2004, p. 151-2, grifo nosso).

A ruptura que o início do décimo primeiro capítulo prometia sublimar é reforçada no final da narrativa. Reforçada de modo cruel e contundente. O último capítulo rompe com a circularidade pretendida na narrativa e faz com que toda a estrutura textual, assim como os onze capítulos, assemelhem-se a um círculo cindido. A narrativa é levada ao cabo com o narrador em suspenso, quer dizer, sem prosseguir com a sua caminhada ou consumir o seu trajeto e “o princípio-esperança”, ou seja, a autêntica vontade utópica em superar o meramente imediato torna-se ainda mais ferrenha (BLOCH, v.I, 2005).

A ideia em torno da circularidade na narrativa é comungada pela maioria dos críticos que brindaram a publicação do romance com textos em jornais da época. A perspectiva, entretanto, é distinta.

Augusto Massi, por exemplo, afirma: “O problema principal é que o personagem está num beco sem saída, andando em círculos: do condomínio da irmã ao sítio da família, da boutique da ex-mulher ao edifício de um velho amigo e, novamente, do apartamento da ex-mulher ao condomínio da irmã” (1991). Nesse sentido, Heitor Ferraz de Melo e Marcelo Coelho apontam para alegorias do vazio, onde “cada coisa parece se esgotar em si mesma, não aponta para nada” (1991) ou consideram que o narrador se anula, que “seu futuro é a expectativa do pior, e a procura de si mesmo, um movimento inconsequente, marcha voluntária para o suicídio-assassinato” (NUNES, 1991).

Ora, como asseverar, considerando apenas a cena final do romance, que o texto não aponta para nada? Que o narrador não se inclina para o futuro - ainda que imediato? Como afirmar ainda, diante do incomodo do narrador frente à cancela aberta e do excerto “Ligarei para a minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã” (2004, p.152), que o narrador está preso pelos círculos e não desejoso para inserir-se neles novamente?

Parece-nos acertado considerar a peregrinação realizada pelo narrador circular, apesar disso, refutamos a ideia de que o narrador esteja num beco sem saída, ou seja, preso por essa marcha circular. Ao contrário, acreditamos que a circularidade na marcha do narrador seja voluntária, que esteja ligada ao anseio de retornar, de voltar-se para o momento da ruptura com a intenção de unificar os círculos esfacelados. A recorrência da impossibilidade e do impedimento presente no romance, de acordo com a perspectiva aqui

adotada, impede a inserção, não a saída.

Ainda nesse sentido, Coelho afirma:

Donde a impressão de que o tempo presente na narrativa de *Estorvo* parece contrastar com a vontade de escrever um romance; o pretérito e o condicional se recusam a aparecer neste livro; ou melhor, o que se recusa a aparecer são as esperanças que o passado parecia conter dentro de si (COELHO, 1991).

Fundamentados pela alegoria do vazio e reputando enquanto válido o que o romance apresenta enquanto distopia (leitura possível e efetiva), Marcelo Coelho, Benetido Nunes, Augusto Massi, Renato Cordeiro Gomes e Luiz Zanin Oricchio, desconsideram o processo dialético entre distopia e utopia imanente no texto. Marcelo Coelho, por exemplo, ignora o uso do pretérito, frequentemente usado para lembrar o amigo, a infância, o pai, a ex-mulher e o sítio e do condicional, que estrutura todo o último parágrafo do texto, quando afirma que “o pretérito e o condicional se recusam a aparecer neste livro”. Enquanto Luiz Zanin Oricchio, no mesmo sentido, assevera que *Estorvo* “é um dos romances emblemáticos de uma década sem utopias e a obra só se pode resolver em distopia. Um pesadelo funcional” (2000).

É incontestável que estamos diante de uma década ou ainda de um momento marcado pelo esmorecimento do pulso utópico e essa noção já foi exaustivamente articulada anteriormente. Não obstante, observamos no romance, a partir das considerações de Lukács sobre o idealismo abstrato em *Dom Quixote*, um conflito entre individual e social, um estorvar mútuo entre ingenuidade e reificação e por que não entre subjetividade utópica e distopia social? Quer dizer, não é equivocado dizer que o romance se assemelha a um pesadelo ou então afirmar a frequência do tempo presente no romance, entretanto é um descuido desconsiderar o passado nesse presente e a hipótese de futuro nesse pesadelo.

Além da construção circular e da dialética sugerida, alguns outros aspectos latentes no próprio texto nos ajudaram a perseguir a construção utópica verificada, como o ininterrupto chamar da campanha, a peregrinação, a resistência e os verbos no condicional.

Ernst Bloch chama a atenção do leitor para três categorias constituintes do otimismo militante – ou postura utópica -, são elas: *front*, *novum*, *ultimum* e horizonte. Destas destacam-se as categorias de *novum* e *front* para a análise proposta.

De acordo com Bloch, a construção da vontade utópica é provocada pelo *novum* ou novo, inesperado. Ainda que, segundo ele, o impulso diante do diferente motiva na mesma medida em que engana, é curiosa a facilidade com que nos deixamos interromper pelo

inesperado, apesar do desagrado em ser incomodado. Assim, o *novum* é o que nos força a sair do habitual, aquilo que estimula e contrapõe-se ao vazio “em relação ao até agora” (2005, v.I, p. 47).

Ainda nesse sentido, Bloch pontua:

Assim, saltávamos como crianças, e nem sempre de susto, assim que a campainha soava. Seu som rasga a sala silenciosa e oca, especialmente ao anoitecer. Talvez agora tenha chegado aquilo que obscuramente se tem em mente, aquilo que procuramos e que, por sua vez, procura a nós. [...] Traz um novo tempo (BLOCH, 2005, v. I p. 48).

