



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

EDNA DE MORAIS PEREIRA TESTI

**O (CON)SAGRADO E O PROFANO EM
UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA DE ANTÔNIO TORRES**

Londrina
2005

EDNA DE MORAIS PEREIRA TESTI

**O (CON)SAGRADO E O PROFANO EM
UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA DE ANTÔNIO TORRES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina.

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Carvalho da Silva

Londrina
2005

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

T344c Testi, Edna de Morais Pereira.
O (con)sagrado e o profano em *Um táxi para Viena D'Áustria* de Antônio Torres / Edna de Morais Pereira Testi. – Londrina, 2005. 114f.

Orientador: Joaquim Carvalho da Silva.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2005.
Bibliografia: f. 110-114.

1. Torres, Antônio, 1940- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Consagração – Teses. 4. Profanação – Teses. I. Silva, Joaquim Carvalho da. II. Universidade Estadual de Londrina. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

EDNA DE MORAIS PEREIRA TESTI

**O (CON)SAGRADO E O PROFANO EM
UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA DE ANTÔNIO TORRES**

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Luzia Aparecida B. Tofalini
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Prof^a. Dr^a. Gizêlda Melo do Nascimento
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Prof. Dr. Joaquim Carvalho da Silva
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Londrina, 29 de agosto de 2005.

DEDICATÓRIA

À Mãe. Desde o princípio.

E àquela que, ainda tão pequenina, foi submetida a um longo jejum de mãe de verdade. Tão longo, que um dia compreendeu que não se tratava de semanas ou meses, e perguntou, arrancando lágrimas de um aflito coração: “Mãe, será que em 2006 você ainda vai ter tanto trabalho?”

À que não se cansou de declarar seu amor por mim: “Mamãe Ana Paula ama você podecer cada dia eu amo você”; e, com muito jeitinho e paciência, reclamou: “cipodece falar todo dia com você eu adoraria. Mas como non comcêgui falr com migo so esperar”.

E que um dia, ao voltar da escola, disse com os olhinhos brilhando: “a profe falou que quando uma criança pede uma vez ao papai do céu Ele escuta duas vezes. Então eu pedi a Ele que ajudasse você nos seus estudos”.

À Ana Paula, que é mestre no amor.

AGRADECIMENTOS

A meus amores Luís Carlos, Ana Maria, João Vítor e Ana Paula, por serem motivação e força para as minhas lutas.

A meus pais, que, na sua simplicidade, mostraram que não é preciso saber exatamente o que é um Mestrado. Bastou-lhes apoiar-me por este caminho.

Aos meus irmãos... braços que me envolvem, afetos que me animam.

À Luzia Aparecida Tofalini, por tantas palavras-lume.

Ao Prof. Dr. Joaquim Carvalho da Silva, meu orientador, pela lição de sabedoria.

Aos Professores: Dr. Sérgio Paulo Adolfo e Dr^a. Gizêlda Melo do Nascimento, pela leitura atenta deste trabalho e pelas valiosas observações.

Aos Professores: Dr. Luiz Carlos Santos Simon, Dr. Alamir Aquino Correa, Dr^a. Regina Célia dos Santos Alves, Dr^a. Virgínia Maria Gonçalves, Dr^a. Gizêlda Melo do Nascimento e Dr^a. Adelaide Caramuru César, por me falarem e me ouvirem.

Ao Professor Domenico Sturiale, pelo empréstimo de livros e outras colaborações.

Às amigas Ana Paula Ramão, Elisangela Rocha, Érica Antunes e Selma França Rodrigues, porque, em momentos de equilíbrio ou de desnorsteio, juntas cultivamos a mais bela flor.

A Lucinéia e família, Beloto e família, Rosângela, Ana Paula, Selma, Leodete, Marinez, Marlene, Tânia, Elisângela e Silvana, pela hospitalidade incondicional.

...continuava pensando, demais, além da conta, meu Deus, quando é que os japoneses vão inventar o aparelhinho de desligar pensamento ruim...

TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. 2002, p. 180.

Do tempo das cavernas aos nossos dias, o ser humano inventou coisas inimagináveis. Está na hora de inventar a paz.

Antônio Torres

TESTI, Edna de Moraes Pereira. **O (con)sagrado e o profano em *Um táxi para Viena d'Áustria* de Antônio de Torres**. 2005. 91f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

RESUMO

Nesta dissertação, analisamos a presença do (con)sagrado e do profano na organização temática e estrutural de *Um táxi para Viena d'Áustria* de Antônio Torres. No capítulo inicial, com base nos estudos de Aguiar e Silva, Borneuf e Ouellet, Sabato, Forster e outros, analisamos o gênero da obra em estudo: o romance, em cujo percurso histórico verificamos uma íntima relação com o homem e com a História, bem como a alternância entre a consagração e a profanação do gênero mediante a crítica literária e o público leitor. Em seguida, voltamos para o cerne temático da obra e, à luz de Rosenthal, Jameson, Hutcheon e Bachelard, ao lado de outros pensadores, realizamos uma análise do personagem principal, cujo comportamento anuncia o desabrigo do homem contemporâneo em meio à relativização generalizada de formas e valores. O sagrado e o profano, que constituem a principal dicotomia notada em seu proceder, são tratados, nesse momento, de acordo com os estudos de Mircea Eliade. Finalmente, verificamos a estética da obra. Nesta parte, García Canclini, Muralis, Hutcheon, Chiampi e Rosenfeld são alguns dos estudiosos em que nos apoiamos para analisar o diálogo de gêneros e suas implicações na constituição estrutural e temática de *Um táxi para Viena d'Áustria*.

Palavras-chave: Consagração. Profanação. Diálogo de gêneros.

TESTI, Edna de Morais Pereira. **The (con)sacred and the profane in *Um táxi para Viena d'Áustria* by Antônio de Torres.** 2005. 91f. Dissertation (Master's Degree Dissertation) – State University of Londrina, Londrina, 2005.

ABSTRACT

In this dissertation, we analyse the presence of the (con)sacred and of the profane in the thematic and structural organization of *Um táxi para Viena d'Áustria* by Antônio Torres. In the initial chapter, on the basis of the studies of Aguiar e Silva, Borneuf and Ouellet, Sabato, Forster and others, we discuss the genre of the work in study: the romance, in whose historical course we verify an intimate relationship with man and History, as well as the alternation between the consecration and profanation of the genre by literary critic and public reader. Afterwards, we investigate the thematic nucleus of the work: in the light of Rosenthal, Jameson, Hutcheon and Bachelard, beside other thinkers, we make an analysis of the main character, whose behavior announces the contemporary man's exposure amid the widespread relativisation in ways and values. The sacred and the profane, the central dichotomy noticed in his procedure, they are treated, on that moment, in agreement with Mircea Eliade's studies. Finally, we focus on the aesthetics of the work. In this part, García Canclini, Mouralis, Hutcheon, Chiampi and Rosenfeld are some of the specialists that direct our analysis about the dialogue of genres and their implications in the structural and thematic constitution of *Um táxi para Viena d'Áustria*.

Keywords: Consecration. Profanation. Dialogue of genres.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
1 INTRODUÇÃO	11
2 O ROMANCE: UM GÊNERO ENTRE A CONSAGRAÇÃO E A PROFANAÇÃO ..	13
2.1 SÍNTESE DA ORIGEM E EVOLUÇÃO DO GÊNERO	13
2.2 A “CRISE” OU “AGONIA” DO ROMANCE: UMA CONTROVÉRSIA	17
2.3 O ROMANCE, O HOMEM E A HISTÓRIA.	21
3 <i>UM TÁXI PARA VIENDA D’ÁUSTRIA</i>: O SUJEITO EM FILIGRANA	26
3.1 O DESABRIGO DO HOMEM CONTEMPORÂNEO	26
3.2 PRINCIPAIS DICOTOMIAS DO PERSONAGEM CENTRAL	34
3.2.1 A dialética entre o sagrado e o profano	37
3.2.2 A ânsia do homem pelo espaço sagrado	40
3.2.3 Uma hierofania: a sacralização do táxi e do motorista	42
3.2.4 A catedral e o seu poder de purificação	43
3.2.5 O desejo de estar em casa	44
3.2.6 A nostalgia do ser	46
3.2.7 O Deus longínquo	57
3.2.8 O sagrado e o profano em justaposição	60
4 O DIÁLOGO DE GÊNEROS E SUAS IMPLICAÇÕES EM <i>UM TÁXI PARA VIENA D’ÁUSTRIA</i> DE ANTÔNIO TORRES	63
4.1 EM COMUNHÃO, O (CON)SAGRADO E O PROFANO.....	63
4.2 <i>UM TÁXI PARA VIENA D’ÁUSTRIA</i> : UMA ESCRITA HÍBRIDA	65
4.3 A ESTRUTURA EM HARMONIA COM O TEMA	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	84
BIBLIOGRAFIA ANCILAR	88

APRESENTAÇÃO

Penso que ainda não tenho preparo suficiente para escrever algo, de fato, interessante, apesar dos extensos e intensos momentos de leitura e reflexão com que tenho estado comprometida, principalmente, nos três últimos anos. Contudo, é preciso escrever. E agora! Afinal, “aos olhos da nossa tradição cultural, o domínio da escrita vale muitos pontos. É timbre de distinção, atestado de superioridade intelectual, marca de valor: tanto para indivíduos quanto para civilizações” (LAJOLO, 1982, p. 110).

Quando fiz especialização, no ano de 2002, cursei uma disciplina chamada “Metodologia do Trabalho Científico”, segundo a qual, para que os resultados de uma pesquisa possuam validade científica, o pesquisador deve tomar conhecimento de tudo quanto já se afirmou em torno do objeto de estudo em questão, para, a partir daí, proceder às reflexões necessárias e elaborar seus acréscimos e conclusões. Ocorre que, atualmente, é demasiadamente extensa a produção acadêmica, divulgada em livros ou, mais comumente, em anais de eventos, revistas especializadas (impressas ou sob a forma de hipertextos) e tantos outros meios possibilitados pela alta tecnologia. Os estudantes, sobretudo os vinculados a cursos de pós-graduação, são impulsionados a escrever e publicar seus textos, inclusive porque as universidades são avaliadas, também, neste quesito pelos órgãos institucionais competentes — mais no que diz respeito à quantidade que à qualidade, é mister citar. Por outro lado, os prazos a serem observados para a conclusão dos cursos de graduação e pós-graduação sofrem achatamentos que, inevitavelmente, provocam reflexos negativos na excelência da formação acadêmica proporcionada. Ou seja, é necessário ler, refletir e escrever cada vez mais num espaço de tempo cada vez menor, independentemente dos meios de que dispõe o estudante, da formação escolar a que teve acesso e das condições sócio-econômicas a que está sujeito. Sem desmerecer nem mesmo questionar a validade do incentivo à pesquisa seguida da divulgação dos seus respectivos resultados, a situação que se apresenta — esta “corrida contra o tempo” — torna-se muito incômoda quando se tem a pretensão de produzir trabalhos que se afastem da mediocridade. No atropelo dos prazos estipulados para o cumprimento das tarefas

acadêmicas, desponta uma intrigante e perspicaz indagação: este tratamento é coerente com as *Ciências Humanas*?

Entretanto, estas são as regras e elas precisam ser observadas, sob pena de expulsão do sistema; conforme refere um conhecido dito popular: “quem pode manda, quem tem juízo obedece”. É necessário esclarecer que o sistema aqui referido não é a Universidade a que me encontro diretamente vinculada, ou qualquer outra, mas o sistema de ensino superior do nosso país, ao qual todos os cursos deste nível são condicionados. Tenho consciência de que é preciso atentar ao que as normas estabelecem, até por um princípio de organização, mas gostaria de deixar registrado um certo descontentamento em relação à grandeza inversamente proporcional do binômio *mais trabalho/menos tempo*. Oxalá este humilde ato incite reflexões e, na melhor das hipóteses, reações acerca do assunto.

Pois bem, ainda que o aterrorizante fantasma da mediocridade esteja a rondar estes escritos, apresento-os, como aquele filho que foi obrigado a nascer antes da hora; retirado a fórceps, talvez. Mas não é o fim. Ao contrário, exatamente como uma criança que nasce debilitada pode vir a ser saudável e robusta, se bem cuidada, assim também poderá acontecer com esta minha cria. Manifesto, pois, o meu desejo de empreender esforços no sentido de libertar estes meus escritos dos infortúnios que o afligem no momento, a fim de reapresentá-los, no futuro, senão a uma banca, ao menos a mim mesma. Desta feita com a alma feliz.

1 INTRODUÇÃO

Ao introduzir este trabalho, propomos, inicialmente, um olhar detido sobre o seu título e uma discussão acerca da profundidade do seu alcance. Recorrendo ao Dicionário *Aurélio* encontramos:

Sagrado, *adj.* Respeitante aos ritos ou ao culto religioso; inviolável; profundamente venerável; puro; santo (Superl. Abs. Sint.: *sacratíssimo*); (V. *Fórmula*); *s. m.* aquilo que é *sagrado*.

Profano, *adj.* Não pertencente a religião; oposto ao respeito que se deve a coisas sagradas; não sagrado; leigo; secular; (fig.) alheio; estranho a idéias ou conhecimentos sobre certos assuntos; *s. m.* o oposto a coisas sagradas.

Vemos, portanto, que a significação destas palavras diz respeito, primeiramente, ao aspecto religioso, mas não se restringe a isso, pois pode referir-se também à natureza cultural dos seres. Nesse caso, o adjetivo “profano”, por exemplo, além de significar que algo ou alguém se opõe ao sagrado — na acepção religiosa deste termo, pode indicar, ainda, desconhecimento ou desprestígio. Por sua vez, consagrar equivale a sagrar, queremos dizer: dedicar-se ao serviço de Deus, mas também exaltar, conferir honra, título, respeito a algo ou alguém.

Nesta dissertação, trabalharemos com ambas as significações, sendo que a concepção de sagrado e profano, do ponto de vista religioso, será utilizada, sobretudo, no desenvolvimento da análise do sujeito, cujas inquietações entendemos constituir o cerne temático do romance em estudo. E a outra, que atende a questões da realidade material, será considerada no momento de discutirmos o aspecto formal do romance, tanto do gênero romanesco em si e sua aceitação pelo público, consagrando-se ou não, quanto do nosso objeto específico de pesquisa, o romance *Um táxi para Viena d'Áustria* de Antônio Torres, obra que, por sua vez, apresenta a intertextualidade na sua tessitura, de modo evidente, constante e sem preconceitos, já que dialoga com uma infinidade de representações artísticas, consagradas ou não pela crítica.

No primeiro capítulo, à luz das escrituras de Aguiar e Silva, Massaud Moisés, Bourneuf e Ouellet, Edward Forster, Lucács, Ferenc Fehér, Ernesto Sabato, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido e outros fazemos, de forma breve, uma recuperação do percurso histórico do romance, sua origem e evolução, as

especulações em torno da crise ou morte do gênero, bem como a sua íntima ligação com o homem, o complexo protagonista das ações que edificam a história do mundo, mundo este que o romance pretende, enquanto arte, imitar.

Em seguida, tomamos como foco principal de análise um elemento preponderante na temática da obra, o sujeito e sua relação com o tempo e o espaço. A partir da configuração do personagem central, Veltinho, discorreremos sobre o seu desabrigo perante o mundo moderno e detemo-nos um pouco mais nas principais dicotomias notadas em seu comportamento, cada uma delas fundamentadas no par sagrado e profano. Nesta fase, ao lado de outros estudiosos da modernidade e pós-modernidade, chamamos Rosenthal, Jameson, Bachelard, David Harvey e, para a análise do sagrado e do profano, Mircea Eliade, cujos estudos compõem um consistente panorama dos estudos desta natureza já realizados. As análises aqui referidas deram corpo ao segundo capítulo, o qual intitulamos “*Um táxi para Viena d’Áustria: o sujeito em filigrana*”.

Por fim, no capítulo “O diálogo de gêneros e suas implicações em *Um táxi para Viena d’Áustria*”, debruçamo-nos sobre questões estéticas da obra. Também, neste momento, conforme adiantamos, lançamos mão da acepção dos termos “sagrado” e “profano”, desta feita adicionando a “sagrado” o prefixo (con), tão somente para aproximar-nos do uso mais corrente da palavra, já que, consoante a sinonímia, sagrar e consagrar são equivalentes. Nesta parte vão aflorar elementos pertinentes ao questionamento do cânone literário e, por conseguinte, a aproximação entre alta e baixa literatura e a defesa da conexão em plenitude da arte com a vida. Linda Hutcheon, Garcia Canclini, Bernard Mouralis, Irlemar Chiampi, Boileau e Narcejac estão entre os pensadores que iluminaram esta parte do nosso trabalho.

Esclarecemos que o interesse primeiro desta dissertação é proceder à leitura de uma obra literária considerando-a como uma forma privilegiada para a manifestação das tensões humanas. Tensões estas que, com uma velocidade jamais conhecida, vêm adquirindo uma infinidade de desdobramentos, o que não impede, contudo, que algumas questões arquetípicas permaneçam, e com intensidade. Em *Um táxi para Viena d’Áustria* revelam-se, entre outras, a luta pela sobrevivência, a necessidade do prazer estético e o interesse pelo transcendente, sobre as quais apresentamos alguns apontamentos.

2 O ROMANCE: UM GÊNERO ENTRE A CONSAGRAÇÃO E A PROFANAÇÃO

2.1 SÍNTESE DA ORIGEM E EVOLUÇÃO DO GÊNERO

A literatura não é um passatempo nem uma evasão, mas uma maneira — talvez a mais completa e profunda — de examinar a condição humana (SABATO, 2003, p. 13).

Na Idade Média, a expressão *romance* designou, a princípio, o latim falado pelos povos sujeitos ao domínio romano, em oposição ao latim culto. Ao longo dos tempos, esses falares evoluíram e deram origem às chamadas línguas românicas, como o português, o espanhol, o francês, o italiano, o provençal etc., ao passo que o termo *romance* veio, sucessivamente, a ser utilizado para denominar as composições literárias que foram surgindo nessas línguas, tanto em verso (as primeiras) quanto em prosa (Cf. SCHÜLER, 2000, p. 5). Estas composições ocupavam-se, comumente, das aventuras de uma personagem num mundo repleto de mistérios e desafios. Os estudiosos de literatura apontam para a existência de duas grandes correntes neste período: o “romance de cavalaria” e o “romance sentimental” (Cf. AGUIAR E SILVA, 1974, p. 9).

No século XII, houve um “grande florescimento romanesco”. O amor impossível era o tema predominante, manifestado sob infinitas variações, temática esta que se estendeu até o século XVI, quando o público ainda se encantava com “histórias de cavaleiros que atravessavam uma ponte feita de uma espada, afrontavam os malefícios dos encantadores ou o fogo dos dragões para merecer um sorriso da dama amada” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 7).

No período renascentista, destacou-se o romance pastoril, narrativa culta que apresentava a vida no campo, caracterizada pelo equilíbrio e sossego, como remédio para o que se julgava constituir os principais problemas do homem da época, quais sejam: o amor idealizado e impossível e os encargos e hipocrisias da vida social concreta (Cf. AGUIAR E SILVA, 1974, p. 10).

Mas foi somente no século XVII, período em que a estética barroca se impôs com vigor, que o romance experimentou um crescimento inaudito. Guardando intensa similitude com a narrativa da época medieval, no que se refere às aventuras repletas de perigos a serem vencidos pelos personagens, e acrescentando o picante ingrediente das aventuras sentimentais, bem como longas e eruditas discussões sobre o amor, o romance soube cativar o público leitor daquela época, sendo que vários títulos alcançaram elevado número de edições dentro de poucos anos (Cf. AGUIAR E SILVA, 1974, p. 12), apesar das queixas que se corporificavam contra o gênero em defesa da moral e dos bons costumes: segundo os moralistas, “um fazedor de romances e um poeta de teatro é um envenenador público, não dos corpos (*sic*) mas das almas dos fiéis, que deve ser olhado como culpado de uma infinidade de homicídios espirituais” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 14).

De acordo com Aguiar e Silva, é desta mesma época o surgimento do romance picaresco, que, tendo motivado um grande número de traduções e imitações, influenciou significativamente a produção literária europeia e, conseqüentemente, contribuiu no encaminhamento do gênero romanesco para “a descrição realista da sociedade e dos costumes contemporâneos” (SILVA, 1974, p. 13). Entretanto, lembra o teórico, o romance picaresco vai muito além desta noção de realismo:

o pícaro, pela sua origem, pela sua natureza e pelo seu comportamento, é um anti-herói, um eversor dos mitos heróicos e épicos, que anuncia uma nova época e uma nova mentalidade — época e mentalidade refractárias à representação artística operada pela epopéia e pela tragédia” (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 13).

Podemos entender, então, que, com este perfil transgressor, o romance picaresco desempenhou a função de preparar as mentalidades para a chegada de uma nova narrativa épica, a epopéia burguesa. É bom esclarecer que as características revolucionárias do pícaro seguiram pela literatura afora e, na atualidade, continuam a afrontar valores que, segundo a tradição, seriam inquestionáveis.

No século XVIII, paralelamente à ascensão da classe burguesa no panorama histórico e no lume cultural introduzido pela narrativa pícaro, teve início

uma transformação radical no sistema de valores estético-clássicos, tradicionalmente marcados pela homogeneidade e rigidez. Neste contexto, o romance — que até então era considerado estética e moralmente desprezível por grande parte dos estudiosos de literatura, bem como pela nobreza, casta em que se encontravam os consumidores da arte literária à época (ambos integravam a parcela da sociedade que, com base na tradição clássica, julgava-se com autoridade para apontar as autênticas obras de arte) — começou a ser produzido e consumido em grande escala, visando ao atendimento da burguesia endinheirada e de “educação literária” questionável que encomendava aos escritores obras que pudessem divertila. Nesta fase, o romance foi submetido a profundas alterações, pois os romancistas sabiam que era necessário satisfazer o gosto literário do público que mais o consumia, um público burguês que esperava encontrar nas obras narrativas, em vez de tanto mistério e aventura, mais verossimilhança e realismo, como se podia verificar nas novelas (Cf. AGUIAR E SILVA, 1974, p. 17-18). Por conta disso, afirma Massaud Moisés, o romance deste período empenhou-se na composição de uma imagem da sociedade burguesa, imagem bipartida por sinal, cuja primeira face refletia uma “vida cor-de-rosa”, otimista, quimérica, geralmente protagonizada por um moço galante e uma donzela que se enamoravam, superavam possíveis controvérsias e, finalmente, davam-se um ao outro em casamento — “o desígnio maior da gente burguesa”; a outra face, vinha marcada por “uma involuntária crítica ao sistema todo”, ora feita com sutileza e de modo implícito, ora desferida abertamente, como golpes violentos e penetrantes (Cf. MOISÉS, 1982, p. 93).