A noção em torno do *novum* articulada por Ernst Bloch remete-nos ao insistente tocar da campainha que desperta o narrador de *Estorvo* já no primeiro parágrafo do texto:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozado, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho [...] Recuo cautelosamente, andando no apartamento como dentro d’água. Escorregarei de volta para a cama, e creio que o sujeito acabará desistindo, convencido de que não há ninguém em casa. Mas nem bem ultrapasso a divisória imaginária do meu quarto-e-sala, e a campainha toca outra vez (BUARQUE, 2004, p. 7).

A visita, que desempenha o papel de *novum* na narrativa, causa receio no narrador. Primeiro porque parece estranho que alguém esteja lhe procurando, principalmente com tanta insistência. Além disso, é o de fora que deseja entrar no seu espaço, onde “anda como dentro d’água”, é o estranho diante do seu aquário, da sua intimidade e este deveria saber que ele “nunca abriria a porta para alguém que de fato quisesse entrar” (BUARQUE, 2004, p. 9).

Ainda nesse sentido, mesmo que a campainha tenha causado grande incomodo para o protagonista, é a inesperada visita que lhe convida para o *novum*, que provoca a peregrinação empreendida. É para fugir do estranho que bateu à sua porta, que o narrador inicia a sua caminhada. Naquele dia ele decide perturbar-se com a cancela aberta, vasculhar o antigo bairro à procura do velho amigo e telefonar para a ex-mulher: “Algum impulso me dizia que **hoje** eu iria acabar ligando para minha ex-mulher” (2004, p. 36, grifo nosso).

Naquele dia ele deixa o apartamento e abandona o seu aquário para lidar

com o lado de fora, com a nova ordem estabelecida e com a ruptura dos círculos:

O mundo está, antes, repleto de disposição para algo, tendência para algo, latência de algo, e o algo assim intencionado significa plenificação do que é intencionado. Significa um mundo mais adequado a nós, sem dores indignas, angústia, auto-alienação, nada. Essa tendência, porém, está em curso para aquele que justamente tem o *novum* diante de si (BLOCH, v. I, 2005, p.28).

A obstinada caminhada realizada pelo narrador dialoga também com a noção de *front*, uma das categorias constitutivas do otimismo militante para Bloch, embora dialogue também com tantos outros pontos. A peregrinação intentada durante todo o texto relaciona-se, como já foi apontado, ao reconhecimento dos círculos, ao *novum*, ao *front*, além ainda de dialogar com a noção de sujeito deslocado na literatura contemporânea e, sobretudo, com a postura resistente do narrador.

Mesmo que as considerações não forneçam estofos expressivos para perseguir o componente utópico no romance, parece-nos importante propor um pequeno apêndice para articular as reflexões de Regina Dalcastagnè sobre o território do sujeito contemporâneo.

De acordo com a pesquisadora, não há, para as personagens da literatura contemporânea, lugar correspondente aos quais os heróis das epopeias retornavam:

Narradores cheios de dúvida ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo [...] Um espaço que se estreita ou se alarga de modo igualmente sufocante. Talvez, porque já não exista mais aquele território comum da epopeia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava após suas andanças e lutas resgatando o sentido da vida e restaurando a sua existência. Como observa Paul Conrad Kurz “a composição épica de nosso tempo, o romance, está sociológica e psicologicamente em estreita conexão com a perda de uma comunidade de apoio, de uma compreensão abarcadora da fé e do mundo, com a individualização e o isolamento do herói” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.109).

O nosso narrador, está, efetivamente, sempre em movimento. Deixado o apartamento, que mesmo delineado enquanto um espaço seguro, não se aproxima do “lugar comum” onde se “resgata o sentido” da vida e da existência das epopeias, o narrador passa a tatear os espaços de reconhecimento, como a casa da irmã, o apartamento da mãe, o antigo bairro, a casa que dividiu com a ex-mulher e o sítio. Encontra-se, entretanto, com uma nova organização:

Volto à sala com tonturas, e tenho a impressão de que ela está invertida. Teriam tapado as duas janelas e aberto outras duas na parede oposta. As torneiras também só querem girar para o outro lado, capricho a que sedo constrangido, sentindo a alma canhota (BUARQUE, 2004, p. 50).

É interessante esclarecer que o desajuste entre narrador e território verificado nas ficções contemporâneas não conforma a subjetividade utópica em questão, ou seja, o frequente deslocamento mencionado não se configura enquanto “vagar”, quer dizer, não se enquadra na noção de *flâneur* em *Estorvo*. A reiterada expressão “não adianta ficar parado” (BUARQUE, 2004, p. 53), sugere-nos, inclusive, o contrário com relação ao romance buarqueano. A peregrinação não nos parece gratuita. Conforme o desajuste é acentuado, maior é o anseio do narrador em permanecer em movimento, rumando adiante para estorvar e abrir passagem, e é nesse sentido que o conceito de *front* articulado por Bloch contribui com a análise.

De acordo com o filósofo alemão:

É preciso que justamente o homem derrotado volte a tentar o lado de fora. Ainda não está decidido o que há de emergir: aquilo que agora é pântano pode ser drenado. Redobrando-se a coragem e o saber, o futuro não vira como fatalidade sobre o ser humano, mas o ser humano vira sobre o futuro e ingressará nele com o que é seu (BLOCH, V.I, 2005, p. 196).

O narrador de *Estorvo* investe de forma incisiva no que há de vir, no outro dia. Lança-se diante do amanhã, não munido da coragem e do saber de que o futuro não virá como fatalidade, mas abastecido da apática resistência de quem se lança enquanto fatalidade para o futuro. Surrado e esfaqueado, o homem espera, até a última lauda do texto, poder drenar o pântano. Situa-se, nesse sentido, “no front do processo, isto é, no trecho mais avançado, muito pouco refletido do ser, da matéria movida, utopicamente aberta” (BLOCH, v. I, 2005, p. 198) e essencialmente distante da sociedade reificada instalada ao seu redor.

A obstinada marcha em direção ao *front* – ao que há de vir- é marcada pela expressiva postura de resistência do narrador. Na medida em que o desajuste entre mundo externo e interioridade é intensificado, ou seja, quando o embate entre indivíduo e sociedade sugerido anteriormente é consumado, a resistência mostra-se mais rígida. Não se trata de uma resistência ideológica, pois, assim como já foi afirmado, o narrador é, muitas vezes, apático e indiferente à realidade dada. Trata-se, entretanto, de uma recusa da realidade (MARCUSE, 1969). O narrador, a partir da ingenuidade, ignora as proporções da realidade. Desconsidera o saldo dos embates. Relativiza, por exemplo, a surra que levou dos traficantes: “A porrada da véspera, eu havia esquecido e, sem querer, perdoado” (2004, p. 79), a impossibilidade cada

vez mais tangível de unificar os círculos e a seriedade do ferimento causado pelo facão do desconhecido.

A postura, lembrando Marcuse, representa as possibilidades utópicas ou “a negação histórico-social do existente” (MARCUSE apud COOPER, 1968, p. 187). Ainda que a partir de uma conduta diferente, trata-se de uma atitude de resistência, já que, de uma forma ou de outra, o narrador impõe-se enquanto estorvo diante da ordem social existente e afasta-se da reificação completa. Quer dizer, posiciona-se frente a uma sociedade unilateral ou “unidimensional” e recusa a direção empreendida por ela. “Vai contra a corrente, até não poder resistir” (“Roda Viva”, 1988) ou até quando a mancha viva de sangue em seu peito puder garantir a nesga de uma porta e a possibilidade de prosseguimento.

Outro aspecto diretamente ligado à intensificação do desajuste entre interioridade e realidade externa é o emprego dos verbos no futuro do presente (inclinação projectiva e hipótese). À medida que a narrativa evolui e que a ideia em torno da impossibilidade é reforçada, o emprego do verbo no futuro do presente não só se torna mais frequente, reforçando a ideia de que é na beira do abismo que o homem vislumbra a bem aventurança ou busca, a partir da consciência utópica, “atreessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido” (BLOCH, 2005, v.I, p. 23).

No romance, o futuro do presente assinala de forma bastante específica as hipóteses arquitetadas pelo narrador. O excerto exposto a seguir demonstra de que forma o narrador, a partir do emprego do futuro do presente, especula sobre a vida da mãe, da irmã e, sobretudo, sobre o seu futuro próximo:

Clareia, e acho que o telefone segue tocando. **Será** quase meio dia quando imagino que minha mãe tenha afinal atendido. **Atenderá** à sua maneira, muda, esperando que quem liga diga alô. O ruivo **dirá** “alô! alô! alô!”, e desconhecendo aquela voz que não é de homem nem de mulher minha mãe desligará o aparelho. Então o ruivo **discará** o número da minha irmã, e o copeiro responderá que a patroa não pode ser incomodada. O ruivo **insistirá** que o assunto é do interesse da patroa, o assunto é delicado, o assunto é o irmão da patroa (BUARQUE, 2004, p. 88, grifo nosso).

As hipóteses e as especulações frequentes no início e meio do romance são intensificadas na medida em que o embate do narrador frente ao real é acentuado. O emprego dos verbos no futuro do presente é reforçado e as vagas hipóteses do início e meio do romance tornam-se projetos de futuro pormenorizados no final da narrativa:

Não **haverão** de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. **Ligarei** para a minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me **adiantará** seis meses do aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, **andarei** até a casa do meu amigo; ele não se **importará** de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, **baterei** à porta da minha ex-mulher. Ela sem dúvida **estará** atarefada, e **poderá** se embaraçar com a visita imprevista. **Poderá** abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar (BUARQUE, 2004, p. 152, grifo nosso).

À medida que as devastadoras situações enfrentadas por ele são agravadas, ou seja, que o trânsito do narrador é atravancado nos círculos cindidos, a resistência é ainda mais perseverante e o projeto de futuro mais palpável.

Ainda nesse sentido, parece-nos interessante observar a construção textual voltada para a hipótese e para a inclinação prospectiva e, principalmente, o movimento crescente dessa esperança em um futuro próximo a partir do que pondera Bloch acerca do sonho diurno.

Para Bloch, os sonhos, que na expressão coloquial igualaram-se aos desejos mais profundos, também são diurnos e o homem, através deles, edifica as suas projeções de futuro no ar:

As antecipações e intensificações referentes aos homens – utopias sociais e de beleza, até de transfiguração – estão ambientadas apenas no sonho diurno. É antes de tudo o interesse revolucionário, com seu conhecimento de como está ruim o mundo e seu reconhecimento do quando ele poderia ser bom como um outro mundo, que necessita do sonho desperto para a melhoria do mundo [...] O sonho desperto, ou seja, aberto para o mundo, não sabe se abster. Ele se recusa a se saciar ficticiamente ou ainda espiritualizar desejos. A fantasia diurna, assim como o sonho noturno, tem os desejos como ponto de partida, mas vai com eles até o fim, quer chegar ao lugar da realização (BLOCH, 2005, v.I, p. 97).

Ainda que intensificados no final da narrativa, os sonhos diurnos marcam o discurso do narrador de alguma forma desde início do texto, principalmente a partir de projeções de um futuro próximo e de planos para a superação de uma realidade assoladora. É a partir dos sonhos despertados que o narrador “**edifica a si mesmo** e seu castelo no ar” (BLOCH, 2006, v.I, p. 92, grifo nosso), resiste frente ao presente destruído e prossegue a sua caminhada com a esperança de um encontrar “uma nesga da porta aberta” (BUARQUE, 2004, p. 152)

Nesse sentido, se considerarmos a relação entre utopia e sonho diurno e também o movimento crescente desse sonho desperto na narrativa, ou seja, a intensificação da

projeção utópica de acordo com a violência do real – ocorrência que corrobora a máxima de que a consciência utópica é empenhada para “atrevessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido” (BLOCH, 2005, v.I, p. 23) -, é coerente afirmar que se há um contrassenso na sociedade unidimensional é porque há um constante sonho diurno nesse pesadelo.