O romance consolidou-se, de fato, durante o romantismo. É como se, nesta fase, o gênero, bastardo para muitos (ou, no mínimo, controverso), tivesse extirpado quaisquer dúvidas acerca da sua capacidade de exprimir o homem em sua integridade, assim também em relação à sociedade e, até, ao mundo, tornando-se a epopéia dos tempos modernos:

O romance assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até à crônica de viagens; incorporara múltiplos registros literários, revelando-se apto quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 19).

Entretanto, de acordo com a crítica de Massaud Moisés (1982, p. 93), não obstante a maleabilidade observada no gênero, como bem demonstram a obra de Stendhal — que conferiu ao romance “dimensões psicológicas modernas” — e a de Balzac — mestre de Flaubert, Zola e outros, considerado um divisor de águas na história do romance e, para muitos, o “verdadeiro criador do romance moderno” —, parece que os romancistas acabaram por se prender a um modelo, aquele vinculado à vontade burguesa. Segundo o teórico, sinais de mudança significativa desse quadro vieram despontar somente no final do século XIX, na Europa, quando os russos Tolstoi, Turguenieff e, especialmente, Dostoievski

trouxeram uma problemática e um tipo de análise psicológica em profundidade até à data desconhecidos, aos quais se aliava o misticismo típico do povo eslavo, que conferia às narrativas uma densidade trágica e angustiada inteiramente nova. A novidade fascinou a Europa toda, e Dostoievski tornou-se mestre de uma das vertentes do romance moderno, o da prospecção psicológica (MOISÉS, 1982, p. 94).

Nas décadas que se seguiram, dão seqüência e intensidade às transformações do romance Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka, Gide, William Faulkner, os escritores franceses que instituíram o *nouveau roman* — sobretudo Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Bernard Pingaud — e outros nomes de proa. “O romance não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos, numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem” (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 21).

Anatol Rosenfeld, em suas “Reflexões sobre o romance moderno”, afirma que o romance do século XX sofreu uma “modificação que parece essencial à estrutura do modernismo”, segundo a qual “a cronologia, a continuidade temporal” teria sido abalada, de maneira análoga à eliminação do espaço verificada na pintura moderna. Na opinião de Rosenfeld, “o romance moderno nasceu no momento em que Proust, Gide e Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo presente, passado e futuro” (ROSENFELD, 1996, p. 80). O que se pode verificar no romance desta fase — comunicado, certamente, pelo *Zeitgeist* da arte moderna — é uma negação do compromisso com o “mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e

pelo senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 81), negação esta que se estende até os romances atuais.

2.2 A “CRISE” OU “AGONIA” DO ROMANCE: UMA CONTROVÉRSIA

As transformações que ocorreram com o romance ao longo dos tempos despertaram opiniões discrepantes no meio teórico e crítico literário, tanto por parte de conservadores como de vanguardistas, das quais minaram discussões em torno de uma suposta *crise* do romance, sendo que alguns dos mentores destas especulações chegaram a anunciar a *morte* do gênero romanesco. “De uma forma ou de outra, diferentes ensaístas reiteraram esse juízo fúnebre” (SABATO, 2003, p. 91). Entre eles figura Sartre, que chama de anti-romance o *nouveau roman* e declara que essas produções só “destroem o romance” (SCHÜLER, 2000, p. 8); também Massaud Moisés, que considera duas possíveis ocorrências drásticas com o gênero: tendo o romance se afirmado com a ascensão da burguesia, estaria ele fadado a desaparecer junto com a classe burguesa ou, então, teria de se transformar “noutra arte, ou noutra forma paralela de expressão literária” (MOISÉS, 1982, p. 95); e, com distinção, Georg Lukács, cuja *Teoria do Romance*, escrita entre 1914 e 1918, aponta:

A evolução histórica não foi além do tipo do romance da desilusão, e a mais recente literatura não revela nenhuma possibilidade essencialmente criativa, plasmadora de novos tipos: há um epigonismo eclético de antigas espécies de configuração, que apenas no formalmente inessencial — no lírico e no psicológico — parece ter forças produtivas (LUKÁCS, 2000, p. 158-159).

Já Aguiar e Silva refere-se de forma muito sutil ao anúncio do aniquilamento do romance:

Segundo alguns críticos, o romance actual, depois de tão profundas e numerosas metamorfoses e aventuras, sofre de uma insofismável crise, aproximando-se do seu declínio e esgotamento. Seja qual for o valor de tal profecia, um facto, porém, não sofre contestação: o romance permanece a forma literária mais importante do nosso tempo, pelas possibilidades expressivas que oferece ao autor e pela difusão e influência que alcança entre o público (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 21).

Ao que parece, na opinião do teórico português, em se tratando da tão anunciada *crise* do romance, se se considerar que é fato a sua existência, o melhor é considerá-la como colaboradora ou até mesmo provocadora das inovações que possibilitaram crescimento ao gênero; senão, pelo menos, tratá-la com indiferença, não lhe reservando tanta importância. Na verdade, se não faltou quem acusasse e até condenasse o polêmico romance, “o pomo de discórdia” nas palavras de Bourneuf e Ouellet (1976, p. 12), ou mesmo quem previsse a sua extinção ou dizimação, também não faltou quem o defendesse. Ernesto Sabato, por exemplo, entende que a principal causa da falácia em torno da morte do romance fundamenta-se no deslize que se comete quando “se julga o novo com os critérios que serviram para o velho”, o que leva a confundir “transformação” com “decadência” (SABATO, 2003, p. 92). Para o escritor argentino,

O romance do século XX não somente dá conta de uma realidade mais complexa e verdadeira do que o do século passado, como adquiriu uma dimensão metafísica que não tinha. A solidão, o absurdo e a morte, a esperança e o desespero são temas perenes da grande literatura. Mas é evidente que foi necessária esta crise geral da civilização para que adquirissem sua terrível vigência, do mesmo modo que, quando um barco afunda, os passageiros deixam seus jogos e frivolidades para enfrentar os grandes problemas finais da existência, que, no entanto, estavam latentes em sua vida normal (SABATO, 2003, p. 92).

Entre tantos outros defensores do romance moderno, interessa destacar Ferenc Fehér, da escola de Budapeste, por ser ele um dos discípulos de Lukács, cuja opinião pessimista acerca do romance foi supracitada. Por volta de 1970, Fehér publica o ensaio *O romance está morrendo?*, que ele mesmo julgou ser uma “contribuição à teoria do romance”, orientada no sentido de demonstrar que o

gênero romanesco não estava fadado à morte; pelo contrário: as inovações pelas quais vinha passando o renovavam e enriqueciam.

Na introdução da obra de Fehér, Leandro Konder, chamando a atenção para o fato óbvio e simples de que “a vida de um livro não acompanha a vida de seu autor” (KONDER *apud* FEHÉR, 1972, p. xv), afirma que, pouco tempo depois de escrever sua *Teoria do romance*, Lukács teria mudado de perspectiva filosófica e já não acreditava no que havia escrito:

A revolução russa de 1917 estimulou a luta revolucionária em toda a Europa e deu novo alento ao socialismo: Lukács se empenhou a fundo na política e veio a participar do governo de Bela Kun na Hungria. Em sua atividade, ele deixou para trás não só o estado de espírito em que escrevera o livro mas também as categorias de que se servira em sua análise (KONDER *apud* FEHÉR, 1972, p. xv).

E ainda, segundo Konder, na crítica literária que Lukács desenvolveu depois de sua conversão ao marxismo, o romance passou a ser encarado sob pontos de vista bem diferentes daqueles utilizados nos seus estudos anteriores.

Visto que a consagrada teoria lukacsiana parte da afirmação de que “o período épico e seu produto artístico são de uma ordem superior e de maior valor que o capitalismo e sua epopéia, o romance” (FEHÉR, 1972, p. 5), Fehér estabelece um debate com a obra do seu mestre, com o intuito de invalidar a inferioridade generalizada atribuída à narrativa romanesca (e ele obtém sucesso, na opinião de Leandro Konder). Numa citação longa, mas que julgamos necessária, vejamos os termos em que ele concluiu a sua “contribuição à teoria do romance”:

Nossa conclusão final é a rejeição da qualidade “problemática” do romance, apoiados na idéia histórico-filosófica da evolução desigual. Acreditamos ter descoberto a *ambivalência* da nova forma épica pelo fato de ter nascido da primeira sociedade “puramente social” e por ser dependente desta (o capitalismo); logo ela deve lutar para realizar a sua estrutura e para defender aquilo que foi conquistado na origem, diante de todos os problemas da fetichização capitalista [...]. A essência da estrutura responde a uma missão funcional: mesmo nos seus espécimes mais fetichistas, o romance reforça, no leitor, a consciência de ser o filho da *sociedade social*; graças a todos os seus espécimes não fetichistas, o romance leva ao conhecimento de seu leitor o máximo de possibilidades de humanização de que esta sociedade é capaz; como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio desta sociedade e, para o leitor, esta é a mais salutar “catharsis” (FEHÉR, 1972, p. 82-83)

Como podemos notar, Fehér preocupa-se em demonstrar a capacidade que o romance tem de apresentar aos seus leitores o potencial humanizador da sociedade capitalista, apesar da premente relação que esta sociedade mantém com a mercadoria. Também Forster, em suas conferências sobre o romance, enfatiza o “caráter humano” do gênero romanesco, o qual revela julgar indispensável, essencial:

O caráter intenso e sufocantemente humano do romance não deve ser evitado; o romance está encharcado de humanidade; não há escapatória para a enchente que enaltece ou a vazante que deprecia, nem estas podem se manter infensas à crítica. Podemos detestar a humanidade, mas se ela é exorcizada ou mesmo purificada o romance esmorece, e pouco resta dele a não ser um punhado de palavras (FORSTER, 2004, p. 45).

O romance — esta “inofensiva galinha, que, ciscando na terra e no mato da vida, trouxe à tona tantos objetos, uns apreciáveis, outros não” (FORSTER, 2004, p.200) — seja na origem da palavra que o designa, na afirmação enquanto gênero (a epopéia burguesa), bem como no seu processo evolutivo, parece que teve o seu percurso sempre pelas margens, ou pela contramão, tanto no que diz respeito à estética quanto à moral; gerou discussões polêmicas e foi alvo de rejeições e condenações. No entanto, com a plasticidade de um proteu (Cf. SODRÉ, 1998, p. 54), não se prendeu a tradições nem se importou com as inúmeras tentativas da teoria e crítica literária pretensiosas de defini-lo e classificá-lo, empresa esta de resultado quase sempre confuso, insuficiente ou frustrado: “ideológico ou neutro, filosófico ou ingênuo, gratuito ou comprometido, (o romance) foi tantas coisas opostas entre si, teve e tem uma complexidade tão indecifrável, que sabemos o que é um romance se não nos perguntam, mas começamos a titubear quando a pergunta é feita” (SABATO, 2003, p. 14-15). Trata-se de um gênero narrativo que, simplesmente, assumiu o “domínio da licença” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 29), manteve-se em constante renovação e, conseqüentemente, garantiu o seu espaço. Malgrado o crescente sucesso das narrativas mais curtas, como o conto e a crônica, o romance ainda é um gênero muito consumido na atualidade. Esta é uma das evidências da sua sobrevivência, afirma Konder (*apud* FEHÉR, 1972, p. xix): “o

público continua comprando os romances que saem; e compra-os cada vez mais, e os lê com interesse cada vez maior”.

2.3 O ROMANCE, O HOMEM E A HISTÓRIA

A recuperação, ainda que de forma sucinta, da trajetória do romance, matéria já amplamente discutida e sobre a qual muito já se escreveu no meio teórico e crítico literário, justifica-se pelo interesse de reavivar a afirmação de que o gênero assumiu diferentes formas ao longo dos tempos, num constante processo de transformação, ora paulatino, ora intenso, mas sem jamais haver cessado, como bem atestam as mais inusitadas feições assumidas por determinados romances contemporâneos. E justifica-se, sobretudo, pelo fato de que este olhar detido sobre a história do romance permite verificar a dialética entre a consagração e a profanação do gênero, ou seja, permite notar em que momentos o romance foi objeto de exaltação, de indiferença ou mesmo de desprezo.

Como acabamos de ver, é característica intrínseca do romance uma inquietação, a qual, a nosso ver, fundamenta-se no que constitui a razão de ser do gênero, que é nada mais nada menos que a busca de uma forma ideal de representação do mundo com seu eminente protagonista: o homem. A complexidade do romance faz jus à existência complexa do ser que o inspira. E é exatamente esta efetiva relação com o ser humano, o caráter humanizador que o romance detém, o elemento chave desta pesquisa, em função do qual as análises serão desenvolvidas. Trata-se de um trabalho cujo norte pode ser sintetizado lançando-se mão de uma das clássicas proposições de Antonio Candido: “vejamos alguma coisa sobre a literatura como força humanizadora, não como sistema de obras. Como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 1999, p. 82).

Em termos gerais, acreditamos que, *a priori*, toda ciência, todos os esforços empreendidos na busca do conhecimento e da sabedoria devem ter como

causa e fim o ser humano¹. Compartilhando do pensamento de Ernesto Sabato, quando ele afirma que “o romance jamais esteve tão carregado de idéias quanto está hoje e jamais, como hoje, se mostrou tão interessado em conhecer o homem” (SABATO, 2003, p. 15), pretendemos, por meio da leitura do romance *Um táxi para Viena d'Áustria* de Antônio Torres, proceder a uma leitura do homem contemporâneo. Ao ler este homem, leremos, também, pelos meandros da literatura, uma parte da História Contemporânea, uma vez que o homem é um ser social e a literatura é um produto estético do homem e de suas vivências. Logo, a literatura é um produto social. Segundo Sainte-Beuve, o artista se apossa de condições objetivas que o meio lhe oferece, passa-as por “sua mônada individual e única”, combina, cria e devolve à realidade (*apud* CANDIDO, 2000, p.18). Assim, um texto literário resulta da combinação criativa que o homem realiza, deliberada ou inconscientemente, a partir de dados integrantes de suas experiências, tanto as subjetivas como as contextuais.

Os elementos presentes no contexto são, basicamente, os de natureza geográfica, histórico-cultural e lingüística. À parte os exageros ou reducionismos das teorias deterministas, podemos afirmar, sem receio, que os elementos geográficos são importantes na literatura de um povo, e *a priori* na sua existência, basta atentar para a proeminência do mar na literatura dos povos lindeiros aos oceanos, ou, então, aproximando-nos mais do contexto geográfico brasileiro, consultar duas obras: *Vidas secas* de Graciliano Ramos e *A bagaceira* de José Américo de Almeida. Ambas constituem amostras perfeitas de produções literárias em que o espaço geográfico exerce influências determinantes na vida dos personagens, destacando-se, conseqüentemente, no enredo e na estrutura da obra.

Quanto aos elementos histórico-culturais, António José Saraiva e Óscar Lopes, nas reflexões preliminares à *História da Literatura Portuguesa*, afirmam que nos diversos tipos de manifestação cultural assinalam-se traços de uma ideologia: componentes de “um conjunto de intenções historicamente determinadas, uma visão geral e discutível da realidade e das aspirações humanas” (SARAIVA e LOPES, s.d., p. 9). Entretanto, fazem lembrar que “uma boa obra literária oferece inesgotáveis aspectos que extravasam das ideologias cujas raízes históricas já são

¹ Para ilustrar esta afirmativa, podemos tomar a recente e polêmica discussão em torno do desenvolvimento e utilização de células-tronco, em que tanto os que defendem quanto os que repudiam o projeto apresentam argumentos baseados num princípio soberano comum: salvar vidas.

reconhecíveis” e que, quanto mais características literárias possuir uma obra, mais representará a realidade segundo valores da subjetividade humana, sem se preocupar tanto com a verdade, mas sim com o que mais se aproprie ao alcance do efeito estético perseguido (SARAIVA e LOPES, s.d., p. 9). Em outras palavras, o bem fazer literário está comprometido com a verossimilhança e não com a verdade.

Os mesmos autores afirmam que existe uma profunda relação entre a literatura e a língua e que esta, por si só, determina o público leitor imediato de uma obra, normalmente o mesmo que a inspirou (SARAIVA e LOPES, s.d., p. 12). A língua é considerada o primeiro indicativo do meio em que se deu a gênese de uma determinada obra literária, uma vez que diferentes povos falam diferentes línguas e que cada uma delas passa, inevitavelmente, por um processo de evolução diacrônica, ou seja, os falantes de uma língua modificam-na ao longo dos tempos.

As análises mostram que aspectos geográficos, histórico-culturais e lingüísticos estão interligados, continuamente interpenetrando-se e em constante relação com o homem, como num princípio holístico. E o artista faz *mimesis* dessa realidade.

Há muito tempo, gerações de filósofos, críticos literários, sociólogos e psicólogos vêm realizando intensos e extensos estudos acerca da relação entre o meio e a arte, buscando esclarecer a totalidade do fenômeno artístico e literário. É de Sócrates, filósofo ateniense que viveu de 470 a 399 a. C., a sentença: “Dize-me com quem tu andas que eu te direi quem tu és”, categórica em afirmar a influência do meio sobre o homem. De acordo com Antonio Candido (2000, p. 5-6), no século XIX a crítica literária orientava-se radicalmente por este princípio, considerando a relação entre a obra e o ambiente elemento imprescindível para a compreensão da mesma, ao passo que, na segunda metade do século XX, tal concepção passou a ser considerada falha de visão. Na opinião do crítico, trata-se de duas visões extremistas, que sofreram o que comumente acontece quando se exagera numa verdade: a transposição à categoria de erro. Com a evolução da crítica, chegou-se ao meio termo, ou seja, à consciência de que é preciso fundir texto e contexto para entender a integridade de uma obra; mesclar a velha e nova visão, sem exageros para nenhuma.

Para Antonio Candido (2000, p. 9), o estudioso de literatura não deve preocupar-se demasiadamente com os elementos internos de uma obra em detrimento dos seus aspectos históricos condicionantes, que são essenciais para

que se alcance a sua plena compreensão. Porém, o que ele propõe não é um estudo unilateralmente sociológico, mas uma crítica integral que lance mão de recursos sociológicos, psicológicos e lingüísticos para chegar a uma “interpretação coerente”. E ainda chama a atenção para o seguinte: ao se considerar o externo como “elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura” o mesmo torna-se interno (CANDIDO, 2000, p. 6). Deste modo, pode-se dizer que, invariavelmente, está presente na estrutura de uma obra o contexto em que a mesma foi produzida, independentemente de ser este contexto considerado com mais ou menos ênfase ao se pretender compreendê-la. Conforme postula Rogel Samuel (1985, p. 65), no seu *Manual de Teoria Literária*, “toda obra artística é autônoma em sua validade estética, mas não é independente da cultura de sua época e das influências da cultura de épocas anteriores”.

É preciso salientar que a crítica literária é um campo farto de divergências, em constante processo de evolução. Nesse sentido, é matéria interessante o artigo *Arte e sociedade*, escrito por Afrânio Coutinho em 1960, e publicado em sua obra *Crítica & Críticos* (1969, p. 101). Nele, o crítico discorre sobre as divergências existentes à época entre as interpretações psicológica, sociológica e estilística mediante o fazer artístico, ressaltando, no entanto, haver maior propensão à abordagem sociológica. Segundo o crítico, tal propensão teria sido provocada pela obra *Social History of Art* de Arnold Hauser, na qual “o autor aplica o método dialético à interpretação do processo evolutivo da história da arte” e mostra como a sociologia da arte pode colaborar na explicação do fazer artístico.

Demonstrando a rápida evolução dos estudos em relação ao fenômeno estético, Afrânio Coutinho cita a então recente obra *The Philosophy of Art History* (Londres, 1959), do mesmo Hauser, que, desta feita, embora permanecendo fiel ao método sociológico de interpretação estética, admite que o mesmo possui limitações e “denota maior reconhecimento do fator estilístico, cujo significado e função ele considera inalteráveis” (COUTINHO, 1969, p. 102), o que foi de muito bom grado para os “formalistas”, defensores da aplicação do estruturalismo lingüístico ao estudo da literatura.

Para Afrânio Coutinho, o x da questão está exatamente em avaliar em que medida são importantes os elementos sociais, psicológicos e estilísticos que se entrecrocaram no interior de uma obra. Ele encaminha a conclusão de seu artigo revelando-se pretensioso de que a crítica literária continue a evoluir e coloque em

evidência que a obra de arte é de natureza estética, passando a concentrar seus estudos, primordialmente, sobre os elementos constituintes desta natureza, pois, na sua opinião, a obra de arte só é “compreendida e explicada”, de fato, “pela análise e interpretação de seus elementos intrínsecos, propriamente estéticos” (COUTINHO, 1969, p.103). Deste modo, podemos inferir que Afrânio Coutinho tende à abordagem estilística, mas não deixa de reconhecer a importância do estudo das condicionantes sociais de uma obra quando afirma: “Não isolemos a obra de arte de seu contexto social. O estudo desse contexto é importante” (COUTINHO, 1969, p. 103).

Das citações e comentários aqui apresentados, depreende-se que há uma diferença básica entre as opiniões de Antonio Candido e Afrânio Coutinho, a saber: para Antonio Candido, ao analisar uma obra, não se deve dar maior enfoque aos elementos intrínsecos em detrimento dos elementos contextuais; para Afrânio Coutinho, é exatamente sobre os elementos intrínsecos que devem recair, primordialmente, os estudos do crítico literário. Entretanto, ambos são consensuais no sentido de não isolar a obra de arte do contexto social de sua gênese, do qual, segundo Rogel Samuel, a obra é dependente, apesar de possuir autonomia estética.

3 UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA: O SUJEITO EM FILIGRANA

3.1 O DESABRIGO DO HOMEM CONTEMPORÂNEO

O homem de hoje vive em alta tensão, diante do perigo da aniquilação e da morte, da tortura e da solidão. É um homem de situações extremas, chegou aos limites últimos de sua existência ou está diante deles. A literatura que o descreve e o interroga só pode ser, portanto, uma literatura de situações excepcionais (SABATO, 2003, p. 84).

Um táxi para Viena d'Áustria é um desses romances que mergulham o leitor numa das gritantes crises da contemporaneidade: “o homem desabrigado” de que nos fala Erwin Theodor Rosenthal (1975, p. 155) ao teorizar sobre como se representa na literatura a realidade “flutuante” do mundo moderno². Com enfoque nesta temática, o desabrigo do homem contemporâneo, e dispensando especial atenção às relações entre sujeito, tempo e espaço da narrativa, realizamos uma leitura do mencionado romance, a qual passamos a apresentar.

O mesmo Rosenthal (1975, p. 14) afirma que na literatura contemporânea, como na modernidade, tempo e espaço são “postos em dúvida”, enquanto Fredric Jameson — que tem do pós-modernismo “uma concepção histórica e não meramente estilística” (JAMESON, 1997, p. 72), concepção esta que começou a emergir dos debates sobre arquitetura, em cujo âmbito “as modificações da produção estética são mais dramaticamente evidentes” (JAMESON, 1997, p. 28) — postula que “nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas

² O debate acerca das relações de continuidade e/ou ruptura entre o “moderno” e o “pós-moderno” encontra-se inconcluso. A própria terminologia utilizada para designar estes períodos ou estilos caracteriza-se por uma certa vacuidade, já que é somente a partir de um referencial que se estabelece o seu significado. No desenvolvimento desta pesquisa, pudemos perceber que certos apontamentos das teorias da modernidade podem ser utilizados para a análise de produções consideradas pós-modernas — é o caso do mencionado trabalho de Rosenthal —, o que remeteria à idéia de continuidade entre os estilos em questão. Por outro lado, conforme já apontado por estudiosos do assunto, o instrumental teórico moderno revela-se insuficiente para iluminar a análise de determinadas facetas do pós-moderno — as suas contradições, por exemplo — e, nesse caso, teríamos, se não ruptura, ao menos inovações, ou seja, um moderno com características inéditas, um novo-moderno ou um pós-moderno, de acordo com o uso corrente.

linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo” (JAMESON, 1997, p. 43) e que o sujeito, tendo perdido “sua capacidade de (...) organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente”, torna, conseqüentemente, esquizofrênica a sua escritura (JAMESON, 1997, p. 52), fragmentária a sua produção cultural. Vejamos, pois, como se manifesta a subjetividade do homem contemporâneo na referida obra de Antônio Torres, vinda à em 1991.

No primeiro capítulo do romance em leitura, com exceção da última parte “19. Desculpe Qualquer Coisa”, predominam acentuadamente verbos no presente do indicativo, ao lado de locuções adverbiais (como “neste exato momento”) que enfatizam que o tempo da narrativa é o presente, o agora, como se fosse um programa de televisão exibido ao vivo. O narrador corresponde a uma das hipóteses de narrador pós-moderno apresentada por Silviano Santiago (1989, p. 38-52), o que “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste”, adotando, inclusive, em alguns trechos, estilo de linguagem próprio de apresentadores de programas de TV, como podemos verificar no fragmento que se segue:

É hoje. Dentro de alguns instantes entra no ar um espetáculo para ninguém botar defeito. Ação. Suspense. Terror. Cenas de violência explícita.
Finalmente. Chegou. Agora no Brasil. A Ipanema Pictures orgulhosamente apresenta, com sangue, suor e sufoco,

A GUERRA DAS GARRAFAS

(Salve-se quem puder).
(TORRES, 2002, p. 17).

O cenário da iminente guerra é o Rio de Janeiro, Ipanema, rua Visconde de Pirajá, em cujo “calcanhar”, “justinho onde a rua Canning desemboca na Gomes Carneiro”, no sentido de Copacabana, capotou um caminhão da Coca-Cola, bloqueando completamente a rua com engradados, garrafas e cacos. Trânsito engarrafado, buzinação, pessoas aglomeradas, goles de Coca-Cola disputados a tapa, “a turma do morro querendo descer” (TORRES, 2002, p. 17), confusão, polícia. Estes são alguns dos elementos que contrastam com a “tarde azul demais”

(TORRES, 2002, p. 12) e a “areia morna, fofa e sensual” (TORRES, 2002, p. 13) da praia de Ipanema.

No meio deste “pandemônio”, surge uma referência nostálgica ao passado, um desabafo poético do narrador, agora em outra posição — se não atuante, ao menos profundamente afetado pela trama que narra, tanto que até parece incorporar o espírito do personagem protagonista que ainda não teve voz:

Eu quero mamãe.
 E uma casa no campo.
 Quero um amor, um sorriso e uma flor.
 Para onde foram aquelas meninhas de tranças, que tocavam piano
 tão docemente nas tardes de Ipanema?
 Quero tropeçar num bêbado genial, como os de antigamente – mas
 neste momento todos os bares estão repletos de homens vazios.
 (...)
 Moro na zona sul. Quero o mar.
 E não essas ruas interrompidas, selvagens – esse beco sem saída.
 (TORRES, 2002, p. 19).

E não só reclama proteção e tranquilidade, como também denuncia: “Tem mutreta na parada” (TORRES, 2002, p. 19). O acidente faria parte de uma estratégia de marketing: Pepsi X Coca-Cola, pela qual o motorista do caminhão, numa operação fraudulenta, teria sido dopado, a fim de que provocasse um acidente e um conseqüente escândalo. Ele agora estava numa enrascada: acusado de direção imprudente, diante da polícia e de uma multidão incitada a linchá-lo. “Briga de mercado é isso aí. Acaba em caco de vidro e sangue nas ruas” (TORRES, 2002, p. 20). Mas não se trata de um caso isolado. Este não é o único homem-objeto do “pedaço”, nem o principal. O que seguirá, protagonista da narrativa, é o indivíduo que desce apressado as escadas do edifício nº 3, da mesma Visconde de Pirajá (TORRES, 2002, p. 7), ainda sem saber do tumulto. Ele “está assustado”; acena para um taxista, que o aguarda; entra no táxi e recosta-se no banco traseiro (TORRES, 2002, p. 23).

Até este ponto, a narrativa apresentou, numa restrita faixa de tempo cronologicamente perceptível, não só características detalhadas e precisas do espaço em que se dá a trama — espaço real, definido — “estático e perene”, no dizer de Rosenthal (1975, p. 15), como também a ambientação caótica deste espaço

e o desejo de evasão que ele causa nas pessoas. A partir deste ponto, tempo e espaço sofrem alterações profundas; tornam-se confusos, resultando num texto fragmentado e duplamente labiríntico. Labiríntico quanto ao enredo e quanto aos abruptos deslocamentos espaciais.

Como vimos, há um homem assustado dentro de um táxi, numa rua de trânsito parado. E é dentro deste táxi inerte que o seu corpo permanecerá até a penúltima página do romance, mas somente o seu corpo, pois a sua imaginação empreenderá inúmeras viagens, para as quais não haverá fronteiras de tempo ou de espaço, nem de qualquer outra espécie. O passageiro é Watson Rosavelti Campos, o Veltinho, um protótipo perfeito de “homem desabrigado”. Num reflexo movido a sobressalto e piedade, acabara de assassinar um comparsa do desabrigo, Cabralzinho — amigo poeta que não via há vinte e cinco anos e que reencontrara doente e solitário, “abraçado às próprias dores, como se não tivesse mais ninguém nem nada no mundo para abraçar” (TORRES, 2002, p. 61). Compelido a fugir, Veltinho “não sabe para onde vai” e diz apenas: “toca em frente”, tentando ganhar tempo (TORRES, 2002, p. 24). Extremamente cansado, entra num estágio que precede o sono, ao que ele mesmo mais adiante chama de vigília, “um estágio muito tranqüilo”, em que a mente permanece desperta e os sentidos atuam “para o lado de fora” (TORRES, 2002, p. 42). Durante a “vigília”, num estilo cinematográfico, fundem-se na sua imaginação, imagens do passado, do presente e de um futuro intensamente desejado, porém irrealizado. Este amálgama de acontecimentos e fantasias torna-se o objeto da narrativa, que agora segue sem qualquer preocupação em organizar o tempo, como o próprio Veltinho, para quem o tempo não tem a mínima importância, tanto no plano da realidade, como no plano da imaginação. Quando ele declara: “não estou com cabeça para cronometrar os acontecimentos e nem tenho um relógio” (TORRES, 2002, p. 91), sugere a destruição do *cronos* tradicional observada por Rosenthal (1975, p. 14) em Faulkner, Proust, T.S. Eliot e Gide. Veltinho não arranca os ponteiros do relógio, como Quentin Compson, personagem de Faulkner, ele sequer possui relógio, e choca-se quando se depara com um: “Otimista em relação à sua própria cara, foi andando para a cozinha, onde, logo na entrada, deu de frente com um relógio: já passava das duas da tarde. O tempo estava correndo, mas ele não tinha a menor pressa. Nem pernas para apostar corrida com as horas” (TORRES, 2002, p. 179).

O tempo é uma categoria muito visada no sistema capitalista, pois “é o domínio do tempo de trabalho dos outros que dá aos capitalistas o poder inicial de se apropriar dos lucros para si”, por isso “as lutas entre proprietários do trabalho e do capital em torno do uso do tempo e da intensidade do trabalho são endêmicas” (HARVEY, 2000, p. 210). Mas Veltinho fora expulso deste sistema: há quatro meses era um desempregado. Daí a sua total despreocupação com o tempo: “Desempregados não precisam se preocupar com as horas. Apenas contam os meses ou os dias que faltam para o dinheiro acabar” (TORRES, 2002, p. 91). Publicitário renomado, fora utilizado e descartado por uma empresa multinacional — uma profissional em início de carreira, cujo salário seria dois terços menor que o seu, o substituiria. Esta é uma das problemáticas da pós-modernidade apontadas por Fredric Jameson (1997, p. 30-38): o homem e a sua produção, mesmo a estética, sendo transformados em mercadoria. Vale lembrar que no romance em leitura há outros indicadores deste mercantilismo, como o caso do pintor argentino, os textos do poeta Freitas sendo alterados pelos editores, os inéditos livros de Cabralzinho, bem como as bolsas — esmolas, na opinião de Veltinho (Cf. TORRES, 2002, p. 144) — que ele recebera para produzir trabalhos que atendessem aos interesses dos patrocinadores e que, de acordo com a lógica capitalista, fossem ao encontro das expectativas do mercado consumidor. Cada um destes casos remete à fragilidade do homem diante de um sistema que tem por “hóstia” o lucro (Cf. TORRES, 2002, p. 36).

Desempregado e solitário, Veltinho “tinha tempo demais para pensar” (TORRES, 2002, p. 53), e pensava muito, estava em constante processo de reflexão — é a recorrente temática moderna centrada na “posição do ‘eu’ perante o mundo” (ROSENTHAL, 1975, p. 162). Neste voltar-se para o seu íntimo, a importância do tempo também é esmaecida, pois “mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade” (BACHELARD, 1978, p. 203). O assassinio e a conseqüente necessidade de fuga aumentam o sentimento de desamparo de Veltinho, que recorre com mais intensidade ao seu interior e começa a perscrutar sua memória em busca de formas cristalizadas de alívio e proteção. A nossa memória, que “não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano” (BACHELARD, 1978, p. 203), não é animada pelo tempo, mas pelo espaço em que se dão os acontecimentos. Daí

emergirem da perscrutação de Veltinho inúmeros espaços, dos quais o primeiro é a casa. Neste sentido, vejamos:

A casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. (...) Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. Assim, a casa não vive o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas da nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. (...) A vida começa bem; começa encerrada, protegida, agasalhada no seio da casa.(...) É nesse ambiente que vivem os seres protetores (BACHELARD, 1978, p. 200-202).

No decurso da narrativa, é recorrente a evocação da casa (sobretudo da casa materna, com enlevo para a figura da mãe), ao lado de outros “abrigo”, “refúgios”, “aposentos” que têm “valores de onirismo consoante” (BACHELARD, 1978, p. 200), entre os quais a “casa do bisavô, que morava nos confins do mundo, (...) casa com varanda, dando de frente para o pôr-do-sol”, na qual numa noite dormiu “como um anjo” (TORRES, 2002, p. 74); a “pensão limpinha” da “espanhola muy sentimental”, que o protegia em seus braços, o embalava e o agasalhava, “com seu cobertor de cabelos” (TORRES, 2002, p. 79); a “santa madre empresa”, que, apesar das “doenças mais comuns — e contagiosas — do vínculo empregatício”, possibilitava contato com um número considerável de pessoas, além da intimidade com colegas de trabalho nas sessões de relaxamento após o expediente, em superbanheiras de motéis, e um salário no final do mês; também os bares, freqüentados por horas a fio na companhia de amigos poetas. Cada um destes espaços, conforme a sua propriedade, relaciona-se a aconchego, afeição, prazer, a “imagens que *atraem*” (BACHELARD, 1978, p. 196). Mas, como “as imagens quase não abrigam idéias tranqüilas, nem idéias definitivas, sobretudo” (BACHELARD, 1978, p. 196), não basta a Veltinho evocá-los: não poderia retornar à casa da mãe, aliás, já falecida, pois na sua terra natal seria reconhecido como o filho do “milico corrupto” (TORRES, 2002, p. 207), do que se envergonharia; a pensão da voluptuosa espanhola tinha um quê de pecado e, portanto, o faria desconsiderar os ensinamentos de sua mãe, sempre “fiel à Santa Madre Igreja de Roma” (TORRES,

2002, p. 69); nas empresas, batiam-lhe a porta na cara, dizendo-lhe que estava velho (TORRES, 2002, p. 44) e os bares agora estavam “repletos de homens vazios” (TORRES, 2002, p. 18).

Persistindo em sua busca, Veltinho apela para a evocação de espaços edênicos, ordenando ao motorista do táxi que tocasse para “Shangrilá, pra lá de Marrakesh”, para a poética “Pasárgada”, para “um pays de Cocagne”, para “Rio d’Onor”, para “uma catedral consoladora em Viena d’Áustria” (TORRES, 2002, p. 132). Volta-se, desta forma, para o poético, o grandioso, que é aspiração de todo espírito humano. Apesar de há muito viver nos empestados espaços urbanos e até admitir certo gosto por eles, Veltinho preserva em sua essência o gosto pelo belo, pelo simples, pela natureza, e cultiva um sentimento utópico animado pelo desejo de retorno a um “Paraíso Perdido” (SARDUY, 1979, p. 162). Daí o cenário do sonho da noite anterior: ele, sua mulher e seus filhos tendo uma “nova vida no campo”, completamente alheios à *high-tech*, partilhando espaço com mosquitos:

Ele vinha de um curral, onde fora conferir se o gado ainda brilhava à luz da lua, como antigamente, e perfazia de volta o caminho da casa, cujo oitão caído também reluzia numa noite estonteantemente prateada. Estava simplesmente refazendo uma trilha da sua infância, quando adorava as noites de lua, pois podia cagar no mato, sem medo do escuro (TORRES, 2002, p. 30-31);

daí o remeter-se ao Nordeste brasileiro lembrando-se de “suas praias, do vento-que-embalança-a-palha-do-coqueiro, das jangadas no mar...” (TORRES, 2002, p. 57); o sentir saudades da Copacabana de alguns anos atrás, agora transformada em “latrina da Latrina América” (TORRES, 2002, p. 140); o desejo de, “Pé no chão, sol na cara, suor em todo o corpo, olhos na paisagem... Andar, andar, andar. Para descobrir que ainda” tinha “olhos para a beleza. Para tentar esquecer a propaganda. E o desemprego. E o” seu “eterno medo de morrer sem dinheiro” (TORRES, 2002, p. 145); daí preferir que os prédios fossem “mais baixos”, como em Ipanema, em que as tardes são mais azuis porque “ainda dá para se ver o céu” (TORRES, 2002, p. 201); daí o desejo obsessivo de estar em Viena d’Áustria, “a cidade mais culta do mundo”, onde “há música nas ruas” (TORRES, 2002, p. 77), onde viveu Mozart, cujas composições o faziam sentir-se “no céu, no altar de Deus, no colo da Virgem Maria” (TORRES, 2002, p. 51).

Quanto à Viena, é pertinente salientar que na sua tradição artesanal do final do século XIX, fundamentou-se o arquiteto Camillo Sitte, buscando

construir espaços que fizessem o povo da cidade se sentir “seguro e feliz”. (...) Ele pretendia ‘sobrepular a fragmentação e fornecer uma ‘perspectiva de vida comunitária’ ao povo como um todo. Esse uso da arte para moldar o espaço a fim de criar um real sentido de comunidade era, para Sitte, a única resposta possível à modernidade” (HARVEY, 2000, p. 250).

Sem avançar para a história subsequente à prática espacial proposta por Sitte, interessa notar como ela se harmoniza com os anseios do “homem desabrigado” representado por Veltinho, que, por vezes, chega ao cúmulo de parecer-se com uma criança perdida numa cidade grande: “Mãe? Manhê! Onde fica a sua casa? Qual é o número mesmo? Já procurei, procurei e não achei. Só vi um monte de prédio alto” (TORRES, 2002, p. 131). Porém, há que se esclarecer que não é plena a harmonia há pouco referida, pois há em Veltinho anseios contraditórios (Cf. TORRES, 2002, p. 146), que, bem notados, relacionam-se com o dinheiro. Observemos: deseja intensamente um novo emprego, mas confessa: “emprego é um saco. Cansa, dá gases, úlcera, infarto e câncer. Vai ver até AIDS. Hemorróidas, com certeza” (TORRES, 2002, p. 146); pensa em ir para Rio d’Onor, aldeia comunitária de economia baseada no primitivo sistema de troca (TORRES, 2002, p. 113), ou para Amsterdam (TORRES, 2002, p. 52), que é o extremo oposto, enquanto grande centro comercial e industrial, o mais ativo da Europa no século XVI, laboratório do capitalismo no século XVII e, na contemporaneidade, reconhecido pela condescendência com que trata o comércio e o consumo de drogas ilícitas, paliativos para o caos interior do homem; reclama dos abusos contra a ecologia (TORRES, 2002, p. 139s), mas, para estar novamente empregado, concorda até em trabalhar para os franceses nas polêmicas experiências atômicas realizadas no Atol de Mururoa (TORRES, 2002, p. 77); denuncia a desonestidade (TORRES, 2002, p. 141, 201), mas, pensando em ganhar dinheiro, engendra a *Spiritual’s*, “uma empresa especializada em assaltos, seqüestros, chantagens, estelionatos... e todo tipo, mas todo mesmo, de trambique” (TORRES, 2002, p. 65), além de outras contradições. Temos, então, um homem perdido em suas angústias, sem saber definir o que quer e para onde ir. Se, por um lado, aprecia o Rio de Janeiro e lamenta por ter que

deixá-lo (Cf. TORRES, 2002, p. 52, p. 222), por outro, divaga por inúmeros espaços “flutuantes”, marcados por diferentes perspectivas e modos de vida, ficando dividido entre eles. Porém, ao deixar clara a sua admiração pelos japoneses, que despontam em tecnologia, mas preservam sua cultura milenar (Cf. TORRES, 2002, p. 62), e ao admitir que o desconforto que o impede de dormir não está ao seu redor, mas no seu íntimo, “lá dentro” (Cf. TORRES, 2002, p. 74), e que, talvez, o seu problema seja “a falta de fé em alguma coisa, qualquer coisa” (TORRES, 2002, p. 124), parece-nos que todas as suas buscas resumem-se numa só: um porto seguro em que se apoiar em meio à relativização generalizada de valores e conceitos. Importa observar que esta relativização, bem como outras características (referentes à temática ou à feitura da obra de arte) elencadas como pós-modernas e que habitam *Um Táxi para Viena d’Áustria* não foram inauguradas neste período, mas vêm de períodos anteriores. A reunião dessas características, sim, talvez constitua uma propriedade do pós-modernismo ilustrada nesta obra.

3.2 PRINCIPAIS DICOTOMIAS DA PERSONAGEM CENTRAL

Como podemos notar, Veltinho, ex-empregado-padrão (Cf. TORRES, 2005, p. 35), está angustiado e não sabe o que vai acontecer-lhe. Pode ser que seja apanhado pela polícia e tenha que responder em juízo pela morte de Cabralzinho. Mas não é somente a possibilidade de ser detido que o incomoda e faz temer, inclusive porque ele já revelou que julga incompetente o poder policial (Cf. TORRES, 2002, p. 8, 10, 73, 207). Na verdade, há algum tempo, e mais intensamente nos últimos quatro meses (TORRES, 2002, p. 146), as coisas desandaram para ele: o desemprego afastou-o radicalmente do tempo áureo em que “o telefone não parava de tocar” e ele vivia recebendo “presentes, afagos e mimos” (TORRES, 2002, p. 43). Com o rompimento do vínculo empregatício, passou a ficar em casa, solitário, dia após dia. A mulher saía para o trabalho e os filhos para a escola; a faxineira, nos dias em que vinha, estava sempre apressada e preferia que ele saísse para não atrapalhá-la (Cf. TORRES, 2002, p. 135-136); nesse caso, sem rumo nem destino, ia para a rua. O fato é que, tanto em casa como nas ruas — “Ruas selvagens, apinhadas de carros, rajadas de balas e ainda assim ermas? Humanamente

vazias?” (TORRES, 2002, p. 54), Veltinho sentia-se muito só. Nos últimos tempos, a solidão tornou-se-lhe uma fiel e indissociável companhia e perseguia-lhe a sensação de estar sempre “onde ninguém está” (TORRES, 2002, p. 179). Por conseguinte, sua auto-estima despencou: era difícil para um famoso redator, que havia trabalhado por oito anos numa das maiores empresas de publicidade do país, um comunicador por excelência, não ter com quem falar e ocupar as horas dos seus dias apenas com tarefas domésticas:

comprar pão, jogar o lixo fora, encarar fila de banco dobrando quarteirão no fim do mês, para pagar as contas, fazer o lanche quando a galera voltava da escola (e como adolescente come), fazer café, espremer laranja, descascar abacaxi, lavar o espremedor e o liquidificador e tudo o mais que não cabia na máquina de lavar pratos, ajudar a pôr a mesa, a tirar a mesa... (TORRES, 2002, p. 180),

e nem sempre ser tratado com o devido reconhecimento ou, o que é pior, com a necessária paciência quando lhe faltava um pouco de jeito na realização do trabalho. Ou seja, também passou a fazer parte da sua rotina

levar bronca quando fazia perguntas idiotas, onde está o molho da salada, cadê isso, cadê aquilo, olha aí, bem debaixo do seu nariz, puxa, você nunca acha nada, tem sempre que me interromper para pegar as coisas que estão na sua cara, engolia em seco e ia tentando ajudar, estava por baixo até dentro de casa (TORRES, 2002, p. 180).