Assim, é preciso admitir e reforçar que a construção utópica que observamos em *Estorvo* é singular. Trata-se talvez de uma reconstrução, pois a energia utópica não é empenhada na edificação de grandes ideais coletivos e nem mesmo aponta para uma profunda reforma social. Relaciona-se, entretanto, com o sentimento de resistência, com uma postura revolucionária que nega a realidade existente. A construção utópica no romance não indica ou propõe soluções, mas nega um presente inaceitável.

As aspirações do narrador resistem às barreiras impostas durante a sua caminhada por meio de um “futuro não desonerado no passado” (BLOCH, 2005, p.198), ou seja, vislumbra as possibilidades de futuro a partir do que conhece, do que tem enquanto lembrança. O futuro não é arquitetado pormenorizadamente enquanto espaço ou organização para a bem-aventurança, mas vinculado ao passado e à organização que esteve estabelecida. Bloch afirma que o sentimento utópico encontra também o seu correlato no passado, atesta que “o que ainda-não-veio-a-ser” tem os conteúdos formais “do que-já-se-efetivou” (BLOCH, 2005, p. 16):

As barreiras levantadas entre o futuro e o passado desmoronam assim por si mesmas; o futuro que não chegou a acontecer torna-se visível no passado, enquanto o passado vingado e adquirido como uma herança, mediatizado e levado a termo torna-se visível no futuro (BLOCH, 2005, p. 16).

O narrador resiste e insiste com a sua caminhada porque pretende lidar com as fendas que o momento presente abriu em sua vida. As mudanças são aspiradas a partir do que é conhecido pelo narrador e os círculos apresentam uma espécie de paraíso perdido no passado. Passeia por entre os círculos cindidos como quem tenta remendar o arremate desfeito.

Atípica e silenciosa, a utopia empenhada no romance assemelha-se à tímida flor que brota no asfalto e que rebenta no estrume. Traveste-se de resistência e irrompe contra o real estanque que ambienta a narrativa. É tímida e desbotada como a flor descrita por Drummond no poema “A Flor e a Náusea”, pois se trata de um rompante utópico construído a partir do que se dá na interioridade da personagem, afastando-se assim de ideais e anseios

sociais cristalizados na vontade utópica, como geralmente acontecia.

Apontamos para uma construção utópica distinta justamente porque estamos calcados em um contexto histórico igualmente ímpar. Não poderíamos, nesse sentido, esperar que a utopia presente no romance expusesse uma grande reforma social e política e nem que cristalizasse os anseios de todo um grupo revolucionário. A conjuntura social e histórica é claramente outra e a construção utópica observada no romance não poderia deixar de refletir essa especificidade.

Os anseios são individuais, o contrassenso é a postura do narrador frente ao espaço, tempo e sociedade reificados. O leitor apegado ao conceito de utopia platônico e indiferente às considerações de Bloch, Marcuse e Mannheim pode não compreender ou até mesmo discordar da construção utópica observada. Assim, o paralelo com a flor de Drummond é, mais uma vez, providencial: “Sua cor não se percebe. Suas pétalas não se abrem. **Seu nome não está nos livros. É feia. Mas é realmente uma flor**” (ANDRADE, 2008, p.28, grifo nosso).

Diante do exposto, é necessário ainda discutir a fenda deixada no final da narrativa, que rompe com a circularidade textual empreendida desde o início do romance. A caminhada, como já foi mencionado, é circular e marcada pelo retorno, sobretudo à casa da irmã. Entretanto, a circularidade da peregrinação é cindida ao cabo do romance. O narrador, após recuperar o sítio da família, é esfaqueado na altura do estomago por um sujeito magro que ele julga conhecer no ponto de ônibus Brialuz.

A representação do espaço e tempo distópicos alcança a sua máxima no final do romance. O narrador parece encurralado. Ensanguentado, senta-se “atrás de um padre preto e gordo com olhos esbugalhados, e à frente de um indivíduo esverdeado, que dorme com a face direita deformada contra o vidro” (BUARQUE, 2004, p. 152). Entretanto, o sangue vivo em sua camisa parece excitar ainda mais energia utópica cravada no narrador, pois, mesmo ferido, o homem acredita que “dá sorte” de encontrar um banco vazio. Supõe ainda que não haveriam de lhe negar uma ficha telefônica na rodoviária, que a irmã certamente lhe adiantaria seis meses de aluguel, que a mãe responderia à campanha, que o amigo atenderia à porta e que se o amigo estivesse morto, ele andaria até a casa da ex-mulher, esperaria por uma nesga da porta, fincaria o pé e passaria.

Ao romper com a circularidade do texto, a narrativa deixa suspensa a caminhada do narrador e a suspensão nos ajuda a compreender de que forma o romance comporta leituras interpretativas tão excludentes. O leitor é deixado com as suposições do homem frente ao futuro e é livre para imaginar o desfecho que lhe parecer mais coerente. Por

um lado, há quem acredite que o narrador agoniza enquanto planeja o que fará na cidade e que morre com o ponto final deixado por Chico Buarque na página 152. Por outro lado, é possível acreditar que o narrador está vivo enquanto projeta o seu futuro próximo e que assim se mantém.