Além da drástica mudança para uma nova função e dos termos a que se sujeitava ao levá-la a efeito, não recebia férias pelo serviço prestado e, acostumado que estava a um gordo salário no final do mês, agora tinha que regular cada trocado, pois o dinheiro do acerto de contas com a empresa não duraria por muito tempo (Cf. TORRES, 2002, p. 154). Vendera o carro, “para juntar mais dinheiro ao bolo de suas reservas (...) Daqui a pouco iria estar comendo um carro (...) E quando o dinheiro do carro também acabasse?” (TORRES, 2002, p. 198). Os dias passavam e não surgia qualquer aceno de novo emprego. “Suas reservas estavam se evaporando” (TORRES, 1992, p. 177). Até que, graças à exibição de um programa de entrevistas da TV-Educativa, ele reencontra Cabralzinho, escritor

premiado que entrevistara quando em início de carreira, há vinte e cinco anos. Redescobrir Cabralzinho fez com que Veltinho se lembrasse de um tempo em que se sentia muito vivo, das aventuras e desafios que enfrentara quando viera do Nordeste com destino a São Paulo: o frio, o primeiro emprego na fábrica de rolamentos e logo depois num jornal: “Comecei na Revisão, mas já estou na Redação. Ainda ganho pouco. Não importa. Estou aprendendo. E cá vou indo, a caminho de mais uma tarefa” (TORRES, 2002, p. 104). Referia-se justamente à entrevista com o escritor “Revelação do Ano” — Cabralzinho (TORRES, 2002, p. 97). Ainda que estes fatos tivessem acontecido há vinte e cinco anos, reencontrá-lo poderia sinalizar para uma reviravolta no seu quadro atual. Entretanto, o que poderia equivaler a uma esperança, subitamente, transforma-se numa desgraça, já que, por piedade e sobressalto, ele acaba por atirar em Cabralzinho ao vê-lo se contorcer de dores em sua frente e a clamar por alívio (Cf. TORRES, 2002, p. 216-217).

Como podemos ver, o seu protagonismo no assassinato de Cabralzinho vem inserir um grave complicador numa situação que já era, de fato, precária. O crime cometido não representava apenas uma ameaça da perda de liberdade, caso viesse a ser pego pela polícia, mas eliminava qualquer possibilidade de reafirmação pessoal e profissional, o fazia sentir-se sem “destino sobre a terra” (TORRES, 2002, p. 28), semelhante ao negro que matara Martín Fierro num conto de Jorge Luís Borges. A terra é, a um só tempo, a morada-mãe e a mãe-morada do ser humano. Que fazer quando já não se tem um destino sobre ela?

A morte de Cabralzinho desencadeia um agravamento da crise interior de Veltinho. É verdade que ele já andava refletindo bastante sobre a vida, mas, agora, vêm à tona inúmeras situações inquietantes de sua existência, desde a sua origem até os dias atuais, como: o seu nome, o seu pai, a sua mãe, sua infância, sua partida do nordeste com destino a São Paulo e depois ao Rio de Janeiro, suas aventuras amorosas, sua convivência com colegas de trabalho, a falência do seu relacionamento conjugal... Ao lado destas questões pessoais surgem outras, de cunho social, que são apresentadas de forma sutil, integradas ao cotidiano das pessoas, como: a crescente violência e a falta de segurança no Rio de Janeiro, a corrupção de autoridades constituídas, a incompetência de dirigentes nacionais, a discriminação e exploração das minorias (negros, pobres, idosos etc), os crimes ambientais, a desigualdade social etc, sobre as quais apresenta aguçado senso crítico. O constante e intenso pensar e repensar de Veltinho, nos primeiros instantes

após o disparo daqueles tiros em direção a Cabralzinho, culmina num ápice reflexivo que o leva a uma dolorosa conclusão: o mundo que o rodeia é extremamente defeituoso e é negativo o saldo de sua interação com este mundo — mundo frio e calculista, cujos prazeres são demasiadamente efêmeros: uma vez cessados, instala-se um enorme vazio existencial. Ele sente-se infeliz e desorientado. Surge daí o seu premente desejo de evasão. Não se trata apenas de fugir da polícia, mas de fugir de seu mundo. E fugir para onde? Para Viena d'Áustria, em primeiro lugar, mas também para muitos outros lugares, conhecidos ou a conhecer, pertencentes ao plano da realidade ou ao plano da imaginação, conforme já mencionamos anteriormente. O que mais interessa neste ponto da nossa análise é verificar em que medida a natureza dos espaços evocados por Veltinho, no auge de sua tensão com o mundo, aproximam-se ou distanciam-se do sagrado e do profano.

3.2.1 A dialética entre o sagrado e o profano

Discutir o “sagrado” e o “profano” numa dissertação de Mestrado em Letras, pode sugerir, num primeiro momento, ter havido engano ao eleger-se o enfoque da pesquisa. Entretanto, podemos esclarecer: sendo Estudos Literários a área de concentração do curso referido, alarga-se infinitamente o universo de assuntos tratados, pois não há dúvida de que a Literatura abarca o mundo. Além desse argumento, que já seria suficiente para justificar o enfoque eleito, acrescentamos: uma vez que constitui um dos principais objetivos do presente estudo “proceder a uma leitura do homem contemporâneo”, seria uma falha não optar por este direcionamento, já que a dialética entre o sagrado e o profano apresenta-se como elemento de particular importância na configuração do personagem Veltinho, o mesmo que, conforme já anunciamos alhures, serve de base para a investigação aqui proposta. Pois bem, um amigo Professor, também estudioso de Literatura, a quem, eventualmente, nos momentos iniciais da nossa pesquisa, revelamos que os fichamentos até então realizados direcionavam para estas vias o rumo do nosso trabalho, alertou-nos para o fato de que o pesquisador que se dispõe a tratar do sagrado e do profano passa, inevitavelmente, pelo campo da religião, campo este que, por causa das polêmicas discussões que normalmente

o envolvem, tem sido considerado como um “vespeiro”. Pode ser que esta tendência decorra exatamente da forma com que tradicionalmente se tem lidado com o que é visto como sagrado, ou seja, com o princípio da intocabilidade. Contudo, pela veemência deste aspecto no objeto em estudo e porque entendemos que, na contemporaneidade, a religião, sob uma infinidade de credos e práticas, faz parte do cotidiano de multidões, decidimos assumir os riscos e levar adiante nosso projeto, inclusive para não fazer vista grossa a uma característica tão marcante em *Um táxi para Viena d’Áustria*, a obra literária em estudo. Ademais, como explicitamos no capítulo I, o objetivo deste trabalho funda-se no interesse de, por meio de uma obra literária, investigar o homem contemporâneo. Neste sentido, lembramos o que diz Mircea Eliade:

o *sagrado* e o *profano* constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Esses modos de ser no Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia, não constituem apenas o objeto de estudos históricos, sociológicos, etnológicos. Em última instância, os modos de ser *sagrado* e *profano* dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e conseqüentemente, interessam não só ao filósofo mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana (ELIADE, 1992, p. 20).

Destarte, não vemos como nos furtarmos a este enfoque. Passemos, então, à análise das principais incidências do sagrado e do profano no percurso de Veltinho.

No intuito de dar solidez ao nosso texto e de melhor situar o leitor, tivemos a preocupação de, sempre que oportuno, descrever nosso objeto de análise. Desta forma, a esta altura, já foram dados a conhecer elementos suficientes para que se trace um perfil de Veltinho. Elementos estes que apontam para uma inclinação do personagem para uma vida mundana, já que regada à promiscuidade sexual (Cf. TORRES, 2002, p. 36, 79, 157), mentira (Cf. TORRES, 2002, p. 35), maledicência (Cf. TORRES, 2002, p. 36), “álcool e nicotina” (Cf. TORRES, 2002, p. 95, 148, 181, 182) e, finalmente, um assassinato (Cf. TORRES, 2002, p. 59). Este último desequilibrou Veltinho de forma radical e fê-lo encarar a vida com outro olhar, um olhar muito parecido com o que é próprio do homem religioso. Os tiros que teria disparado contra Cabralzinho, atingindo-o fatalmente, fizeram-no um assassino.

Matar um homem era um pecado mortal segundo os veementes ensinamentos de sua católica mãe. Ensinamentos aos quais, pelo visto, até então não creditava muita importância. O fato de ter-se tornado um criminoso, faz com que elabore uma nova visão das experiências vividas; ao que tudo indica, uma visão religiosa. Mas, quais as características deste novo olhar? Ou qual a diferença entre a mundividência de um homem religioso e a de um homem não-religioso?

Para o homem das sociedades arcaicas, quando ainda não se tinha dominado a Ciência, quase tudo que acontecia guardava íntima relação com o transcendente: os deuses criadores e guias do universo. As grandes descobertas científicas, porém, encontrando explicações para os fenômenos outrora inexplicáveis, começaram a induzir o homem a descrever do transcendental, ao qual deixou-se de atribuir tanto poder.

De acordo com Mircea Eliade (1992, p, 27, 54), vive-se, hoje, uma vida dessacralizada, pois ao longo dos tempos se foi perdendo a acepção sagrada do mundo. Para o homem moderno,

um ato fisiológico — a alimentação, a sexualidade etc. — não é, em suma, mais do que um fenômeno orgânico, qualquer que seja o número de tabus que ainda o envolva (...). Mas para o “primitivo” um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um “sacramento”, quer dizer, uma comunhão com o sagrado (ELIADE, 1992, p. 20).

É certo que houve um distanciamento entre a visão de mundo patente no homem das sociedades primitivas e a que dirige as experiências do homem na modernidade. Para este, predominantemente, a realidade que o cerca é o que é em decorrência das leis químicas e físicas que regem o universo, sem representar nada mais além do que é em termos concretos, enquanto que o homem religioso tende para uma vida pautada por hierofanias, ou seja, a revelação do sagrado a partir de eventos e/ou elementos comuns da realidade objetiva (Cf. ELIADE, 1992, p. 18), como o espaço, o tempo, a natureza. Entretanto, afirma Eliade: “uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso” (ELIADE, 1992, p. 27). Ainda que o homem moderno detenha uma visão não-

religiosa do mundo, faz-se presente no seu comportamento uma certa ânsia pelo sagrado. Mesmo quando empreende esforços com o objetivo de provar a inexistência do transcendental acaba por valorizá-lo, já que “quando nós não temos a certeza da existência dum alvo diante de nós, não há muita razão para disparar contra ele” (SHEEN, 1957, p. 207). É neste sentido que pretendemos verificar o comportamento de Veltinho. O retorno a espaços freqüentados na infância, como as praias tranqüilas e a casa do bisavô; a sensação de estar no céu, no colo da virgem Maria, ou numa catedral em Viena d'Áustria; o questionamento acerca da existência de Deus e a sua possível interferência na vida dos homens, socorrendo-os em situações-problema, não seriam manifestações do desejo de um vínculo com o sagrado? Um homem plenamente não-religioso consideraria a possibilidade de as forças dos astros interferirem na vida dos homens (Cf. TORRES, 2002, p. 11)? Admitiria a ocorrência de presságios (Cf. TORRES, 2002, p. 31)? E que o seu problema é a falta de fé em alguma coisa (Cf. TORRES, 2002, p. 124)?

3.2.2 A ânsia do homem pelo espaço sagrado

Para o homem religioso, existe o espaço sagrado, “o único que é *real*, que existe *realmente*” (ELIADE, 1992, p. 25), e outros espaços não-sagrados, “a extensão informe que o cerca” (ELIADE, 1992, p. 25). Em todos os planos da existência do homem religioso, verifica-se o desejo de viver no sagrado, a fim de esquivar-se da relatividade das experiências subjetivas e posicionar-se mediante a realidade objetiva (Cf. ELIADE, 1992, p. 32). Entretanto, o desejo “de mover-se unicamente num mundo santificado, quer dizer, num espaço sagrado”, é o mais evidente (Cf. ELIADE, 1992, p. 32). Por isso, o homem religioso preocupa-se com a demarcação de espaços sagrados, os quais tornam-se espaços referenciais, em contraposição ao caráter eminentemente relativo do espaço profano. “Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma *orientação* pode efetuar-se, a hierofania revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um ‘Centro’” (ELIADE, 1992, p. 26). Por meio de uma hierofania, um local ou um objeto qualquer que integre o mundo natural passa a deter e revelar significados sagrados (Cf. ELIADE, 1992, p. 17). Para o homem religioso, esta

crença possui um valor extremo, existencial, pois, no seu entendimento, estabelecer um centro equivale a propiciar a fundação do mundo — o mundo de que se necessita para viver, “e nenhum mundo pode nascer no ‘caos’ da homogeneidade e da relatividade do espaço profano” (ELIADE, 1992, p. 26). Estar no “caos” é estar no “nada”. Se, por acaso, o homem se perde no interior do espaço profano, “sente-se esvaziado de sua substância ‘ôntica’, como se estivesse dissolvendo-se no Caos, e acaba por extinguir-se” (ELIADE, 1992, p. 60). O Caos é o extremo oposto do Cosmos, o universo criado e organizado pelos deuses de forma perfeita nos primórdios dos tempos. Acontece que, “o Dragão primordial vencido pelos deuses” (ELIADE, 1991, p. 46), com o propósito de se vingar, insiste em perturbar a ordem, a harmonia que transforma o mundo em Cosmos. Primitivamente, foi nestes termos que se estabeleceu a simbólica demanda entre os deuses criadores do Cosmos e o Dragão, representante do Caos. Com o passar do tempo, o Dragão passou a ser interpretado como o inimigo do homem e sua imagem foi suplantada pelo Demônio ou pela Morte, e, mais recentemente, pelo resultado da ação de ambos: a destruição humana (Cf. ELIADE, 1991, p. 47-48). Esta é, sem dúvida, uma forma estritamente religiosa de se conceber a criação do mundo e os perigos que o ameaçam. Apesar de parecer distante, resquícios desta conceituação persistem até a atualidade no imaginário do homem, pois quando utilizamos termos como “caos”, “desordem”, “trevas” com o fim de indicar alguma situação que ameaça nossa casa, nossa cidade, “nosso mundo”, particular ou coletivo, estamos lançando mão de uma terminologia oriunda da concepção ora apresentada, a qual integra nossa “herança imemorial”, ainda que não tenhamos consciência disso (Cf. ELIADE, 1991, p. 48).

Veltinho, o personagem que analisamos, vitimado por uma seqüência de acontecimentos que o abalaram, afirma que está “sem destino sobre a terra” (TORRES, 2002, p. 28). Amparados na concepção religiosa de mundo que acabamos de ver, podemos inferir que ele perdeu o seu “Centro”, o seu “ponto fixo”. O seu “Cosmos” foi violado, “desordenado” e ele encontra-se em ruína. O comportamento que passa a adotar, diferindo-se do costumeiro, assemelha-se ao de um homem religioso. E é para uma concepção religiosa da vida que ele começa a se voltar. Conforme já mencionamos, após o assassinato de Cabralzinho, ele realiza abruptos deslocamentos espaciais, apesar de permanecer inerte no interior de um táxi. A começar pelo próprio táxi, vejamos se os espaços por ele visitados guardam alguma correlação com o sagrado.

3.2.3 Uma hierofania: a sacralização do táxi e do motorista

Pensemos, antes de tudo, em como se dá a entrada de Veltinho no táxi. O narrador o acompanha e descreve suas ações: sua inquietação e a indiferença mediante a confusão instalada por conta do caminhão de coca-cola que capotou engarrafando o trânsito, e também a sua preocupação em fugir, conforme suspeitas do narrador (Cf. TORRES, 2002, p. 7-8, 11, 18-19, 23). Este, ao referir-se ao motorista de táxi, chama-o “Deus”:

Mas Deus existe e é motorista de táxi.
Acena para Deus, que o espera, sem pressa, bem em frente da porta.
Ele não é o Senhor dos aflitos?
A vida há de continuar, aqui e em outros lugares, desde que se consiga um táxi a tempo e a hora (TORRES, 2002, p. 23).

Mais adiante, com Veltinho já acomodado dentro do táxi, o narrador conta que “O rádio do táxi está tocando uma música lindíssima, que mais parece uma canção para consolar defunto fresco. É a *Missa em dó maior*, de Wolfgang Amadeus Mozart, informa o locutor da FM” (TORRES, 2002, p. 29). Notemos que o motorista, um ser humano comum, passa a simbolizar Deus, “o Senhor dos aflitos”, com a peculiar função de aliviar aflições e providenciar para que a vida continue: “A vida há de continuar, aqui e em outros lugares, desde que se consiga um táxi a tempo e a hora”, ou seja, como a um deus salvador, ao motorista é atribuída a missão de salvar. O táxi, por sua vez, além de ser o instrumento que Deus (o motorista) conduzirá para retirar Veltinho daquela zona de perigo, afastando-o do local do crime, é equiparado a um templo, por conta da música que toca em seu rádio e porque se transforma em espaço para meditação. Não é prática comum das rádios FM tocar música clássica, mas a FM sintonizada no rádio do táxi está tocando a *Missa em dó maior*, o que faz Veltinho sentir-se “numa catedral em Viena d’Áustria” (TORRES, 2002, p. 29). “Os templos são réplicas da Montanha cósmica e, conseqüentemente, constituem a ‘ligação’ por excelência entre a Terra e o Céu” (ELIADE, 1992, p. 40). Desta forma, o táxi, mentalmente concebido catedral, passa a constituir um elemento de ligação com o céu, com o transcendente. Por meio de

uma hierofania, o motorista e seu táxi deixam de ser elementos comuns pertencentes ao mundo profano e passam a simbolizar uma conexão com o sagrado. Conexão esta que, neste momento, reveste-se de fundamental importância para Veltinho, homem aparentemente não religioso que se percebe mergulhado num ambiente caótico, do qual almeja ser resgatado.

3.2.4 A catedral e o seu poder de purificação

A ânsia pelo sagrado pode ser notada, ainda, em várias outras situações presentes em *Um táxi para Viena d'Áustria*. Podemos começar pelo título da obra, em que se registra como destino de uma viagem Viena d'Áustria. E o desenrolar da narrativa revela que não é para qualquer ponto de Viena que Veltinho pretende ir. Ele insiste na idéia de adentrar a Catedral Consoladora de Santo Estevão (TORRES, 1992, p. 29, 31). Embora ele não tenha se preocupado em pautar sua vida pela abstinência de ações consideradas pecaminosas, agora, em alta tensão por causa do homicídio que teria cometido, começam a despontar na sua meditação pensamentos relacionados à forma religiosa de conceber a vida e, paralelamente, a sua memória presentifica determinadas ações, situadas em passado próximo ou distante, pelas quais teria se tornado impuro, pecador. Parece que a própria consciência o acusa. Tanto que, logo depois de “A Barriga Falante” (TORRES, 2002, p. 49-66), capítulo em que conta, pela primeira vez, os detalhes do crime, encontramos o capítulo “Qual era mesmo o mandamento?”, composto pela recordação ou imaginação de eventos tematizados por homicídios com suas respectivas implicações legais e/ou morais, sendo a narração destes eventos intercalada pela menção incisiva do 5º Mandamento do Decálogo (BÍBLIA, 1994, p. 121; p. 1289): “Não matarás” (Cf. TORRES, 2002, p. 69, 70, 73, 76, 80). É como se Veltinho sofresse um acesso de culpa. Ele que, apesar de ser meticulosamente educado por sua mãe na fé católica, já não se importava com o princípio religioso segundo o qual os fiéis devem observar os Mandamentos da Lei de Deus, a fim de evitar cometer pecado e, no caso de cometer algum, buscar a expiação por meio de arrependimento, confissão, ato de contrição e oração, conforme a sua mãe praticava e recomendava. Sem qualquer receio ele afirma: “Com tanta coisa mudando no

mundo, pensei que o pecado também já tivesse acabado” (TORRES, 2002, p. 69). Contudo, mesmo tendo optado “por uma vida profana (*sic*) não consegue abolir completamente o comportamento religioso” (ELIADE, 1992, p. 27). É por isso que o 5º Mandamento — “Não matarás” — vem-lhe à mente com a insistência de um refrão, não o deixando esquecer que havia infringido um preceito sagrado, cometido um pecado mortal e, portanto, estava impuro.

Diante do simbolismo inerente aos templos, de acordo com a visão religiosa de mundo, segundo a qual o templo “é a cópia de um arquétipo celeste”, “a reprodução terrestre de um modelo transcendente” (ELIADE, 1992, p. 55), podemos entender que o intenso desejo de estar numa Catedral Consoladora em Viena d’Áustria equivale a uma ânsia por purificação e retorno ao “Paraíso ou mundo celeste” (ELIADE, 1992, p. 57), já que “é graças ao Templo que o Mundo é resantificado na sua totalidade. Seja qual for seu grau de impureza, o Mundo é continuamente purificado pela santidade dos santuários” (ELIADE, 1992, p. 56). Quando determina ao motorista do táxi: “Toca para uma catedral consoladora em Viena d’ Áustria” (TORRES, 2002, p. 132), Veltinho tenciona evadir-se de um espaço caótico e adentrar num espaço sagrado. No coro da catedral, imagina Mozart, estrelas do jazz, Tom Jobim, Freud e Deus. Para ele, cada uma destas figuras humanas representam a magnificência no que fazem, são artistas e/ou profissionais consagrados. Por meio de uma hierofania, eleva-os à categoria de deuses, já que passam a habitar um templo ao lado de Deus. Deixam de integrar o mundo natural, profano, e começam a participar de um mundo sagrado. É isto, aliás, que deseja para si o próprio Veltinho: evadir-se do profano e participar do sagrado.

3.2.5 O desejo de estar em casa

Logo que entra no táxi e começa a se acomodar, vem à lembrança de Veltinho a sua casa, mais especificamente os afetos e prazeres que a ela se relacionam:

Começa a sentir um troço esquisito por dentro. Uma saudade, talvez. Da mulher. Dos filhos. (...) Ele os deixou há poucas horas, mas já parecia tanto tempo. (...) Saudade de um sofá maior e mais confortável do que o banco traseiro de um táxi, onde pudesse estirar todo o seu cansaço. E de uma ducha quente. E dos seus livros. E de uma cueca lavada. E dos seus discos (TORRES, 2002, p. 24-25).

É verdade que existem também os desafetos relacionados à casa, por sinal, alguns já mencionados neste capítulo. Entretanto, eles não são significativos o bastante a ponto de suplantar as experiências positivas. O simples fato de aventar a possibilidade de afastamento de sua casa provoca pesar em Veltinho. Afinal, conforme sustenta Eliade, “toda ‘morada estável’ onde o homem se ‘instalou’ equivale, no plano filosófico, a uma situação existencial que se assumiu” (ELIADE, 1992, p. 145). Quando alguém se instala numa casa, funda ali o seu mundo, uma vez que “A habitação não é um objeto, uma máquina para habitar; é o *Universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia*” (ELIADE, 1992, p. 54). Ao lembrar-se de sua casa, Veltinho relaciona-a com uma vida ordenada, não caótica.

Outras casas emergem ao longo da narrativa. Uma delas integra o cenário de um sonho que Veltinho teve na noite anterior ao crime (Cf. TORRES, 2002, p. 29, 123). Sonho que poderia ser considerado como um presságio, pensa ele depois, visto que, neste sonho, um anjo apareceu-lhe e disse: “Por favor, não se entregue” (Cf. TORRES, 2002, p. 29). A propósito, também ao admitir a existência de premonição, Veltinho aproxima-se do comportamento do homem religioso, dado que considerar o conteúdo dos sonhos como mensagens proféticas é uma prática religiosa muito antiga. O livro do Gênesis ilustra bem este costume quando apresenta José interpretando os sonhos do copeiro-mor (Cf. BÍBLIA, 1994, p. 88-89) e mais adiante os sonhos do faraó (Cf. BÍBLIA, 1994, p. 89-90). Mas, voltando à casa, esta era uma casa no campo, seu oitão era caiado e uma trilha a ligava a um curral. A princípio, Veltinho pensa que no seu interior estivesse a sua mãe, mas, quando se aproxima, vê que lá estão sua mulher e seus filhos. E parecem estar felizes, mesmo vivendo de forma rudimentar, sem contar, nem mesmo, com o conforto propiciado pela energia elétrica (Cf. TORRES, 2002, p. 29-31). Sabemos que os elementos que compõem os sonhos são, geralmente, confusos. No sonho a que estamos nos referindo, por exemplo, há uma certa confusão temporal e pouca clareza no que diz

respeito ao incidente com o avião e à mensagem do anjo. Entretanto, nos demais elementos, há nitidez suficiente para se perceber que esta casa equivale a um cosmos, uma vida equilibrada, em harmonia, ainda que se perceba uma certa exploração do trabalho da mulher: “Imaginou que era sua mãe, trabalhando noites a fio, sob a luz de um candeeiro, como sempre” (TORRES, 2002, p. 30). Naquele ambiente bucólico, todos pareciam sentir-se muito bem e o único elemento destoante, já que vinculado ao avanço tecnológico — o avião (talvez uma ameaça àquele cosmos), explode no ar. Explosão que não é interpretada por Veltinho, que a ela assiste, como uma catástrofe, mas como um “espetáculo” de “rara beleza”, “uma festa no céu do camponês” (TORRES, 2002, p. 29-31).

Uma outra casa é a do seu bisavô. Casa que ficava “nos confins do mundo”, onde só se “chegava a cavalo ou num carro de bois. Eta mundão velho. Era uma casa com varanda, dando de frente para o pôr-do-sol” (TORRES, 2002, p. 74). “Promessa de estrelas”, cheiro de “milho verde fumegando nas panelas” e de “estranhos licores” e de “flores do mês de maio, o mês de Maria”, “a imagem do Sagrado Coração de Jesus” reinando no avarandado “à luz de uma lamparina” e um sono “no aconchego de um farfalhante colchão de palha” são alguns dos signos lingüísticos que Veltinho utilizou para descrever o que ele mesmo chamou de o “melhor dos mundos” (Cf. TORRES, 2002. p. 74-75). Antigo (“mundão velho”) e muito bom (“melhor dos mundos”), aquele mundo, em que fora edificada a casa do seu bisavô, era um cosmos, onde, numa noite de festa, apesar do “vozerio, os murmúrios e a música das gaitas de bambu”, dormira “como um anjo” (TORRES, 2002, p. 74), coisa que já não acontecia há muito tempo, principalmente depois do desemprego. Aquele cosmos já não estava a seu dispor, ficara num tempo longínquo: a sua infância. Aliás, a referência tanto a esta casa quanto à do sonho fazem reminiscências àquele período de sua vida, o que pode ser entendido como uma manifestação da “nostalgia do ser”, que discutiremos a seguir.

3.2.6 A nostalgia do ser

Algumas passagens recordadas ou imaginadas por Veltinho remetem ao Rio Grande do Norte, a terra em que nascera. Segundo ele, não havia muito do

que se lembrar de lá: “A infância entre Natal e uma casa no campo. E o que mais? O vento de Natal. Os alísios. Assoviando nas árvores. Cantando nos telhados. Embalando seus sonhos de menino numa rede. Balançando — pra lá e pra cá. Só isso. E nada mais” (TORRES, 2002, p. 207).

Com base nos trechos da narrativa em que se revela de forma explícita um desejo intenso, quase obsessivo, de voltar a habitar uma “casa no campo” (Cf. TORRES, 2002, p. 18, 29-31, 74-75, 123), podemos inferir que Veltinho nutre um sentimento muito especial em relação a casas desta natureza³. É provável que este sentimento fundamente-se no fato de ele, quando criança, ter morado numa casa de campo. Nesse caso, a recordação da infância seguida do desejo de retornar a espaços freqüentados e rever⁴, ou simplesmente repetir, experiências vividas pode ser entendida como a manifestação de valores que se relacionam à “experiência religiosa do espaço”, pois, conforme explica Eliade, existem

locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não-religioso, uma qualidade excepcional, “única”: são os “lugares sagrados” do seu universo privado, como se neles um ser não-religioso tivesse tido a revelação de *outra* realidade, diferente daquela em que participa de sua existência cotidiana (ELIADE, 2002, p. 28).

É interessante retomar a citação feita e notar que, ao lado da casa, Veltinho recorda-se, também, da paisagem que o envolvia na sua infância: ventos, árvores, telhados, balanço de rede embalando seus sonhos (Cf. TORRES, 2002, p. 207), tudo isso sobre uma terra, a sua terra natal. O gosto pela natureza também está intimamente ligado a uma concepção religiosa da vida, pois o homem religioso acredita que “o Cosmos é uma criação divina: saindo das mãos dos deuses, o Mundo fica impregnado de sacralidade” (ELIADE, 1992, p. 100) e cada elemento que o constitui revela “os múltiplos modos do sagrado, do Ser” (ELIADE, 1992, p. 99). No decurso de toda a narrativa encontramos Veltinho fazendo menção a praias,

³ Notemos que o último sobrenome de Veltinho é Campos. “Como sinal, o nome próprio presta-se a uma exploração, a um deciframento (...), trata-se de um sinal volumoso, de um sinal sempre pejado de uma densa espessura de sentido, jamais desbastado pelo uso, ao contrário do nome comum, que só entrega um sentido por sintagma” (BARTHES, 1984, p. 59).

⁴ No sentido de fazer uma revisão.

mar, pôr-do-sol, céu azul... (Cf. TORRES, 2002, p.19, 22, 27, 45, 52, 53,131,139,145,161, 222 etc), todos magnos elementos da mãe Natureza. Terra, céu, água (mar) e sol são elementos impregnados de simbolismo pelo homem, tanto o homem religioso como o não-religioso, pois

não há homem moderno, seja qual for o grau da sua irreligiosidade, que não seja sensível aos 'encantos' da Natureza. Não se trata unicamente dos valores estéticos, desportivos ou higiênicos concedidos à Natureza, mas também de um sentimento confuso e difícil de definir, no qual ainda se reconhece a recordação de uma experiência religiosa degradada (ELIADE, 1992, p. 126).

Retornar à terra natal equivale a retornar à própria origem, a vínculos familiares, à ancestralidade, e, mais profundamente, equivale a retornar à origem universal, já que se disseminou por toda parte do mundo "a crença de que os homens foram paridos pela Terra" (ELIADE, 1992, p. 117). Desta forma, se o homem é um ser, primordialmente, é graças à Terra Mater que o é. E este regaço que o gerou, deverá recebê-lo de volta, quando ele morrer. Em algumas culturas, observa-se cuidadosamente o preceito de sepultar o falecido exatamente na sua terra natal, como que num ritual de reencontro (Cf. ELIADE, 1992, p. 118). É certo que, hoje, vive-se e "morre-se menos religiosamente" (SANTOS, 2002, p. 39), mas, no caso de Veltinho, as lembranças da terra natal guardam relação também com a morte, pois ele insinua que o agradaria a possibilidade de retornar ao Rio Grande de Norte para lá morrer, sobretudo por causa da situação degradante em que se encontra: "Como tenho saudades das praias do Rio Grande do Norte, um bom lugar para se viver e morrer sem dinheiro" (TORRES, 2002, p. 139).

De forma análoga à terra natal podemos analisar a procura do céu: o gosto por vê-lo também pode ser entendido como um comportamento de fundo religioso, um desejo de aproximar-se do sagrado, uma vez que

a simples contemplação da abóbada celeste é suficiente para desencadear uma experiência religiosa. (...) O céu revela, *por seu próprio modo de ser*, a transcendência, a força, a eternidade. Ele *existe de uma maneira absoluta*, pois é *elevado, infinito, eterno, poderoso*" (ELIADE, 1992, p. 100-101).

O céu é considerado, por uma diversidade de culturas, como a casa dos deuses e, por conseguinte, aproximar-se do céu é o mesmo que se aproximar do divino. Podemos verificar que são abundantes as referências de Veltinho ao céu: um “céu de interior”, prateado pela luz da lua (TORRES, 2002, p. 29-30, 123), o céu azul do Rio de Janeiro (TORRES, 2002, p. 52, 201 etc), o céu de que gostaria de se aproximar: “Vou andar por aí, bem devagar, vestido de luz, embriagado de luz, e chegar ao topo da montanha mais alta que houver, para ficar mais perto do céu” (TORRES, 2002, p. 222). Observemos, porém, que esta aproximação do céu, o nosso personagem pretende-a temporária: somente até que passe uma nuvem e o “leve para um lugar tão longe que nem Deus sabe onde fica” (TORRES, 2002, p. 222). Contraditoriamente, o seu desejo de aproximar-se do céu não sinaliza para a pretensão de ficar mais perto do divino. Na verdade, ele manifesta uma inquietação em relação à existência de Deus e Sua participação na vida dos homens. Falaremos sobre isso no próximo subtítulo. Antes, ainda sobre a nostalgia do ser, é preciso atentar para alguns detalhes referentes ao relacionamento de Veltinho com seus genitores: pai e mãe vêm participar do que se passa no seu pensamento durante o estado de vigília, ocupam espaço privilegiado em suas lembranças e imaginação. Da mãe, fica a imagem de uma senhora honesta (Cf. TORRES, 2002, p. 208), trabalhadora (Cf. TORRES, 2002, p. 30), zelosa e sábia mãe (Cf. TORRES, 2002, p. 79, 104); mulher extremamente católica (Cf. TORRES, 2002, p. 69-71), que teria nascido, vivido e morrido pobre no “remoto Rio Grande do Norte” (Cf. TORRES, 2002, p. 206-207); mulher resignada mediante o poderio masculino: subjugada primeiro ao pai e depois ao marido (Cf. TORRES, 2002, p. 104). Em dois momentos, a narrativa assume feições de carta. Pelas missivas, de algum lugar do passado, Veltinho enviaria notícias à sua mãe (Cf. TORRES, 2002, p. 78- 80,103-104). É como se, recordando um tempo vivido, a ele pudesse retornar e reparar falhas cometidas no relacionamento com sua tão cuidadosa mãe, figura que sempre aparece identificada com um ícone de proteção. Por sua vez, o pai fora um policial militar corrupto e freqüentador de ambientes promíscuos. Quando se refere a ele, podemos notar que predomina em Veltinho um sentimento de vergonha, quando não de rejeição. Por causa da má reputação de seu pai, jamais voltara à sua terra natal (Cf. TORRES, 2002, p. 207). Lembra-se de que o pai era um homem calado, talvez por medo de, ao falar, revelar alguma falcatrua, deduz. Corrupção, drogas, bebedeira e promiscuidade sexual delineiam em sua memória a imagem do seu

genitor. De forma geral, as lembranças a ele relacionadas causam-lhe transtornos, a começar pelo seu nome próprio — Watson Rosavelti Campos:

— Era isso que eu estava tentando explicar. Eu me chamo Watson. Foi meu pai quem me deu esse nome, em homenagem a um soldado norte-americano que ele conheceu num puteiro de Natal, lá no Rio Grande do Norte, no tempo da Segunda Guerra Mundial. Já fui um bocado sacaneado por causa desse nome. Como é que é, Elementar? Oi, Sherlock? E aí, Conan Doyle? Conan o quê? Que Sherlock é você? Nunca leu esse aí? Eu também não. Só de raiva (TORRES, 2002, p. 55);

e “Rosavelti era para ser Roosevelt” (TORRES, 2002, p. 56), mas na ocasião do registro a funcionária do cartório atrapalhou-se. “No Nordeste tem dessas coisas” (TORRES, 2002, p. 57). A intenção do pai era homenagear o presidente Franklin Delano Roosevelt, também americano. Contudo, não obstante os descontentamentos mencionados, por vezes encontramos Veltinho reservando ao pai uma referência amena. Isto podemos observar quando ele afirma que teve “pena” do seu pai, que não pôde acompanhá-los num passeio à casa do bisavô (TORRES, 2002, p. 74); quando admite que o pai fora inteligente ao decidir cultivar maconha (Cf. TORRES, 2002, p. 57); quando diz que “Só lamentava uma coisa: não ter conhecido seu pai direito” (TORRES, 2002, p. 208); ou, ainda, quando, nos momentos seguintes à morte de Cabralzinho, sente-se parecido com o pai, que sempre carregava uma arma e, com certeza, já havia matado muitas pessoas (Cf. TORRES, 2002, p. 72-73). É que, normalmente, os filhos assimilam muito do jeito de ser dos pais. A vida humana, desde o princípio, pauta-se pela atenção aos mitos, cuja

função mais importante é “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar etc. (ELIADE, 1992, p. 87).

Faltam a Veltinho mitos cujo proceder possa orientá-lo. Ele sabe que não tem fé em qualquer entidade transcendental e admite: “Talvez seja este o problema, o *meu* problema: a falta de fé em alguma coisa, qualquer coisa” (TORRES, 2002, p. 124). Sabe que faz parte de uma geração que “encontrou todos os deuses mortos, todas as guerras terminadas e toda a fé do homem abalada” (TORRES, 2002, p. 125)⁵, o que, sobremaneira, o incomoda. Distante dos deuses, busca na sua origem mitos que possam ser modelos orientadores de sua conduta. Nesse caso, explica-se a recorrência ao pai e à mãe com tanta veemência. Entretanto, provavelmente pelo fato de eles pertencerem ao mundo dos seres humanos e não ao dos seres divinos, suas fraquezas maculam a possibilidade de se constituírem modelos perfeitos e acabam por não atender às expectativas do filho, que, desta forma, permanece desorientado.

Ainda a respeito da manifesta recuperação das raízes ontológicas, que, de acordo com o encaminhamento das nossas análises, estão presentes no comportamento de Veltinho, observemos o que afirma Mircea Eliade:

Não estamos autorizados a interpretar o retorno periódico ao Tempo sagrado da origem como uma recusa do mundo real e uma evasão no sonho e no imaginário. Ao contrário, parece-nos que, ainda aqui, é possível ver a *obsessão ontológica*, que, aliás, pode ser considerada uma característica essencial do homem das sociedades primitivas e arcaicas. Porque, em suma, desejar restabelecer o *Tempo da origem* é desejar não apenas reencontrar a *presença dos deuses*, mas também recuperar o *Mundo forte, recente e puro*, tal como era *in illo tempore*. É ao mesmo tempo sede do sagrado e nostalgia do Ser. No plano existencial, esta experiência traduz-se pela certeza de poder recomeçar periodicamente a vida com o máximo de “sorte” (ELIADE, 1992, p. 84).

Parece estar claro que Veltinho, incomodado no seu tempo atual, insiste nas possibilidades de retorno aos nichos de conforto ligados à sua origem. Os trechos que se seguem comprovam esta afirmação:

Há algo de errado. Não sei o quê. Será a falta de uma boa cama? De um cafuné de mãe — uma mãe que conte um conto de fadas e cante um acalanto? Está ouvindo a missa no rádio, mamãe? (TORRES, 2002, p. 74).

⁵ A este respeito, ver o terceiro capítulo de *A gaia ciência* de Nietzsche.

Mas devia ser bom ter pais vivos, para visitá-los de vez em quando, pegando um grude de mãe, ouvindo uma lorota de pai, todo mundo dando risada, numa boa. E ainda ser chamado de menino. Claro, para os pais os filhos nunca crescem. Antigamente, pelo menos, era assim. Agora já não sabia. Como sabê-lo, se não os tinha? (TORRES, 2002, p. 208).

Mamãe, onde é a sua casa? Alô, mãe? Já procurei em toda parte e não acho a sua casa. Só vejo prédio alto. Cadê o cheiro das goiabas, no quintal? (TORRES, 2002, p. 172).

Pode ser que esta insistência aponte para um desejo, provavelmente regido pela inconsciência, de recomeçar a vida, uma vida renovada, com novas possibilidades de ser feliz, já que esta que ele vive, a velha vida, tem-lhe ofertado abundantes e graves dissabores. O seu gosto obsessivo pelo mar vem reforçar esta interpretação, pois o mar, na condição de potencial representante das águas, simboliza a regeneração, ou seja, a morte do homem velho seguida do nascimento do homem novo (Cf. ELIADE, 2002, p. 110). “Em qualquer conjunto religioso que as encontremos, as águas conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem as formas, ‘lavam os pecados’, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram” (ELIADE, 2002, p. 110). O “simbolismo aquático” está presente numa infinidade de rituais de passagem praticados ao longo dos tempos e na atualidade, embora, nem sempre, quem os pratica tenha consciência do fundo religioso que se faz presente nos seus atos. Na verdade, relacionados à água ou não, os rituais de passagem efetivam-se na vida do homem com uma certa freqüência, sendo suas ocasiões privilegiadas o nascimento, a puberdade, o casamento e a morte (Cf. ELIADE, 1992, p. 150s). O objetivo da realização destes rituais é sacramentar a passagem de um estado existencial que perdeu o viço para a inauguração de uma nova fase da existência. À morte vinculam-se os rituais de maior complexidade, constituindo-se o ritual de passagem por excelência:

O homem das sociedades primitivas esforçou-se por vencer a morte transformando-a em *rito de passagem*. Em outras palavras, para os primitivos, morre-se sempre para qualquer coisa *que não seja essencial*; morre-se sobretudo para a vida profana. Em resumo, a morte chega a ser considerada como o começo de uma nova existência espiritual (ELIADE, 1992, p. 160).

E é aproximando-se desta concepção de morte que Veltinho esforça-se por justificar o assassinato de Cabralzinho, cuja vida parecia estar mergulhada num caos. Morrer, no seu caso, equivaleria a não sentir “mais dor nem horror”, seria o “alívio eterno” (TORRES, 2002, p. 217):

Viver pra continuar se fodendo, é?
 A esmola da fundação paulista já estava acabando. E você perdendo o sono. Nenhum trabalho à vista. E você sem amigos, sem mulher, sem porra nenhuma, como sair dessa?
 Da cozinha para o quarto você percorria uma solidão de oito milhões e quinhentos mil quilômetros quadrados, comendo o pão que o diabo amassou com o rabo e engolindo em seco (...) Como é que eu, tão fodido quanto você, podia agüentar essa? Só matando. Se você tivesse corrido e se atirado pela janela, eu também tinha pulado atrás. (...)
 Sinceramente, achei que você só não tinha se matado ainda por pura preguiça. Ou por falta de iniciativa. Apenas fiz o serviço. Foi ou não foi um grande favor? (TORRES, 2002, p. 60-61).

Como podemos notar, na opinião de Veltinho, quando a vida se converte num tormento, a morte deixa de sê-lo e torna-se o prenúncio da possibilidade de uma nova vida, ainda que não se saiba ao certo onde: “Até o céu, o purgatório ou o inferno, Cabralzinho” (TORRES, 2002, p. 120). Ele afirma que “só a morte é perfeita. A vida é que é cheia de imperfeições” (TORRES, 2002, p. 93). De qualquer forma, este modo de pensar está significativamente impregnado de elementos pertencentes à concepção religiosa da vida e da morte. Podemos notar, também, que Veltinho equipara a sua desgraça existencial à de Cabralzinho: “Como é que eu, tão fodido quanto você, podia agüentar essa? Só matando. Se você tivesse corrido e se atirado pela janela, eu também tinha pulado atrás” (TORRES, 2002, p. 61). O capítulo VIII de *Um táxi para Viena d’Áustria* — “A parede branca” — ele reserva para a narração de suas principais aflições. Inicia seu relato falando da parede que o persegue:

É uma parede que aumenta e diminui de tamanho de acordo com o espaço que estou ocupando. E se move, acompanhando os meus passos, sempre ao meu lado. Quando me ergo da cama, ao acordar, ela também se levanta e me segue até o banheiro, me cercando. E assim por diante. Não me larga. (...) O pior é quando ela se interpõe entre mim e as pessoas, sejam elas a minha mulher e os meus filhos, amigos, conhecidos, vizinhos ou estranhos. É uma situação constrangedora, que não está dando para explicar, mesmo porque ninguém vai entender.

Uma vez tentei transpô-la, num salto. Ela cresceu tanto, que me senti reduzido às dimensões de um mosquito, ao olhar para cima, esborrachado no chão (TORRES, 2002, p. 124).