Trata-se, enfim, de um final em aberto e, sobretudo, de uma obra aberta. Nesse sentido, parece-nos coerente lembrar o que diz Umberto Eco sobre os limites da interpretação. Eco afirma que a poética da obra aberta “promove no intérprete ‘atos de liberdade consciente’” (ECO, 1991, p. 41) durante a leitura. De acordo com ele, mesmo que o autor produza uma obra de arte acabada em si, a cada fruição “a obra revive dentro de uma perspectiva original”:

Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma original se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 1991, p. 40).

Vale dizer que a abertura interpretativa argumentada por Umberto Eco não prevê abordagens analíticas sem precedentes, aponta apenas para elementos presentes na construção da obra aberta que provocam no leitor liberdades interpretativas conscientes.

O final aberto deixado pela circularidade cindida no romance e as reflexões de Umberto Eco acerca da obra aberta parecem explicar de que maneira é possível que, ao mesmo tempo em que afirmamos que o empenho da energia utópica alcança o seu ápice no final da narrativa, Marcelo Coelho observa que o livro registra “sem esperanças o cotidiano” e que cada coisa apresentada “parece se esgotar em si mesma, não aponta para nada” (COELHO, 1991).

Nesse mesmo sentido, Renato Cordeiro aproxima a narrativa buarqueana de uma distopia urbana no artigo “Sob o signo do urubu: distopias urbanas” e afirma que o romance é uma “denúncia de nossas impossibilidades, do encurralamento em que estamos metidos” (GOMES, 1994, p. 506) e dos caminhos sem saída:

A personagem-narradora mescla, assim, realidade e imaginário, e, porque perde a capacidade de totalização, trabalha com recortes, fragmentos, ditos por uma fala que não é afirmativa, que abdica de toda a certeza, de todo o projeto utópico (GOMES, 1994, p. 506).

Marcelo Ridenti tece reflexões semelhantes em um artigo voltado para a análise do componente utópico em *Benjamin* (1995), segundo romance de Chico Buarque. Para ele, a utopia segue ausente na produção ficcional de Chico Buarque desde *Estorvo* (1991):

Ora, essa chama utópica está ausente em *Benjamim*, como já estivera ausente em *Estorvo*, apesar da crítica devastadora à sociedade de nossos dias. Pode-se até perguntar se a ausência de utopia não levaria ao fatalismo, a um ceticismo corrosivo, a impor um círculo trágico um eterno retorno similar ao de Benjamim. De modo que poderia estar reposta a nostalgia, menos lírica do que cética: a dor de retorno a um passado-presente a se reproduzir infinitamente no futuro (RIDENTI, 1999, p. 196).

Poderíamos facilmente elencar ao menos seis análises divergentes aqui, desde os textos publicados na ocasião da publicação do romance até pesquisas de curto fôlego mais recentes. Poderíamos também optar por suprimir essa postura diversa do presente trabalho ou ainda, a partir de Bloch ou Marcuse, questionar a validade dos argumentos expostos. Entretanto, é importante ter em mente que não estamos diante de um texto panfletário com relação à utopia ou à política. Trata-se de um romance contemporâneo, de uma narrativa com o final aberto e que ao mesmo tempo em que expõe uma postura utópica (a partir da nossa perspectiva, é claro) representa também um espaço e tempo distópicos.

Acreditamos, como dissemos anteriormente, na íntima relação, ou melhor, na interdependência entre espaço e tempo distópicos e subjetividade utópica na narrativa. Todavia, não podemos negar que algo muito individual, ou seja, uma “sensibilidade particularmente condicionada” (ECO, 1991, p. 40) faz com que afirmemos que há uma postura utópica nesse espaço e tempo distópico e não o contrário.

Assim, parece-nos injustificável percorrer as análises divergentes com a intenção de discutir as assertivas expostas. Partimos de uma leitura que julgamos coerente, reputamos enquanto embasamento teórico um conjunto de textos suficientes e satisfatórios e reconhecemos que estamos diante de um final aberto e por isso discutível.

Considerando ainda que “cada fruidor traz uma situação existencial concreta [...] uma determinada cultura, gostos, tendências” (ECO, 1991, p. 40), é possível concluir que enquanto Renato Cordeiro Gomes, por exemplo, instigado pelo artigo “A Geração Perdida” e por textos que apontam para o cenário em ruínas vigente na realidade contemporânea¹⁹, volta-

¹⁹ Renato Cordeiro Gomes afirma que o seu artigo parte de um ensaio intitulado “A Geração Pós-Perdida”, escrito pela jornalista Ivana Bentes e publicado pelo *Jornal do Brasil*. De acordo com ele, o texto “traça um difícil retrato da situação atual do Brasil, em que o lugar da nova geração é ‘uma verdadeira zona de limbo,

se para a distopia urbana tangível no romance, o presente trabalho, como já foi mencionado anteriormente, movido pelo protesto de Jameson acerca da reinvenção da utopia na pós-modernidade, concentra-se, por sua vez, na resistência utópica igualmente tangível na narrativa.

Sem dúvida nenhuma, trata-se de uma questão de perspectiva frente à leitura do romance. A abordagem interpretativa, diante do foi exposto, diz muito sobre o leitor, sobre o lugar desse leitor e, sobretudo, sobre onde esse leitor/pesquisador quer chegar.

Podemos, nesse sentido, afirmar com certeza onde pretendemos chegar diante da análise exposta. Queremos chamar a atenção para uma flor que nasceu na rua, queremos que “bondes, ônibus, rio de aço do tráfego” passem longe e que os homens “façam silêncio, paralise os negócios” porque garantimos “que uma flor nasceu” (ANDRADE, 2008, p. 28).

Diante do exposto, cabe, por fim, as seguintes perguntas: qual é papel da utopia em *Estorvo*? De que forma ela acrescenta à leitura?