Ao falar sobre a parede branca, empecilho de que pretende libertar-se, anuncia-se um homem infeliz, falto do essencial, acometido pelo signo da subtração. Do seu discurso emergem:

— a sua falta de fé: “Já andei rezando, fazendo promessas, indo a um pai-de-santo, acendendo velas a Deus e ao Diabo. Fiz até mapa astral, imagine. Pode ser que estas coisas funcionem, para quem acredite nelas. Não é o meu caso” (TORRES, 2002, p. 124);

— a falta de dinheiro: “E se eu procurasse um psicanalista e contasse tudo sobre a *minha* parede? Mas como, se já não tenho recursos para esses luxos?” (TORRES, 2002, p. 125, 129);

— a ausência dos amigos: “Bem, poderia me abrir com os meus amigos. Mas eles andam tão sumidos! Acho até que já morreram. Não pertencem mais a este nosso mundo” (TORRES, 2002, p. 125);

— o baixo conceito que detinha perante sua mulher, que não se importaria em ajudá-lo e ainda diria: “Você bebeu demais, a sua vida inteira. Queimou os neurônios. Não admira nada que esteja vendo coisas” (TORRES, 2002, p. 125);

— a impotência do sobrenatural, já que o seu anjo sempre o acompanhava e o incentivava insistentemente a não se entregar (Cf. TORRES, 2002, p. 91), mas também não era capaz de vencer a parede;

— a hipótese da loucura e do suicídio;

— a resignação mediante a parede, uma prática e certa solução política, apesar de desprezível e até repugnante (Cf. TORRES, 2002, p. 126);

— a falta de tempo e de motivação de todos no sentido de ajudá-lo;

— a resistência da parede — suas angústias — mediante a beleza e abstração da poesia e da filosofia (Cf. TORRES, 2002, p. 126-127);

— o deleite provocado pela música de Mozart, a qual tanto apreciava, em contraste com a poluição sonora e a violência das ruas do Rio de Janeiro;

— a confusão de idéias e indagações em torno da salvação, Jesus, Deus, Mozart, música, arte, religião e o motorista de táxi: quem era o quê e para que servia;

— a tentativa frustrada de restabelecer contato com pessoas importantes do seu passado, tanto de fases mais recentes quanto de outras relacionadas à sua procedência: a mãe (TORRES, 2002, p. 128), uma ex-namorada, alguns amigos — entre eles um ex-publicitário, um poeta e companheiros de “papo vadio”, cantoria e do matar a “fome nordestina” com uma “buchada de bode”;

— a consciência de que todos estão muito ocupados nos seus empregos (o que já não é o seu caso) e de não ter nem a quem contar que matou um homem;

— o desejo de sair do caos e, por conseguinte, a ordem enfática ao motorista do táxi para que tocasse para uma seqüência de lugares paradisíacos: Shangrilá, Pasárgada, *pays de Cocagne*, Rio d’Onor e uma catedral consoladora em Viena d’Áustria:

não posso perder a jam session de adeus ao século XX. Querubins ao coro. Wolfgang Amadeus Mozart se revezando ao piano com Thelonius Monk, Duke Ellington, Herbie Hancock e o nosso Tom Jobim. Rufar de tambores e de atabaques da Bahia — e de todas as Áfricas. Trompetes em surdina, uivando como cães para o luar de um novo século. E Deus tocando a flauta da sua própria coluna vertebral.

Música. Missa. Mozart. Mereço essa excelsa glória? (TORRES, 2002, p. 132)

— e, finalmente, a inesperada renúncia à possibilidade de desfrutar de quaisquer das situações edênicas antes evocadas, renúncia esta expressa por meio de uma nova ordem, também enfática: “Toca pro inferno, que já estou cheio de tanto paraíso” (TORRES, 2002, p. 132).

Podemos observar que este capítulo sintetiza os componentes do seu desatino, sendo eles, predominantemente, investidos por uma ambigüidade: o

poder de amparar ou de abandonar, de causar alegria ou de entristecer. Quando Veltinho começa a falar sobre sua parede branca, revela que começou a vê-la quando percebeu que seria muito difícil conseguir um novo emprego e que está à procura de alguém que o ajude a transpô-la. No entanto, a cada possibilidade de auxílio que evoca, apresenta, ele mesmo e sem demora, uma resposta negativa, para, em seguida, evocar uma outra possibilidade e imediatamente concluir pela sua invalidez. Segue assim até que se esgotam todas as possibilidades de amparo pertencentes ao plano da realidade. Apela, então, para uma série de lugares paradisíacos, com destaque para uma catedral consoladora em Viena d'Áustria, cujo coral compõe a seu gosto, dispendo, ao lado de anjos e regidos por Deus, aqueles que julga azes do mundo musical, representantes de estilos vários: música erudita, jazz, bossa nova, música afro-brasileira e africana. Para ele, concentrar naquele lugar sagrado tantos nomes consagrados seria uma "excelsa glória", da qual, como quem sofre do complexo de menos valia, não se julga merecedor. De mais a mais, logo se apercebe de que tudo não passa de imaginação, abandona os paraísos que evocou e, num acesso de despeito, manda rumar para o inferno. E a parede branca continua... Em determinado momento, ele diz que bastava uma porta e o problema estaria resolvido (Cf. TORRES, 2002, p. 125). Por incrível que possa parecer, a sua única esperança concentra-se numa porta, que é coisa muito simples. Simples, mas carregada de simbolismo. A porta é dotada de uma função paradoxal: pode ser um limite ou uma abertura, isolar ou dar passagem. Alguns povos acreditam que à porta estabelecem-se os guardiões contra forças maléficas e em muitos casos ela é instrumento privilegiado na realização de atos místicos: "reverências ou prosternações, toques devotados com a mão" (ELIADE, 1992, p. 29) e outros. No caso de Veltinho, uma porta no meio daquela imensa, flexível e móvel parede branca que o cercava seria uma solução eficaz. Ela permitiria "de uma maneira imediata e concreta" (ELIADE, 1992, p. 29) sua passagem, sem maiores esforços. Se recobramos o fato de que a parede está intimamente ligada à problemática da sua existência, inferimos que a porta por que Veltinho anseia simboliza uma abertura, uma saída, uma passagem do estado caótico em que se encontra para uma situação ordenada. Com certeza, encontramos também aí uma reminiscência do comportamento religioso.

Como se depreende, cada um dos elementos a que nos referimos neste subtítulo apresenta-se carregado de simbolismo no imaginário de Veltinho. "O

simbolismo desempenha um papel considerável na vida religiosa da humanidade; graças aos símbolos, o Mundo se torna 'transparente', suscetível de 'revelar' a transcendência" (ELIADE, 1992, p. 109). E se é somente no sagrado que o *Ser* se realiza, é por isso que o homem sempre busca o sagrado, porque sente saudade de realmente existir, exatamente como era no princípio.

3.2.7 O Deus longínquo

As análises até aqui apresentadas demonstram que Veltinho, homem moderno, manifesta em seu comportamento uma habitual recorrência ao sagrado, embora, na maior parte dos casos, isto parece acontecer de forma não deliberada. De acordo com Mircea Eliade, é comum esta ocorrência devido à herança imemorial religiosa transmitida de geração a geração desde os povos primitivos. Segundo suas afirmações, ainda que desconfiguradas, as práticas vinculadas ao sagrado permanecem; mesmo nas sociedades mais modernas elas são encontradas.

Neste subtítulo pretendemos tratar de mais uma particularidade notada no proceder de Veltinho, a qual entendemos guardar estreito vínculo com o sagrado. Trata-se dos termos em que se estabelece o seu relacionamento com Deus e a Virgem Maria. Está claro que ele se interessa, de alguma forma, pelo transcendental. Entretanto, no seu modo de conceber as coisas, o transcendente é envolto pela dúvida e, parece-nos, pela invalidade também. Assumindo um comportamento típico do homem moderno, ele hesita em acreditar que exista algo de natureza transcendente: "Aqui ainda dá para se ver o céu. Só restava saber se isso o faria mais longe ou mais perto de Deus. E, se Deus existisse mesmo, iria mandar prendê-lo, por vadiagem?" (TORRES, 2002, p. 201). Contudo, isto não o impede de referir-se inúmeras vezes a Deus: ora de forma mecânica, por meio da utilização de certas exclamações e invocações da fala coloquial, como "só Deus sabe" (TORRES, 2002, p. 16), "Meu Deus" (TORRES, 2002, p. 27, 35, 180), "seja o que Deus quiser" (TORRES, 2002, p. 42), "Deus nos acuda" (TORRES, 2002, p. 78), expressões comumente utilizadas para exprimir espanto ou temeridade; ora de forma autêntica, ou seja, com a exata intenção de clamar por socorro sobrenatural (Cf. TORRES, 2002, p. 60, 80, 124); nesse caso, com menos freqüência. Na

verdade, Veltinho até admite a existência de Deus, mas revela explicitamente um sentimento de abandono ou indiferença por parte daquele que seria o Salvador da humanidade. Isto podemos constatar facilmente recorrendo àquela parte da narrativa em que ele descreve como andava desiludido, sozinho e sentindo-se culpado pelo seu desemprego. Esta culpa o atormentava: “Como, onde e quando iria se curar disso? Talvez nem Deus soubesse o quanto era importante livrar-se dela. Ela: Nossa Senhora de Todas as Culpas, Rainha e Dona deste Homem” (TORRES, 2002, p. 179). Ele confere à culpa poderes sobre-humanos, eleva-a à categoria de sobrenatural, tamanho o efeito que ela exerce sobre ele. Desta forma, somente com a intervenção de um poder divino ele a venceria. Mas, quando afirma: “Talvez nem Deus saiba o quanto era importante livrar-se dela” põe em dúvida a onisciência e a onipresença de Deus, ou, no mínimo, insinua uma indiferença da parte dEle em relação ao seu sofrimento. Em outras palavras, Veltinho insinua que Deus não sabe do que se passa na sua vida, ou, se sabe, não se importa, mostra indiferença. Esta última opção parece ser a mais pertinente no caso de Veltinho. Vejamos, a propósito, o que ele declara na parte conclusiva do romance:

E no entanto acabo de cruzar com Deus, que passou por mim dentro de uma nuvem. E Ele é mesmo muito bonito, divino, maravilhoso. E havia uma aura, um halo de luz e cor, a cercar Sua imagem de Deus. E eram todas as cores do arco-íris. E Suas melenas eram longas e brancas. E Suas vestes também eram longas e brancas e imaculadas. E Seu rosto apolíneo e beatífico. E Seu olhar sublime e sábio, cheio de bondade. E Ele parecia um Homem feliz. Mas passou depressa e não respondeu ao aceno. E então tive certeza de que se tratava mesmo de Deus (TORRES, 2002, p. 220).

Acabamos de ver de que maneira ele atesta sua crença: refere-se ao divino com tratamento cerimonioso (observemos o uso de maiúsculas nos pronomes) e concebe-lhe uma imagem em que se destacam a sublimidade, a beleza, a sabedoria e a bondade. Entretanto, trata-se de um Deus apressado, que não lhe dispensou atenção; sequer, correspondeu-lhe o aceno. De que vale para Veltinho, homem extremamente angustiado, um Deus assim?

A sensação de um Deus longínquo não é exclusiva de Veltinho e tampouco constitui fenômeno histórico recente. Mircea Eliade conta-nos que o “afastamento’ do Deus supremo revela-se desde os níveis arcaicos de cultura”

(ELIADE, 1992, p. 104), quando se nutria a crença de que, depois de criar o universo e organizá-lo, o Deus Criador retirou-se para descansar e deixou a sua obra aos cuidados de “um filho ou um demiurgo, para acabar ou aperfeiçoar a criação” (ELIADE, 1992, p. 103). Segundo ele, em civilizações diversas, são inúmeros os exemplos que podem confirmar esta assertiva. Por outro lado, as “descobertas religiosas, culturais e econômicas” que o homem pôs-se a protagonizar levaram-no a tomar consciência de seu poder de criação e, conseqüentemente, a voltar-se para deuses e deusas “mais ‘dinâmicos’ e mais acessíveis do que o era o Deus criador”, optando por uma experiência religiosa “mais intimamente misturada à Vida” (ELIADE, 2002, p. 106). De qualquer forma, nos momentos de crise, permaneceu a recorrência ao Deus Supremo, pois os deuses menores eram capazes de reger admiravelmente o cosmos, mas não tinham poder para salvá-lo (Cf. ELIADE, 1992, p. 108). Parece-nos que algo semelhante acontece com Veltinho: enquanto estava empregado, tinha dinheiro, amigos, prestígio, prazeres, poderia até haver angústias, mas elas não se sobressaíam e, portanto, não era necessária nenhuma intervenção transcendental. Somente a crise gerou esta necessidade.

No que diz respeito à Virgem Maria, Veltinho a concebe associada a um lugar sagrado, à catedral, mais especificamente ao altar, e a sua presença simboliza consolo, proteção, já que Ela o segura no colo, tal qual uma mãe. E, ainda que de forma indireta, ele a homenageia, pois se refere várias vezes e com muito apreço à *Missa em dó maior*, composta por Mozart para uma solenidade de Coroação de Nossa Senhora. Vemos, portanto, que há uma certa semelhança entre a visão de pai e mãe terrenos e pai e mãe celestes: em ambas a figura do pai aparece marcada por um distanciamento e até uma certa frustração. Por outro lado, se considerarmos, com base nos escritos de Leonardo Boff (1979), que Maria é “o rosto materno de Deus”, abrandam-se o conflito com o pai celestial. De qualquer forma, aí está a demonstração de que, também no que diz respeito ao sentimento que se nutre em relação a Deus, a mundividência do homem moderno conserva uma infinidade de fundamentos religiosos oriundos de tempos arcaicos.

3.2.8 O sagrado e o profano em justaposição

No capítulo “Qual era mesmo o mandamento?”, Veltinho recorda-se dos ensinamentos de sua mãe, “Uma boa alma penitente. Mater dolorosa” (TORRES, 2002, p. 69), e da veemência com que ela o catequizava, no seu tempo de criança:

- Já se confessou? Contou todos os seus pecados?
Eu não sabia que isso ainda existe. Com tanta coisa mudando no mundo, pensei que o pecado também já tivesse acabado. (...)
- Se ajoelhe, menino levado. Reze, reze. Não esqueça o ato de contrição. Peça perdão a Deus e à Santa Virgem Maria. A todos os santos do céu. Mostre arrependimento (TORRES, 2002, p. 69).

É forçoso notar que Veltinho recebera de sua mãe, católica extremada, meticulosa formação religiosa. Entretanto, esta formação ficara adormecida no seu passado, já que não se importava com a observação dos preceitos recebidos. Na verdade, ele deixa transparecer que admirava muito sua mãe, mas esta admiração não era extensiva à “Santa Madre Igreja de Roma”, a qual dispensava um tratamento irônico:

Se eu fosse padre, teria casa, comida e roupa lavada. E as atenções de devotos e devotas. Só é chato não poder casar. Namorava escondido, ora. Transava divinamente no confessionário, na sacristia, no altar, no coro da igreja. Boa vida, essa de padre. Trabalho mole, emprego estável, cargo vitalício. Hoje eu não estaria desempregado, batendo de porta em porta e só quebrando a cara (TORRES, 2002, p. 70-71)

Este trecho dá-nos uma noção da liberdade com que Veltinho circula entre o sagrado e o profano. Aí ele compara a igreja a uma empresa e o sacerdócio a um emprego. Supondo-se padre, conforme pretendia sua religiosa mãe, conclui que seria um ótimo negócio, pois o serviço era fácil e, tratando-se de um cargo vitalício, jamais ficaria desempregado. Não concordando com as restrições do “cargo”, planeja a promiscuidade sexual no interior da igreja, profanando, deste modo, um espaço considerado sagrado. Por outro lado, importa elementos próprios

do ideário da igreja ao referir-se a empresas em que trabalhara, a cuja rotina associa “as doenças mais comuns — e contagiosas — do vínculo empregatício”, como: maledicência, má-educação, “futrica, jogo de empurra, ralação, disputa, babação de ovo, (...) carreirismo, entregação, puxação de tapete, pressão, papo furado, chatura, tirarucus brasilienses, arrivismo, tensão, deduragem, carneirismo, cobrança, sacanagem, injustiça” e, ainda, sexo ilícito, já que era comum motéis transformarem-se numa extensão da empresa no final do expediente (Cf. TORRES, 2002, p. 36). Pois bem, Veltinho mesmo lança mão de uma extensa lista de aspectos moralmente negativos, tão negativos que os denomina “doenças contagiosas”, para caracterizar a empresa e, na seqüência imediata, refere-se a ela por meio do trocadilho “Santa Madre Empresa”, numa referência irônica à “Santa Madre Igreja”. Ou seja, ele faz um jogo a partir de signos que integram o universo das instituições empresa (profana) e igreja (sagrada), colocando-as em situação de igualdade. Os mandamentos das leis trabalhistas (empresa) são postos como equivalentes aos mandamentos da lei de Deus (igreja), sendo ambos infringidos em função de prazeres advindos de relações sexuais eticamente proibidas. Em

Durante o horário comercial você papa uma hóstia chamada lucro. À noite, se locupleta numa boceta apelidada de overnight.
Relax and enjoy it (TORRES, 2002, p. 36)

consuma-se o exercício de sacração/profanação que apontamos, pois a expressão “hóstia” designa as partículas que, nos rituais eucarísticos praticados pela igreja católica em memória do sacrifício de Jesus Cristo, são consagradas e tornadas Seu corpo e sangue, a “fórmula sagrada” (FERREIRA, s.d., p. 802), o alimento espiritual servido aos fiéis em momentos privilegiados e solenes, como o rito de comunhão durante a missa e algumas outras situações reconhecidamente especiais. Para os “servos” da “Santa Madre Empresa”, o momento privilegiado é o horário comercial e sua hóstia, seu “alimento sagrado”, é o lucro. Vemos, num caso, uma relação fundamentada em princípios espirituais e, noutro, base e interesse estritamente seculares. Em ambas as instituições, porém, da maneira como foram postas por Veltinho, incorrer-se-ia, despreocupadamente, na transigência às regras de moral estipuladas, transigência esta naturalmente seguida do desfrute de prazeres carnais, inclusive os sexuais. O uso da expressão “Relax and enjoy it”, comumente utilizada

com o fim de incentivar o abandono de todo e qualquer inconveniente ao prazer sexual, proporcionando a total liberação para o gozo, vem confirmar a nossa leitura.

De forma análoga, podemos entender a recorrência de Veltinho ao colo feminino, ícones de aconchego e proteção. Ele faz menção a dois colos: o da espanhola *mui caliente* e o da Virgem Maria. Enquanto a primeira figura é associada ao ardor sexual, à nudez, à cama, a segunda é associada à pureza, à virgindade, ao altar, ao sagrado. Entretanto, ele parece valorizar igualmente o colo de ambas.

O sagrado e o profano aparecem lado a lado por toda a narrativa. No próximo capítulo, em que serão tratadas questões estéticas da obra, teremos oportunidade de verificar esta ocorrência em outras passagens, nas quais se percebe facilmente a linguagem coloquial, despojada e até mesmo de baixo calão par a par com a linguagem rebuscada e culta.

4 O DIÁLOGO DE GÊNEROS E SUAS IMPLICAÇÕES EM *UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA* DE ANTÔNIO TORRES

4.1 EM COMUNHÃO, O (CON)SAGRADO E O PROFANO

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (ROSENFELD, 1996, p. 86).

Parece evidente que a teoria e a crítica literárias dos últimos tempos, numa atitude sábia e necessária a nosso ver, têm-se dedicado a uma revisão de conceitos no que se refere à tradicional divisão das manifestações culturais em três categorias: eruditas, populares e de massa. No presente capítulo, à luz de estudos literários e culturais norteados pela mencionada revisão conceitual, analisamos o diálogo destas categorias no romance *Um táxi para Viena d'Áustria* de Antônio Torres.

“O romance é como a história e seu protagonista, o homem: um gênero impuro por excelência”, “um gênero cuja única característica é a de ter tido todas as características e sofrido todas as violações” (Cf. SABATO, 2003, p. 14-20). Para o crítico literário Manuel da Costa Pinto (*CULT – Revista Brasileira de Cultura*, nº 66, p. 17), que recupera estas frases do escritor argentino Ernesto Sabato, trata-se de um gênero “indefinível”.

Impureza, violação, indefinição. Estes termos, assimilados do que disseram sobre a arte romanesca o escritor e o crítico citados, apropriam-se, como mão e luva, ao romance *Um táxi para Viena d'Áustria*. Trata-se de uma narrativa em que se percebe uma acentuada similitude com as novelas de detetive ou romance policial. Porém, ainda nas primeiras páginas começa a delinear-se uma mescla de intertextos que se estende por todo o romance: são referências a músicas de estilos diversos, cinema, TV, rádio, ditos populares e manifestações literárias — textos e/ou

autores tanto da “alta” quanto da “subliteratura”. Sem pretender emitir juízo valorativo nem estabelecer hierarquias, mas apenas aproveitando uma classificação que tem sido comum a estudiosos de literatura e cultura, podemos dizer que a referida mescla constrói-se a partir da inserção de fragmentos extraídos de manifestações culturais eruditas, populares e de massa. Lembrando, ao utilizar essas designações, o crescente fenômeno de apropriação, ou reciclagem, dos “gêneros espúrios” levado a efeito pela ficção latino-americana dos últimos tempos, conforme notação de Irlemar Chiampi (1996, p. 75-85); o questionamento de Bernard Mouralis (1982, p.10-11) quanto a admitir a idéia de separação entre a “literatura ‘letrada’ e todo o resto”, bem como o seu interesse maior em discutir, em vez de a separação propriamente dita, as relações possíveis entre estes dois igualmente grandes e importantes segmentos; a proposta que Douglas Kellner (2001, p. 25-74) nos apresenta, segundo a qual, em síntese, embasados numa “teoria social multiperspectívica”, “devemos ver os momentos críticos e ideológicos em toda (*sic*) o espectro da cultura, e não limitar os momentos críticos à cultura superior, identificando como ideológicos todos os da cultura inferior”; e, ainda, o que propõe García Canclini (1998, p. 19), em *Culturas híbridas*: “É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura” e descobrir maneiras de ler a sua hibridação.

Pensar que a mescla - ou o hibridismo, já utilizando a terminologia de Canclini - presente em *Um táxi para Viena d’Áustria* indica, pura e simplesmente, o vasto conhecimento e experiências do autor da obra equivale a forjar uma explicação simplista e redutora para tamanha elucubração. A reunião de gêneros diversos é, no mínimo, conforme postula Linda Hutcheon (1991, p. 40-59), uma atitude pós-moderna questionadora, dotada de cunho político e histórico, que promove, ao mesmo tempo, a aproximação e a contestação entre os gêneros envolvidos, “a eliminação da distância entre a arte de elite e a arte popular, uma distância que foi, indiscutivelmente, ampliada pela cultura de massa”.