As respostas poderiam ser conduzidas através de uma longa reflexão, entretanto, diante da peregrinação empreendida pelo narrador, do caminho percorrido pelo trabalho e do que a utopia pode despertar no leitor contemporâneo que prefira observar enquanto estorvo não o narrador, mas o espaço, o tempo e a sociedade reificados, basta considerar o que afirmou o jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano:

Ella está en el horizonte, dice Fernando Birri. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Caminamos diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. **Para qué sirve la utopía? Para eso sirve, para caminar** ²⁰ (GALEANO, 2013, grifo nosso).

num purgatório que é a cara do país” (GOMES, 1994, p. 501). O autor ainda utiliza enquanto referência bibliográfica textos como *Cenários em Ruínas: a Realidade Imaginária Contemporânea*, de Nelson Brissac Peixoto e, não menos importante, inclui a seguinte observação após as notas: “Este texto foi elaborado antes do processo de impeachment, que trouxe, de novo, junto com a festa reivindicatória, um pouco de esperança, que espantou a ave do mau agouro. **O tom pessimista da abordagem reflete a época de sua escrita, janeiro de 1992**” (GOMES, 1994, p.510, grifo nosso).

20 Ela está no horizonte – diz Fernando Birri - Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar.

“FOURIER, AINDA ESTÁS AÍ?”: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

À vista do exposto, pretendo alicerçar as últimas considerações deste trabalho a partir de um excerto retirado do texto *Ode a Charles Fourier* (1969), de Andre Breton. O último – que mais tarde viria a empreender o seu espírito utópico no Surrealismo – foi grande admirador do utopista francês e, diante de um momento de resignação e incredulidade, reclama por aquela pontinha de esperança para reerguer um mundo destruído, evocando “Fourier, ainda estás aí?”.

Mesmo que a energia utópica verificada durante a análise do romance buarqueano não se relacione com a utopia empreendida nos grandes projetos sociais de Charles Fourier, pretendo me aproximar da pergunta feita por Breton, considerando principalmente o seu aspecto subjetivo e evocativo, e voltá-la para o cenário literário contemporâneo, esse “campo acidentado, extenso na direção de perguntas, muito mais do que respostas” (PELLEGRINI, 2008, p. 11).

Assim, diante das assertivas com relação ao declínio da ideia utópica na literatura contemporânea, parece-me válido indagar ainda: Será que estamos mesmo isentos da presença do espírito utópico de Fourier? Será mesmo que estamos privados da energia utópica porque não estamos diante de cristalizações de vontade coletiva, falanstérios ou comunas em ilhas distantes?

À luz do que foi exposto anteriormente, não é equivocado afirmar a presença de Fourier na jornada da menina Maria, na minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005). Não posso deixar de acrescentar ainda que vislumbro a postura do utopista francês na apática resistência e esperançosas conjecturas de dois mendigos que vivem a esmo (*A Fúria do Corpo*, de João Gilberto Noll) e que observo a manifestação de Fourier na construção de um espírito incongruente que resiste e recusa a reificação que o circunda com a pretensão de sobreviver ao tempo presente e não interromper a sua caminhada.

Em *Estorvo*, a construção utópica pode ser verificada já no título se reputarmos Mannheim e a ideia de que “um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre” (MANNHEIM, 1976, p. 2016). Em incongruência, incoerência, incompatibilidade, impropriedade, inconveniência e inarmonia, ou seja, sendo um estorvo frente ao estado de realidade vigente. O estado de espírito utópico, então, não só empenha pequenos projetos desiderativos (geralmente, relacionados ao passado), como também – e principalmente – resiste às circunstâncias geradas por um espaço e tempo marcados pela reificação.

A ideia de embate com a realidade em vigor remete-nos a Marcuse e ao que ele propõe enquanto projeto utópico. Marcuse dá prosseguimento a verificação acerca da construção utópica no romance na medida em que afirma que a imaginação utópica exerce papel de resistência diante da ordem dominante estabelecida, principalmente ao apontar para a elaboração de uma realidade diferente do que é apresentada e compreendida enquanto possibilidade única pela sociedade unidimensional. Para Marcuse, conquistar um momento menos assolador depende da resistência dos contrassensos surgidos na “sociedade opulenta” (MARCUSE apud COOPER, 1968, p. 187). De acordo com ele, os contrassensos estabelecem um embate entre potencialidades humanas e realidade brutal e oportunizam a transformação, a transcendência.

Completo a tríade conceitual estabelecida no primeiro capítulo com Ernst Bloch e a noção de imaginação projectiva, pois a construção utópica é efetiva apenas quando o desejo de transformar a realidade se torna uma conduta. Em uma via de mão dupla, o narrador resiste ao tempo presente porque empenha a imaginação projectiva e só imagina projectivamente porque procura resistir ao momento vigente. Para Bloch, a imaginação projectiva volta-se para o horizonte mais amplo, mais claro e mais próximo com a pretensão de transcender o medo, a angústia e as aporias do tempo presente. Para o filósofo, a imaginação projectiva, o princípio-esperança ou a utopia tratam-se dos anseios para ultrapassar o que nos é apresentado como fatalidade, enquanto o curso natural da história social ou individual. A imaginação projectiva asseverada por Bloch encontra um correlato no romance na medida em que o narrador volta-se para as possibilidades do momento imediatamente posterior àquele enfrentado no presente, ou seja, na medida em que tece inúmeras conjecturas sobre o futuro.

Se julgarmos que o cerne da construção utópica desde Platão ou More é a recusa do tempo e da realidade vigente e a postura projectiva, como não reputar enquanto válido o espírito utópico de um homem que a esmo, ou seja, fora de todos os círculos estabelecidos²¹ resiste às brigas, aos insultos e à solidão durante a narrativa e empreende uma caminhada quase que instintiva com a intenção (velada na voz do narrador, mas clara para o leitor), de reestabelecer algumas situações. Timidamente, anseia por falar com a mãe, por se aproximar da irmã, por reencontrar o velho amigo e não mais aborrecer a ex-mulher.