À luz destes pressupostos, demonstramos, a seguir, o modo como interpretamos o fenômeno da hibridação em *Um táxi para Viena d’Áustria*, doravante denominado predominantemente *Um táxi...*

4.2 *UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA*: UMA ESCRITA HÍBRIDA

Como dissemos, a estrutura formal de *Um táxi...* em muito se aproxima das histórias policiais, gênero tradicionalmente tratado com indiferença e até menosprezo pela maioria dos críticos literários; relegado ao conjunto das manifestações culturais julgadas inferiores — as “contra-literaturas”, nas palavras de Bernard Mouralis (1982, p. 9). Há, porém, segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque, membro da Academia de Letras do Estado do Rio de Janeiro e especialista em literatura policial, os que “chegam a considerá-lo uma das melhores formas de romance. Haja vista que, para alguns críticos, *Crime e Castigo* (*Prestuplenie i nakazanie*), de Dostoievski, e o *Santuário* (*Sanctuary*), de William Faulkner – duas obras primas – são romances policiais” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 14). Para Pierre Boileau e Thomas Narcejac, o romance policial, que atualmente “é o modelo muito aperfeiçoado da investigação científica” (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 12), tem origem muito antiga, pois consideram que “O caçador da pré-história que encurralava uma fera inatingível, com risco de vida, e devia, para vencer, imaginar alguma armadilha sutil, já vivia uma história policial” (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 10). Na opinião de Albuquerque (1979, p. 15), “o romance policial pode ser combatido ou aplaudido; ignorado, nunca”. É, aliás, ao lado do *western*, uma das formas de arte que atraem a arte do pós-modernismo (HUTCHEON, 1991, p. 40).

Flavio Kothe é um dos estudiosos da literatura que concorda com a necessidade de se discutir criticamente não só as narrativas do gênero policial, mas todas as narrativas marcadas pela trivialidade, pois, a seu ver, é necessário defender os que são por elas manipulados em favor da ideologia dominante (KOTHE, 1994, p. 139). O seu ponto de vista será aqui mencionado com o propósito de demonstrar em que medida *Um táxi...* afirma ou nega a trivialidade das histórias policiais (se é que ela existe), e como o faz. Feitos estes esclarecimentos, passemos à análise propriamente dita, partindo da página inicial do romance:

1. Atenção

Neste exato momento há um indivíduo descendo apressado pelas escadas do edifício nº 3 da rua Visconde de Pirajá, Ipanema, aqui no Rio de Janeiro. De que será que ele está fugindo? Ainda não sabemos. Nada de pânico. Por enquanto, tudo parece normal. Nenhum alarme. Nenhum grito. Ninguém soltando os cachorros. Pode ser apenas um desses paranóicos que têm medo de elevador. Ou um inofensivo quarentão enferrujado, na vã esperança de perder um centímetro de barriga. Pode ser tudo e pode não ser nada. Cada maluco com a sua maluquice. De certo mesmo só que ele vem do último andar. Correndo (TORRES, 2002, p. 7).

Neste fragmento, um narrador observa um homem, à distância, num determinado local, e descreve o que vê. Como se fosse um detetive, levanta suspeitas acerca do comportamento do sujeito que observa e põe-se a fazer conjecturas, no sentido de descobrir o que possa estar acontecendo. A forma com que se constrói a narrativa assemelha-a ao apontado no primeiro item do esquema que, segundo Chklóvski (*apud* KOTHE, 1994, p.132), as histórias de Conan Doyle obedecem:

No início, cria-se a expectativa de que irá acontecer alguma coisa: em geral, Sherlock e Watson estão em casa, na Baker Street, a lembrar um caso, a olhar pela janela, quando subitamente aparece alguém, atravessando a rua, o que já permite ao detetive exibir os seus dotes. É uma espécie de preâmbulo, um aperitivo.

Observemos que o narrador é *não onisciente*, a tipologia ideal para as novelas de detetive, “pois uma parte da história não deve ser sabida pelo leitor e só deve ser desvelada na grande fala final do detetive” (KOTHE, 1994, p. 126), a fim de glorificá-lo.

Pois bem, este narrador, que se insinua detetive, prossegue a narrativa desenvolvendo hipóteses em torno do seu suspeito e fazendo alusão à eficiência dos profissionais do crime em contraposição à incompetência e devassidão da polícia e seu conseqüente descrédito perante a população, bem como à corruptibilidade de “altos dirigentes nacionais” e ao desemprego, que, por si só, constitui a principal evidência de que o homem observado é suspeito de crime (TORRES, 2002, p. 8s). Se, por um lado, há uma aproximação do gênero policial, pela menção a crimes detalhadamente organizados e realizados com ousadia,

desafiando o poder policial, por outro, há um distanciamento do mesmo, pela referência crítica que faz ao poder político e à desigualdade social, pois, apesar de ter sua origem ligada aos romances de aventuras, nos quais encontramos heróis clássicos da literatura, “tais como Ivanhoé, Robin Hood, Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda, e tantos outros, lutando pela liberdade contra a opressão” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 1), na grande aventura humana pela sobrevivência, a narrativa do gênero policial, no decorrer do seu processo de evolução, parece ter se tornado, de certa forma, acrítica, pelo fato de se prender à repetição de uma estrutura pela qual a verdade sempre aparece, o bem sempre vence o mal, a ordem, desrespeitada pelo bandido, no final, é efetivamente restabelecida pelo mocinho — o detetive (KOTHE, 1994, p. 135). Olhada por este prisma, parece, de fato, alienante. Para Flávio Kothe não resta dúvidas:

A reiteração *ad infinitum* das mesmas histórias, sob o disfarce de serem diferentes, cultiva a alienação vigente, e ao mesmo tempo a exacerba, fazendo com que os receptores não queiram mais sair dela. (...) Para os dominadores do sistema, é em geral preferível uma população dopada a uma questionadora e reivindicativa (KOTHE, 1994, p. 141).

Voltando ao distanciamento de que falávamos, acrescentamos que o mesmo adquire ritmo crescente na narrativa, não só em relação à postura do narrador, como também em relação às outras normas a serem seguidas pelas narrativas policiais ou de detetive, conforme postulações de estudiosos do assunto. Para ilustrar esta afirmação, recorramos ao capítulo I de *Um táxi...*, parte “5. Barra Limpa”, e vejamos a forma com que o narrador, até então um suposto detetive, apresenta-se credor em forças superiores, como “a dos astros”, advertindo, incoerentemente, o seu suspeito: “Por que não deu uma lida no seu horóscopo antes? Teria sabido que o 3 é o seu número de sorte” (TORRES, 2002, p. 11). Ora, uma das premissas das narrativas policiais é que as questões devem ser tratadas sob pontos de vista estritamente realistas (Cf. VAN DINE *apud* BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 39), embasados em elementos lógicos (Cf. Albuquerque, 1979, p. 3-9), não devendo haver interferência de qualquer força transcendente nas soluções. Recorramos, também, ao capítulo IV “Qual era mesmo o mandamento?”, cujo desenvolvimento gira em torno de uma interdição fundamentada em princípios

éticos e religiosos: “não matarás”. Sabemos que as narrativas do gênero policial pressupõem a ocorrência de um crime, sendo que predominam acentuadamente os assassinatos, o crime por excelência, pois, quanto mais grave for o malefício, maior será o mérito do detetive. É em função do seu enaltecimento que a narrativa se configura. Nesse caso, podemos notar no capítulo IV de *Um táxi...* mais um sinal evidente de distanciamento do gênero policial. Primeiro, porque o atendimento ao preceito “não matarás” diminuiria a gravidade dos crimes e, conseqüentemente, o mérito do detetive, que, invariavelmente, os desvenda. E segundo, porque este capítulo concentra-se na crise de culpa que atinge o suposto assassino, posto desgraçadamente, quase como o homem que acabara de matar. Conforme veremos a seguir, o detetive desaparece e as atenções voltam-se para o criminoso. Este fato é completamente avesso às histórias policiais.

Logo adiante, na parte “19. Desculpe qualquer coisa”, ainda no capítulo I, o narrador (suposto detetive, frisamos) muda de perspectiva e acentua o seu envolvimento emocional com a trama do personagem que observa, a ponto de tornar-se como que um seu porta-voz, poeticamente nostálgico:

Eu quero mamãe.
E uma casa no campo.
Quero um amor, um sorriso e uma flor.
Para onde foram aquelas meninhas de tranças, que tocavam piano
tão docemente nas tardes de Ipanema?
Quero tropeçar num bêbado genial, como os de antigamente – mas
neste momento todos os bares estão repletos de homens vazios.
(...)
Moro na zona sul. Quero o mar.
E não essas ruas interrompidas, selvagens – esse beco sem saída
(TORRES, 2002, p. 19).

Na verdade, por toda a narrativa podem ser encontradas pinceladas do componente lírico, de forma a desencadear um contraste do tom solene com o humorístico e o grotesco, bem como com a tendência à objetividade característica do gênero policial. Entretanto, é interessante notar que, em alguns trechos, estes contrastes adquirem vigor, em decorrência da justaposição de um lirismo exacerbado a elementos de uma linguagem comum, rude, ou mesmo torpe em algumas passagens. É o que podemos verificar na citação que se segue, a qual se faz necessariamente longa, a fim de que possa bem demonstrar o que afirmamos:

Sol, céu, mar. Meu sentimento é oceânico. É sal, é sol, é sul. Minha visão é atlântica. Vai até a linha do horizonte, na fronteira da nostalgia. É tudo azul demais — a cor perfeita para se morrer em estado de graça ou para se viver à flor dos poros. Me deixa morar neste azul? Rio de Janeiro, gosto de você. Lamento muito ter que ir embora. Já não me atrevo a morrer à luz dos seus dias. Como o meu amigo Cabralzinho, o que acabou de abotoar o paletó, cheio de dor. Imagine a careta que ele fez. Um horror. Mas antes puxou a cortina. Apagou na penumbra de um apartamento. Eu gostava dele. Por isso o matei. Dá para entender? Não? Paciência. Cabralzinho dava um trato legal à última flor do Lácio, inculta e bela. Era um belo escritor. Morreu urrando, como um animal. Meu doce selvagem. Cabralzinho, flor de monturo, rosa do lixo, lírio de sarjeta. Vinte e cinco anos depois reencontrei-o com a alma espetada de espinhos. Cravei-lhe mais dois. Amigo é para essas coisas (TORRES, 2002, p. 52-53).

Não obstante os acessos de lirismo, com a subjetividade que lhe é inerente, o estilo policial sempre reaparece; não isento de deslizos, carece mencionar:

Sim, meninos. Um passarinho me contou que por trás disso tudo tem um golpe inenarrável. Uma armação transatlântica. Tem mutreta na parada.

Mas, você acha mesmo, mister, que tudo não passa de uma nova estratégia de marketing da Pepsi-Cola? Certo, aqui no Brasil a Coca-Cola sempre deu um banho na Pepsi, mas, meu Deus, quem iria imaginar um contra-ataque desses? Pensando melhor, esse espanto é de somenos. Concorrência é concorrência, queridinhos. Admitamos: que investida mercadológica da pesada. Coisa de profissional (TORRES, 2002, p. 19-20).

Com exceção da expressão “Um passarinho me contou”, que infringe a norma determinante do raciocínio lógico na resolução dos casos policiais, a linguagem do excerto é tipicamente a utilizada por Conan Doyle ao compor as aventuras de Sherlock Holmes.

E assim vai se delineando a narrativa: ora valorizando traços do gênero policial, na medida em que os recupera, ora transgredindo-os, na medida em que os desconfigura. É o processo paradoxal de exploração/suplantação, homenagem/desprezo que preconizam as formas de arte pós-modernas, dando “novos sentidos a velhas formas” (HUTCHEON, 1991, p. 44-53). Mostramos incisivas desta relação vemos nos trechos que se seguem:

— Vai parar de enrolar e dizer logo o seu nome ou não vai?

(...)

— Elementar, Watson.

— Tá querendo me gozar?

(...)

— Era isso o que eu estava tentando explicar. Eu me chamo Watson. Foi meu pai que me deu esse nome, em homenagem a um soldado norte-americano que ele conheceu num puteiro de Natal (...). Já fui um bocado sacaneado por causa desse nome. Como é que é, Elementar? Oi, Sherlock? E aí, Conan Doyle? (TORRES, 2002, p. 55).

Foi aí que sentiu um bruto arrependimento por ter ficado de passar na casa de um tal de Cabralzinho, hoje à tarde. Tu és burro mesmo, ô seu Velti. Elementar, meu caro Watson (TORRES, 2002, p. 183).

Em Conan Doyle, Watson é auxiliar do detetive Sherlock Holmes e narrador de suas aventuras. Em *Um táxi...*, Watson é igualmente o narrador predominante, mas sem ser auxiliar de detetive, já que o narrador inicial, que possuía características de detetive, desaparece ainda no primeiro capítulo do romance. E é também o criminoso, ou melhor, *pode ser* o criminoso, uma vez que não se sabe ao certo se houve crime, pois o seu relato se dá durante o estado de vigília de Watson, uma espécie de sonho ou fluxo de consciência — técnica narrativa, aliás, plenamente incompatível com a racionalidade do gênero policial (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 88) — em que ele narra a maior parte dos capítulos que compõem o romance. O crime de que Watson aí se acusa acontece em lugar fechado e é cometido com as próprias mãos; o percurso de Watson até o local do crime, os detalhes da arma e do homicídio são descritos minuciosamente. Estes procedimentos narrativos atendem às exigências prescritas para o gênero policial. Não se pode dizer o mesmo sobre o fato de o narrador cometer e confessar o crime e sobre a inexistência do detetive (KOTHE, 1994, p. 150-156).

A respeito dessa inexistência, importa citar que, no autêntico gênero policial, o detetive, que representa o bem, é glorificado no fim da história, pois restabelece a ordem estatuída, infringida que fora pelo criminoso, o representante do mal (KOTHE, 1994, p. 127). Na ausência de detetive, do gênio consumado, o que acontece?

Neste sentido, *Um táxi...* é em nada trivial ou alienante, pois convida a reflexões profundas sobre o que seria o bem e o mal, na medida em que põe em

dúvida “gestos semânticos” canonizados, verdades absolutas, sagradas... Somente o fato de recuperar o gênero policial durante o percurso de todo o romance já representa uma proposta de reflexão acerca das diversas formas de manifestação cultural tratadas com desprezo ou indiferença pelas chamadas autoridades letradas. Esta hipótese vai adquirindo consistência à proporção que vão emergindo na sua tessitura versos de Roberto Carlos, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, João Gilberto, Camões, Caetano Veloso, Borges; reiteradas menções às composições de Mozart e ao jazz — “a música que veio para exorcizar todos os demônios da injustiça e da opressão” contra os negros (MUGGIATI, 1983, p. 14); estilo de linguagem próprio de apresentadores de programas de TV ou de rádio, ou do meio publicitário; diálogo com a produção de Alfred Hitchcock, além de vários outros intertextos, todos apresentados de forma sutil e vivaz, como que incorporados à fala e à vida do narrador-personagem, que apresenta um conjunto de características muito comuns na história do Brasil: Watson, apelidado de Veltinho ou Velti, filho de policial corrupto e mãe religiosa – um jovem que emigrou do nordeste para a cidade grande, neste caso São Paulo e depois Rio de Janeiro, para tentar ganhar a vida. Transpondo estes elementos para um esquema sintético, temos: importação do estrangeiro, sua incompatibilidade com o contexto brasileiro e a conseqüente desconfiguração, corrupção das autoridades, religiosidade exacerbada, pobreza nordestina e emigração para grandes centros urbanos.

Às vezes a referência aos canonizados é irônica e adquire caráter de protesto e denúncia, como nos trechos que se seguem:

(...) ah, ainda mais essa: ter de enterrar, de uma vez por todas, esse tal de James Joyce. E não é que era preciso fazer o mesmo com um certo Machado de Assis e o indefectível João Guimarães Rosa? Tomar a mesma drástica providência em relação aos esquifes das mimosas gêmeas Clarice Lispector-Virginia Woolf? Urgente! Lançar uma bomba sobre a tumba de William Faulkner. Entregar os restos mortais de Fiodor Dostoievsky aos urubus (TORRES, 2002, p. 28).

Dois personagens de carne e osso, saídos da vida, gente que está por aí, isso é que é literatura, sem literatice, você não acha? Mijei na cabeça dos beletistas, botei na bunda deles... (TORRES, 2002, p. 108).

Nestes fragmentos, podemos verificar, também, a existência da já mencionada relação paradoxal homenagem/desprezo, pois os grandes escritores aí afrontados são ícones consagrados, precursores ou adeptos da inovadora literatura de prospecção psicológica, estilo para o qual *Um táxi...* fortemente se inclina a partir do momento em que se inicia o estado de vigília de Veltinho, estado este que, como já foi dito, prevalece por quase toda a narrativa. Referindo-se a ilustres nomes da literatura com tamanha falta de apreço, o narrador renega, deseja destruir, o que ele mesmo imita. E se pensarmos que o narrador sofre influências psicofisiológicas do seu criador (Cf. DANTAS, 1979, p. 24-25; CASTAGNINO, 1971, p. 66s) e acrescentarmos que Antônio Torres já admitiu em várias entrevistas a sua admiração por William Faulkner, Guimarães Rosa, Machado de Assis e tantos outros escritores consagrados, podemos concluir que se aprofunda ainda mais o paradoxo referido.

Mas não é somente nestes termos que o diálogo de gêneros se institui em *Um táxi...* As análises demonstram que a constância no diálogo com outras formas de arte vem a concretizar nesta obra uma das afirmações de Bourneuf e Ouellet (1976, p. 27), segundo a qual “nada parece escapar à voracidade do romance, que, aliás, retribui compensatoriamente: se toma de empréstimo a diversos domínios da arte ou do conhecimento, ele enriquece-os também”. Percebemos que é exatamente nesta relação de reciprocidade que *Um táxi...* estabelece interação com a música: enquanto se discute a atribuição do estatuto de literatura para a música — ainda que a contragosto de algumas das reconhecidas autoridades da teoria e/ou crítica literária conservadoras (Cf. LAJOLO, 1982, p. 111) —, em *Um táxi...*, a música sagra-se literatura, uma vez que trechos de letras de músicas são incorporados à narrativa de uma forma tão freqüente e natural, tão sem fronteiras de gênero, que conduz ao entendimento de que a linguagem do narrador-protagonista ficaria repleta de lacunas e não comunicaria o pretendido se dela fossem retirados os versos musicados que a integram. Isto sem contar as variadas menções que Veltinho, revelando-se um apaixonado por música, faz ao ritmo musical, sobretudo o do jazz e o das composições de Mozart:

O rádio do táxi está tocando uma canção lindíssima, que mais parece uma oração para consolar defunto fresco. É a *Missa em dó maior*, de Wolfgang Amadeus Mozart, informa o locutor da FM. Ele se sente numa catedral em Viena d'Áustria. Excelsa glória. Música. Missa. Mozart (TORRES, 2002, p. 29).

Se considerarmos que a música sugere movimento, dança, sensações, além de ser uma manifestação artística da qual se vê impregnado o espírito carioca, podemos inferir que a intertextualidade com o gênero musical dá vida à narrativa, vida esta não marcada pela monotonia, uma vez que os ritmos variam de acordo com as ocasiões do cotidiano:

Cada música tem o seu momento, dirão os programadores de todas as rádios do planeta. Há aquele instante em que você liga o rádio à procura da canção que lembre a garota com quem você saiu na noite anterior. Mas, pela manhã, bom mesmo é um rock, para você pegar o pique e ir à luta cheio de garra, passando por cima de todo mundo que lhe atravessasse o caminho. Já à meia-noite... jazz tudo, no silêncio entrecortado por gemidos que vêm das cavernas urbanas, uivos remotos de forçados que um dia se extenuaram como cães nos campos de trabalho escravo, os pés na América e o coração numa selva africana, para fazer a noite doer” (TORRES, 2002, p. 26).

Se observarmos bem estas duas últimas citações, veremos na justaposição do jazz a Mozart, o “alto” e o “baixo” estilo musical tratados em semelhante escala de importância. E se observarmos melhor, perceberemos que o narrador, ao referir-se à *Missa em dó maior* e à catedral em Viena, ambas consideradas sagradas sob o ponto de vista religioso e cultural, utiliza-se de linguagem requintada — “canção lindíssima”, “Excelsa glória. Música. Missa. Mozart”, mas insere um elemento de contraste: a expressão grosseira “defunto fresco”. Por outro lado, ao referir-se ao jazz, estilo musical cuja história é marcada pela marginalidade, no que diz respeito tanto ao contexto histórico do seu surgimento quanto ao reconhecimento por parte da crítica elitista, utiliza termos que remetem à sublimidade da linguagem poética: “jazz tudo, no silêncio entrecortado por gemidos que vêm das cavernas urbanas, uivos remotos de forçados que um dia se extenuaram como cães nos campos de trabalho escravo, os pés na América e o coração numa selva africana, para fazer a noite doer” (TORRES, 2002, p. 26). Mais uma vez, evidencia-se o exercício homenagem/desprezo, consagração/profanação.

Não há dúvida, pois, de que *Um táxi...* suscita um questionamento acerca do cânone literário, no sentido de enfatizar que a literatura deve manter uma íntima conexão com a vida, sobretudo a vida relegada à margem (Cf. HUTCHEON, 1991, p. 28-29), não só no plano artístico e cultural, mas também no aspecto prático

da sobrevivência, que implica o direito a atendimentos básicos ao ser humano, como ter acesso a um trabalho, cuja renda possibilite viver com dignidade. A saga de Veltinho, ou Watson, reflete bem o drama por que passa o desempregado numa sociedade capitalista; trata-se de um mal que perturba intensamente a ordem pessoal e social, sem haver, no sistema, um gênio que a restabeleça, como fazem os heróis onipotentes das narrativas triviais (Cf. KOTHE, 1994, p. 143). Ainda a propósito da revisão de cânone, vale mencionar a passagem da obra em que Veltinho apresenta como um modelo ideal de inspiração para o artista o mendigo Zé do Éter, com toda sua miséria, sujeira e mau cheiro; a indigência e uma aparência animalesca contrastando com a beleza e profundidade das palavras metafóricas e de cunho filosófico por ele proferidas, como se pretendendo despertar para o debate do tema essência/aparência. Esclarecemos que estas citações constituem apenas amostras do que se evidencia por toda a obra, a qual se configura um exercício fiel de pôr em “síntese toda a potencialidade humana”, o sucesso e o fracasso, “a beleza e a feiúra do mundo, a realidade e o sonho” (TROJAN, 1979, p. 89-90). Assim, fica patente em *Um táxi...* a intenção de provocar reflexões acerca de questões estéticas, sociais, políticas e filosóficas conflitantes.