A resistência que sustenta a caminhada ininterrupta é motivada pela

21 “Como não conheço ninguém, tenho liberdade para contornar as mesas e emendar fragmentos de discursos, discussões, gargalhadas. Outras pessoas reúnem-se de pé na extensão do gramado, formando uma sequência de círculos. Posso observar como se comporta um círculo, como se fecha, como se abre, como um círculo se incorpora a outro” (BUARQUE, 2004, p. 58).

inclinação do narrador para a possibilidade, como quando imagina: “Clareia, e acho que o telefone segue tocando. Será quase meio-dia e imagino que minha mãe tenha afinal atendido. Atenderá a sua maneira, muda, esperando que alguém diga alô” (2004, p. 88), “Não terá perdido um fio sequer dos cabelos negros, que lhe cairão na testa exatamente como da última vez que eu o vi. Eu quase desejarei abraçá-lo, entrar como eu entrava em seu apartamento” (2004, p. 45) e “Se eu resolvesse correr, ele não me alcançaria jamais. Eu poderia me lançar na garagem de um prédio, pular para outra rua” (BUARQUE, p. 116).

Entretanto, se fosse preciso trazer à superfície um implicador para a compreensão da construção utópica no romance, seria interessante voltarmos para a questão em torno do poder de significação da utopia individual. Felizmente, Mannheim nos ajuda a sanar essa lacuna sem grandes contratempos ao dizer:

A crença de que a significação do poder individual de criação deve ser negada constitui um dos mais generalizados mal-entendidos a respeito das descobertas da Sociologia. Pelo contrário, de onde poderia esperar que o nôvo se originasse a não ser do espírito novo e singularmente pessoal do indivíduo que ultrapassa os limites da ordem existente? (MANNHEIM, 1976, p. 230).

Mannheim considera ainda que até mesmo os grandes projetos utópicos que cristalizavam vontades coletivas surgiram como quimera em um único indivíduo e mais tarde foram incorporadas aos objetivos do grupo. Assim, invalidar a construção utópica no romance com o argumento de que ela não porta os desejos de um grupo torna-se insignificante.

Diante do exposto, é preciso responder à indagação disposta no início das últimas considerações deste trabalho para que não acrescentemos mais uma pergunta sem resposta ao cenário acidentado e extenso na direção de perguntas que é a literatura brasileira contemporânea. É preciso, tendo em mente tudo o que foi exposto anteriormente, afirmar a presença de Fourier na resistência de um espírito incongruente que, para sobreviver ao momento presente, dedica a sua imaginação projectiva (não desonerada do passado) para as possibilidades do porvir (*Estorvo*).

A despeito da acepção quimérica comumente devotada à utopia, é importante ainda voltarmos brevemente para a importância prática do estatuto utópico na sociedade contemporânea. Nesse sentido, Jameson aponta em “A política da Utopia” para a necessidade de revitalizar toda e qualquer fagulha utópica (esmaecida dentro de um mundo desprovido de qualquer alteridade sistêmica radical, já que o capitalismo é implantado globalmente) para que ela não só possibilite o confronto frente a um mundo cindido entre “a

desintegração social absoluta” e a “riqueza sem paralelos” (2006, p. 160), como também mantenha na sociedade a sua capacidade de imaginar uma transformação sistêmica:

Crime, guerra, cultura de massa degradada, drogas, violência, tédio, ânsia de poder, ânsia de distração, ânsia de nirvana, sexismo, racismo – tudo isso pode ser diagnosticado também como resultados de uma sociedade incapaz de abrigar a produtividade de todos os seus cidadãos. Nesse ponto, então, a circularidade utópica torna-se tanto visão quanto programa político e instrumento de crítica e diagnóstico (JAMESON, 2006, p. 162).

Jameson insiste que sem o fortalecimento da imaginação nenhuma prática revolucionária é possível. O impulso utópico, além de naturalmente crítico (porque se trata de uma recusa permanente à lógica existente), proporciona o afastamento do existente e chance de ponderar sobre as possibilidades de projetos novos coletivos.

Assim, é irrefutável que a cultura da pós-modernidade precisa administrar os seus medos, esperanças e desejos individuais ou coletivos, pois a utopia, mesmo na ausência de políticas revolucionárias, pode funcionar enquanto um enclave imaginário que adentra o espaço social e relativiza, a partir de variadas formas de alteridade radical, a totalidade do momento presente.

Foram justamente as reflexões propostas por Jameson que me trouxeram até aqui, que me fizeram compreender que estamos confinados em um contexto de desesperança e negação das potencialidades humanas e que nos voltarmos para aquele lugar além de toda a história chamado utopia pode ser construtivo. A noção de que a utopia pode funcionar enquanto um enclave imaginário que relativiza as totalidades do tempo presente declarada por Jameson fez com que eu voltasse a minha atenção para um romance, mais precisamente para um narrador, que em incongruência com a realidade vigente, reage ao tempo presente e nos mostra que o verdadeiro sentido da utopia é inclinar-se para a possibilidade e não deixar de caminhar.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- BLOCH, Ernest. *O Princípio Esperança*. V1. Trad. Nélio Schneider. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2005.
- _____. *O Princípio Esperança*. V2. Trad. Werner Fuchs. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2006.
- _____. *O Princípio Esperança*. V3. Trad. Nélio Schneider. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1994
- BRETON, André. Limites non frontières du surréalisme (1937), em: *La Clé des champs*. Paris, Pauvert: 1967.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras: 2004.
- BUARQUE, Chico. *Fazenda Modelo: novela pecuária*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- BUARQUE, Chico. Entrevista RS: Chico Buarque. *Entrevista a Paulo Terron. Rolling Stones*. Out. 2011. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-61/entrevista-rs-chico-buarque#imagem0>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2015.
- BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BRASIL. *Ato Institucional N°5*, de 14 de dezembro, 1968. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm> Acesso em 2 de março de 2015.
- BRETON, André. Limites non frontières du surréalisme. In: *La Clé des Champs*. Paris: Pauvert, 1967.
- CAMPOS, Haroldo. *O Arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CESAR, Ligia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. 1990. Curitiba: Dissertação (Mestrado em Letras e Literaturas de Língua inglesa). UFPR: Curitiba.
- COELHO, Marcelo. *Crítica do livro Estorvo*. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_coelho.htm>. Acesso em 2 de janeiro de 2015.

COELHO, Teixeira. *O que é a utopia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

CROCE, Benedetto. *A História do Pensamento e Ação*. Trad. Darcey Damasceno. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *Problemas da Utopia*. Trad. Ana Claudia Romano Ribeiro. Campinas: Publiel, 2009. (Coleção Work in Progress)

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ENGELS, Friedrich. *Do Socialismo utópico ao Socialismo científico*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000056.pdf>> Acesso em: 8 de março, de 2015.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.

GALEANO, Eduardo. Para que serve a utopia? Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9iqi1oaKvzs>> Acesso em 30 de julho de 2015.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Uma análise ideológica da MPB. In: *Saco de Gatos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

GOMES, Renato Cordeiro. Sob o signo do Urubu: Distopias Urbanas. In: *America: ficção e utopias*. MEIBY, José Carlos Sebe Bom; ARAGÃO, Maria Lúcia (Orgs.) São Paulo: EDUSP, 1994.

GUAIUME, Silvana. Unicamp guarda raridades de Sergio Buarque. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 22. jul. 2002. Caderno 2. Disponível em: <<http://www.siarq.unicamp.br/sbh/raridades.html>>. Acesso em: 4 de janeiro de 2015.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Os dicionários de meu pai (prefácio). In: AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa: ideias afins/thesaurus*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

JACOBY, Russel. *O fim da utopia: política cultura na era da apatia*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. A Cidade do Futuro. **Libertas**. Juiz de Fora, v.10, n.1, p. 181 - 200, jan-jun/ 2010.

_____. *Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2007.

_____. A Política da Utopia. In: *Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review*. Trad. Beatriz Medida. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Pós-Modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Reificação e utopia na cultura de massa. In: *Marcas do visível*. Trad. Maria Elisa Cevasco. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KURZ, R. *O Colapso da Modernização*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LÖWY, Michael. *O romantismo revolucionário de maio de 68*. Trad. Celuy Roberta Hundzinski Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/084/84esp_lowyp.htm> Acesso em: 3 de fevereiro de 2015.

LÖWY, Michael; SAYRE; Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Trad. João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

MARCUSE, Herbert. A noção de progresso à luz da psicanálise. In: MARCUSE, H. *Cultura e psicanálise*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Robespierre de Oliveira e Isabel Loureiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

_____. *Ideologia da Sociedade Industrial: o homem unidimensional*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

_____. Libertando-se da sociedade opulenta. In COOPER, David (org.) *Dialética da Libertação*. Edmond Jorge (trad.) Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

_____. Herbert Marcuse – vida e obra. In: *A Grande Recusa Hoje*. Trad. Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 1999.

MARTINS, Analice de Oliveira. *Identidades em voo cego: estratégias de pertencimento na prosa contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: PUCRio, 2004.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2003.

MASSI, Augusto. *Crítica do livro Estorvo*. Disponível em:

<http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_massi.htm> Acesso em 2 de janeiro, 2015.

MELLO, Heitor Ferraz. *Alegoria do Vazio: a obra de Chico Buarque*. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dossie-chico-buarque/>>. Acesso em 2 de fevereiro de 2015.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. Trad. Luís de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MUSSET, Alfred. *La Confesion d'un Enfant du Siècle*. Paris: Librairie Générale Française, 2003.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. *Sou um velho hippie*. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mar2.htm> Acesso em 20 de dezembro de 2015.

NUNES, Benedito. *Crítica do livro Estorvo*. Disponível: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_nunes.htm>. Acesso em 10 de dezembro, 2014.

PANTOJA, Ana Cláudia Freitas. *A tradição teletranscrita: oralidade e propaganda em Hoje é dia de Maria*. 2014. 293f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a Letra: prosa brasileira contemporânea*. 1993. Campinas: Tese (Doutorado em Teoria Literária). UNICAMP/Campinas.

PLATÃO. *A República*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2007.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

ORICCHIO, Luiz. *Estorvo mimetiza o grau de sufoco da sociedade*. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_zanin.htm> Acesso em 5 de março de 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: STARLING, Heloisa; CAVALCANTI, Heloisa; EISENBERG, José. (Orgs.). *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. 1 ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Nova Fronteira e Fundação Perseu Abramo, 2004.

RIDENTI, Marcelo. O Paraíso perdido de Benjamim Zambraia – sociedade e política em Chico Buarque. In: *Sociedade e Literatura no Brasil*. SEGATTO, João Antonio; BALDEN, Ude (Orgs.). São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Vol. I. 2ª Ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

SILVA, Carla Ranzani Magatti da. *Memória, Mito e Utopia em Leite Derramado, de Chico Buarque*. 2011. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2011.

SILVA, Maria Cristina da. Narrativas da sociedade contemporânea na literatura de João Gilberto Noll. **Revista Espaço Acadêmico**. Maringá, n. 69, fev/2007.

SCHWARZ, Roberto. *Crítica do livro Estorvo*. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_schwartz1.htm>. Acesso em: 12 de dezembro, 2014.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A Poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do Pós-Moderno: Sujeito e Ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada: Chico Buarque*. Org. Julio Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.