4.3 A ESTRUTURA EM HARMONIA COM O TEMA

Em se tratando das categorias formais da narrativa, observamos que a regra que prevê unidade de tempo, espaço e ação nas histórias de detetive também é infringida em *Um táxi...*, que apresenta estas categorias completamente fragmentadas, harmonizando-se, desta forma, com a temática que aborda – uma narrativa, uma cultura, um mundo composto de fragmentos diversos.

Conforme já anunciamos, durante o “estado de vigília” (TORRES, 2002, p. 42), ou fluxo de consciência (ou de memória, não é possível definir ao certo), a narrativa é densa, escassa de ações e repleta de divagações, marcada incisivamente pela destruição de qualquer ordem temporal: presente, passado e futuro formam um único tempo, o tempo do ser; um ser extremamente angustiado, por sinal.

Se a temporalidade é esmaecida, a categoria espacial, ao contrário, é enfatizada durante o “estado de vigília”, em cujo percurso emerge uma pluralidade de espaços, dos mais exóticos possíveis, quase sempre com um correspondente contraditório: como a casa no campo e o apartamento em Copacabana, centro do Rio de Janeiro, a aldeia comunitária de Rio D’Onor e os canais de Amsterdã, um “pays de Cocagne” e o Atol de Mururoa, a recatada casa materna e os depravados motéis, e muitos outros.

Segundo Bernard Muralis (1982, p. 75), a paisagem exótica pode ser entendida como o “começo de uma subversão”, uma vez que “torna possível a utilização de um outro sistema de referências”, e pode indicar, “senão uma filosofia, pelo menos uma direcção ideológica”.

Ocorre que Veltinho encontra-se dividido mediante as paisagens que evoca – ele já não tem direcção definida, já não sabe o que quer. A parede branca que o persegue (Cf. TORRES, 2002, p. 123) — lembrando que o branco “significa ora a ausência, ora a soma de todas as cores” (CHEVALIER, 2002, p. 141) — pode ser entendida como indicativo do acúmulo exacerbado de experiências e conhecimentos pelo homem no decorrer dos séculos, dando-se este acúmulo com uma velocidade cada vez mais intensa. Seria esta parede branca equivalente ao *white-out*, uma espécie de pane provocada pelo excesso de informações e o desnorteio diante delas? Algo como saber de tudo e não saber de nada... Querer ir a uma infinidade de lugares e ficar parado, não ir a lugar algum... Este paradoxo remete a um outro espaço altamente significativo no romance: o próprio táxi. Em contraposição aos espaços abstratos visitados por Veltinho nos planos da memória ou imaginação, o interior do táxi é o espaço real que o abriga por, praticamente, toda a narrativa. É o ponto de partida e de retorno das viagens surrealistas por ele empreendidas. Um abrigo provisório, restrito na sua concretude, mas de largas dimensões físicas e metafísicas quando concebido catedral. Veículo emperrado no meio de um engarrafamento e, ao mesmo tempo, meio de transporte eficiente e veloz quando transformado em avião na mente Veltinho. Ao manifestar o carácter provisório, a contradição e a suplantação de qualquer espécie de fronteira, o táxi evidencia na obra conceitos da mundividência pós-moderna.

Bem, pensamos que é chegada a hora de observar que a nossa escrita parece ter se afastado um pouco do seu norte, o diálogo de gêneros. De fato se afastou. Naturalmente. Exatamente como ocorre em *Um táxi...*, que principia

tendendo a enfatizar os gêneros que recupera, numa conduta narrativa aparentemente trivial; humorística, com certeza; mas que, engenhosamente, como é próprio das obras de arte, vai penetrando em tensões estéticas e éticas, como as que vivenciamos no momento atual, provisoriamente designado pós-moderno. De forma análoga às teorias do pós-modernismo, e contrária às narrativas do gênero policial, que são condicionadas a apresentar o previsível restabelecimento da normalidade, *Um táxi...* sintoniza-se com as produções artísticas contemporâneas que se voltam para os “ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados” (ECO, 1997, p. 22); não apresenta soluções nem traz qualquer resposta definitiva, mas contribui eficazmente no apontamento das tensões que constituem a problemática atual, seja no âmbito cultural, social, histórico ou filosófico.

Como podemos constatar, ainda que a proposição inicial seja focar a estrutura formal da obra, é praticamente impossível estabelecer um limite inflexível e ater-se estritamente à estrutura, sobretudo porque se trata de um romance em que tema e estrutura complementam-se na função de representar a realidade que se lhes afigura. De acordo com Anatol Rosenfeld, numa época marcada pela fragmentação como a que vivemos, dota-se de maior valor estético a obra de arte que contemplar esta situação fragmentária também na configuração da sua estrutura (Cf. ROSENFELD, 1996, p. 81). Acreditamos que *Um táxi...* pode ser considerado uma testemunha perfeita deste bem-fazer artístico.

Retrato de uma sociedade, metáfora de um país, reflexo da condição humana nos anos finais do século XX, *Um táxi para Viena d'Áustria* abre-se para várias possibilidades de leitura. Neste trabalho, investigamos a relativização das formas e dos valores, que diz respeito tanto à configuração estrutural quanto à organização temática da obra. Com este enfoque, demonstramos a maneira pela qual o romance em questão discute o absoluto e o relativo, o (con)sagrado e o profano, qual seja: por um lado, a total liberdade e emancipação do homem a homenagear e/ou desprezar valores éticos e estéticos tradicionalmente (con)sagrados, por outro, o angustiante vazio existencial provocado por esta plena liberdade de relativizar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar a escrita desta, que formalmente constitui a parte final do trabalho, ronda-nos a sensação de que a pesquisa teve apenas os seus encaminhamentos iniciais, pois várias são as questões que nos acenam como que a pedir uma investigação profunda. Uma delas é a manifestação do sexo promíscuo e obsceno e a relação de seus movimentos com a morte. Há também a configuração do narrador, o cúmulo da esquizofrenia temporal⁶ e a carga de significados inscritos na “boa velhinha” e no nome Watson Rosavelti Campos. À parte estes acenos, é chegado o momento de formalizar alguns apontamentos resultantes dos estudos realizados, inclusive acerca do processo de pesquisa em si. Reiteramos, a princípio, o já dito na apresentação deste trabalho, ou seja, o desconforto provocado pelo binômio inversamente proporcional *mais trabalho/menos tempo*, e passamos à exposição de outras questões incômodas que se manifestaram no decorrer da pesquisa.

Incomodamo-nos com a escrita sobre o romance, ao ver-nos repetindo o que já fora dito por muitos outros pesquisadores do gênero. Ocorre que, no nosso entendimento, era necessário um debruçar-se sobre o romance no desenvolver desta pesquisa, uma vez que a obra ficcional eleita como objeto de estudo pertence a este gênero; pelo menos, é o que parece evidente. E como se daria este debruçar? Nossa escrita não poderia ser original, já que não vivemos nos séculos passados para acompanhar, pessoalmente, o nascimento e a evolução do romance nem, tampouco, vivemos o tempo que seria necessário para ler todos os romances já escritos, devidamente acompanhados de sua fortuna crítica (o que acreditamos ser humanamente impossível), para, a partir daí, elaborarmos uma opinião própria sobre o assunto. Logo, não haveria outro meio senão recorrer aos escritos daqueles que, num passado distante ou mais próximo, se dedicaram à realização desta tarefa. Alguém poderá julgar que seria dispensável a recuperação da trajetória do romance, conforme ocorreu-nos durante o desenrolar da pesquisa, quando nos questionávamos sobre a validade desta recuperação. Optamos por

⁶ Conforme indica o trecho que se segue: “Provavelmente já vivi aqui um dia. (...) Com toda certeza aqui amei belas mulheres e fiz muitos amigos. Provavelmente já fui feliz aqui” (TORRES, 2002, p. 130).

mantê-la, amparados na idéia de que ela colocaria em evidência a instabilidade característica do gênero romanesco e prepararia o ambiente para a introdução das investigações em torno da temática e estruturação do romance contemporâneo, entre os quais está *Um táxi para Viena d'Áustria*; ela introduziria, também, o exame da relação histórica entre público leitor e romance e, por conseguinte, a relação romance/cânone. Deste modo, a ambientação referida daria mais consistência aos nossos apontamentos, além de proporcionar um certo conforto para o leitor.

Outro incômodo sentimos no momento de discorrer sobre as análises acerca do sagrado e do profano, pois dava a impressão de estarmos defendendo um retrocesso. Na verdade, já na leitura de contato havíamos notado em *Um táxi para Viena d' Áustria*, apesar do tom humorístico e da picardia do narrador, um evidente mal-estar, talvez uma tristeza, uma nostalgia em relação ao passado, o que, a princípio, não relacionamos a qualquer concepção religiosa de mundo. Entretanto, as leituras e análises que se seguiram, à luz de embasamento teórico, fizeram perceber que, naquele momento, acontecia conosco o que Mircea Eliade apontara: a dificuldade que o homem moderno experimenta ao tentar apreender as concepções religiosas da vida, tão dessacralizado está o mundo atual. Pudemos ver que a nostalgia de Veltinho está intimamente ligada não apenas ao seu tempo de infância e juventude, mas também aos primórdios da existência, que, obviamente, ele não presenciou, mas, como toda humanidade, recebeu uma herança imemorial referente àquela época remota. Demo-nos conta de como era gritante este aspecto na obra no momento da transformação da análise em escrita. Pareceu-nos, por alguns instantes, que a nossa pesquisa recebia um tom piegas e começamos a questionar sobre a sua validade científica. Por outro lado, cada um dos elementos que motivaram a análise foram colhidos no objeto de pesquisa: o romance *Um táxi para Viena d'Áustria* — tudo está lá e é de lá que partimos. Também não fomos tendenciosos na nossa leitura nem a amparamos no senso comum. Contudo, talvez em decorrência de um certo receio em defender uma postura que parece ultrapassada, impraticável no contexto atual, permanece uma pergunta: seria isto mesmo? Opinamos, que, também neste sentido, esta pesquisa necessita prosseguir e deixamos como mote algumas palavras de José Luongo (Internet):

A modernidade esqueceu que o sagrado não é distinto do cotidiano, não é um não-mundo ou um antimundo. Quando Tertuliano diz "acredito porque é impossível", está querendo dizer que há um ponto de conexão, onde a razão não chega sozinha. Está querendo dizer que o homem necessita da sensibilidade, da emoção e do mistério, tanto quanto da razão. Necessita de algo além de toda a esperança humana ou "o sucesso prometido além de todos os fracassos".

Feita a referência às principais questões incômodas, passamos a outras, aparentemente mais tranquilas. Se tivéssemos que, em poucas palavras, definir o tipo de romance que é *Um táxi para Viena d'Áustria*, estas palavras seriam incerteza e contradição, a segunda decorrente da primeira. Como já vimos no decorrer das análises, todas as categorias da narrativa são incertas. Do enredo, sabemos apenas que um homem desce, apressadamente, as escadas de um prédio, entra num táxi e, vencido pelo cansaço, cochila. Como o trânsito está engarrafado, por causa de um acidente provocado por um caminhão da Coca-Cola, quando ele desperta, o táxi está no mesmo lugar. Então ele desce e caminha sobre os cacos das garrafas em direção à praia, enquanto, desiludido, nutre o desejo de ir para um lugar bem longe, onde nem Deus sabe onde fica. Os demais episódios que integram o romance acontecem na mente deste homem durante o seu cochilo, num sonho (Cf. TORRES, 2002, p. 220), e parecem ser fragmentos de memória e imaginação, sem haver como discernir o que pertence a uma e outra. Isto faz com que, num romance de 222 páginas, tudo que se narra da página 24 a 221 seja extremamente incerto, como é próprio dos sonhos. A propósito, no parágrafo inicial do romance, o narrador previne: "Pode ser tudo e pode não ser nada" (Cf. TORRES, 2002, p. 7). Na verdade, do plano da enunciação ao plano do enunciado reina a incerteza na narrativa. Esta conclusão nos faz remeter ao movimento pendular que, tradicionalmente, se verificou nas manifestações artísticas e, portanto, na literatura. Ao tentarmos aplicar este princípio ao romance em estudo, temos a sensação de que o pêndulo está maluco, movimenta-se desnorteadamente em todos os ângulos possíveis: não sabe para onde apontar e, tendo que tomar uma direção, pois é da sua natureza o movimento constante, abandona-a assim que a alcança. Para completar nosso raciocínio, recorreremos a Octávio Paz. Ele afirma que, ao longo da história da Humanidade, as mentalidades, ao rebelarem-se, destronavam valores instituídos e estabeleciam uma nova ordem a partir da entronização do que vinha

sendo desprezado, ou seja, consagrava-se o profano e profanava-se o consagrado. A revolução moderna, entretanto, apresentou um traço distinto, porque, profanando valores estabelecidos, mostrou-se incapaz de proceder a novas consagrações (Cf. PAZ, 2002, p. 64-65) — os tronos ficaram vazios. Ao pensarmos nas análises desenvolvidas em torno da temática e da estrutura de *Um táxi...*, vemos que ambas, num conjunto harmonioso, ilustram perfeitamente o que Paz afirma: o primitivo, o moderno, o sagrado, o profano, o erudito, o popular, o massivo, cada um com seus respectivos desdobramentos, desfrutam de igual importância no interior da obra, sem que haja homenagem ou desprezo perene para qualquer que seja⁷. A incerteza e a decorrente contradição dominam e atormentam Veltinho, cujos atos e palavras acabam por manifestar intensamente a irreverência, a consagração e a profanação, reflexos do mal-estar existencial que o aflige. Isto decorre até mesmo de signos que, aparentemente, não serviriam a este fim. As freqüentes menções a Mozart, por exemplo, a princípio, sugerem apenas que Veltinho é um apreciador de suas composições. Entretanto, se bem notado, Mozart é um símbolo em potencial da irreverência, magno artista que freqüentou ambientes sagrados e profanos e sentiu na pele os efeitos da consagração e da profanação mediante o público. Reconhecidamente, ele foi um gênio da música, inclusive a sacra, destacando-se entre suas composições as missas e os réquiens. Entretanto, o seu talento extraordinário não lhe assegurou consagração definitiva e ele morreu como um qualquer, um profano desprezado pela sociedade, tão pobre que seu corpo foi enterrado em vala comum, sem direito a qualquer honraria. Consultando sua biografia, encontramos a informação de que seu espírito irreverente tinha dificuldade para se adequar à moral rígida de sua época e, por isso, com freqüência, via-se em situações conflituosas (Cf. JUNKER, Internet). História semelhante à de Mozart é a do personagem Cabralzinho, conceituado escritor brasileiro que lamenta os percalços por que têm de passar os artistas no Brasil: pode-se até conseguir prestígio e fama, mas “é quase tudo na base da honraria” e, quando pagam, é “mixaria” (Cf. TORRES, 2002, p. 106). Mozart e Cabralzinho possuem muito em comum: ambos foram artistas talentosos, preocupados em imprimir em suas produções uma conexão íntima com a vida, mesmo que não fossem compreendidos

⁷ Parece-nos que esta revolução, nos termos em que Paz a apresenta, aproxima-se mais da concepção pós-moderna, que preconiza a relação inclusiva “homenagem e desprezo”, diferente da excludente “homenagem ou desprezo” defendida pelo estilo moderno.

e aceitos como tal; rapidamente conheceram a fama e a decadência; ainda jovens, adoeceram, morreram pobres e não receberam o devido atendimento funeral. No caso de Cabralzinho, a morte é devida a um amigo, artista publicitário também talentoso e igualmente em decadência. Qual seria o motivo desta ênfase na relação arte/talento/fama/decadência/doença/morte/indigência? Esta questão aponta para uma outra: ainda que manifeste o desejo de ir para Rio d'Onor, aldeia comunitária em que o “dinheiro simplesmente não existia” (TORRES, 2002, p. 113), Veltinho, reiteradas vezes, revela o seu medo de ficar sem dinheiro (Cf. TORRES, 2002, p. 27, 145, 170, 198). Ele está certo de que um artista, como qualquer pessoa, precisa de recursos financeiros e afirma isso de modo enfático: “Para se escrever um livro é preciso algo mais. Mesa, cadeira, papel, casa, dinheiro, comida, emprego, dinheiro, dinheiro, dinheiro para pagar as contas, e birita, que ninguém é de ferro” (TORRES, 2002, p. 27). Evidencia-se nestas passagens, que fazem lembrar o já citado infortúnio do pintor argentino, a histórica relação da literatura com o comércio, do romance em especial, assunto já abordado por Ian Watt (1990), Muniz Sodré (1998), Edward Forster (2004), Trojan (1996) e outros. Um artista é um demiurgo, mas não é um deus. Portanto, é-lhe sagrado ter um mínimo de dinheiro e outros bens materiais. Dispondo as coisas desta maneira, Antônio Torres, intelectual de renome, declara alguns dos infortúnios de ordem prática⁸ por que passam os artistas e a arte, seja no Brasil, em Viena ou qualquer outro lugar do mundo em que a sociedade não valoriza a arte como essencial para o ser humano. A morte estúpida e grotesca de Cabralzinho sugere um quadro nada animador para as artes no Brasil.

Realizadas a leitura e a análise pretendidas, concluímos que *Um táxi para Viena d'Áustria*, a começar pelo gênero em que se formalizou — o romance, passando pela sua configuração estrutural e culminando na sua temática, manifesta a consagração e a profanação de valores morais e estéticos. Sabemos que a arte é a imitação da realidade e, portanto, a consagração e a profanação referidas, antes de encontrarem morada na arte, existem no contexto inspirador. Se é ponto pacífico esta afirmação, o mesmo não se passa com os questionamentos que ela suscita. Vejamos: ao pensarmos que o destronamento de valores estéticos e culturais, tradicionalmente considerados soberanos, abriu espaço para as vozes das minorias

⁸ Recordamos a fala do bêbado ao pintor argentino empobrecido: “— Quer saber de uma coisa, amizade? Com todo respeito: enfia sua arte no cu” (TORRES, 2002, p. 188). O bêbado, nesse caso, constitui um artifício da enunciação, pois, na boca de um bêbado, o artista pode colocar toda e qualquer palavra que se preste à representação de uma determinada realidade.

sufocadas, avaliamos positivamente a sua efetivação, pois, ainda que não se compartilhe do mesmo ponto de vista, é, no mínimo, uma questão de justiça a oportunidade de livre expressão e a aceitação do diferente. Por outro lado, vemos que este destronamento não basta para a diminuição da problemática existencial humana, pelo contrário, parece que até a intensifica, pois, salvo engano, é isso que demonstra a completa desolação do personagem Veltinho, quando ele, terminado o sonho, no final do romance, toma consciência da sua real situação. Todos os problemas continuam: pessoais, sociais, culturais, políticos, ecológicos... e restam-lhe apenas duas alternativas: voltar para a “prisão domiciliar de sempre” (foi nisso que se transformou o seu espaço sagrado chamado casa) “e ficar lá mofando” e sonhando com um novo emprego (Cf. TORRES, 2002, p. 221), ou “ver o pôr-do-sol à beira-mar”, desejando ser levado por uma nuvem para longe de tudo e de todos, inclusive de Deus (TORRES, 2002, p. 222). Ou seja, ele é tomado por uma sensação de pleno vazio (de bens materiais, de afetividade, de convicções) ao perceber a falência do homem e a concluir pela invalidez da crença no transcendente. Entendemos que a consagração e a profanação referidas não devem ser um ponto de chegada, mas apenas mais um dos estágios experimentados pelo homem em busca da vida plena, a tão almejada felicidade humana, apontada pela filosofia como a principal motivação dos empreendimentos e descobertas da humanidade.

Persequimos neste trabalho o potencial de humanização do romance, no sentido da formação humana e também no sentido da autonomia do homem, uma vez que, diferentemente das epopéias em que os deuses influenciavam sobremaneira no destino dos homens e em que se destacava um herói com poderes extraordinários mediante os reles mortais, no romance, o homem toma as rédeas do seu agir e todos têm, a princípio, as mesmas forças (sociedade social). Entretanto, no decorrer das análises de *Um táxi...*, deparamo-nos com um homem perdido mediante o seu estado de autonomia em relação ao sobrenatural, incompetente na direção de seu próprio destino e, mesmo cético, manifestando um certo vínculo com o transcendente. É que justificar resignadamente as catástrofes como eventos determinados pelos deuses é bastante cômodo. Participar, no sentido de tomar parte, não é tão simples nem tão fácil como pode parecer. Equivale a, por vezes, olhar para o próprio fracasso sem ter como se esconder por detrás de uma entidade sobrenatural. Assim, entendemos que o herói ficcional não fez uma passagem

tranqüila da dependência (epopéia) para a autonomia (romance), mas não poderia ser diferente, porque o herói da ficção retrata o homem e é exatamente nestes termos que o homem comportou-se no decorrer da História. Uma vez que qualquer possibilidade de retrocesso é utopia, entendemos que a humanidade necessita, revendo o seu passado, repensar o caminho para o futuro. Neste sentido, buscamos em José Luongo (Internet) mais algumas palavras motivadoras de reflexão:

O fundamento da nova ética está centrado no SUJEITO que descobre o outro, descobre o verdadeiro sentido da alteridade. Incrível!!! Caminhamos por tantas estradas, defendemos tantas teorias ao longo desses três séculos, para por fim, resignados, descobrirmos que a nova ética é a mesma ética defendida pelo cristianismo, desde o início: Reconhecer o outro como SUJEITO, uma vez que é nessa relação amorosa ou amigável que os SUJEITOS se afirmam. Essa afirmação do homem como SUJEITO de sua própria história, demonstra que ninguém realiza ninguém e ninguém se realiza sozinho, só nos realizamos no ENCONTRO.

Esclarecemos que temos a consciência de que quem se dispõe a realizar a leitura vertical da palavra enquanto arte — a palavra enquanto “ pilar”, “ signo de pé” (D’ONÓFRIO, 2001, p. 18), no caso deste trabalho, a palavra enquanto romance, gênero marcado pela pretensão nada modesta de se constituir um panorama do mundo — precisa estar munido da bagagem cultural necessária, bagagem esta que não se acumula de uma hora para outra, mas ao longo de uma existência, com o devido cultivo da curiosidade e da dedicação voltadas para este fim. É que a Literatura, a começar pelo conceito, representa um grande desafio. Conforme lembra Marisa Lajolo, quem desejar discuti-lo, deve ter “um mínimo de familiaridade com a linguagem da Filosofia, da História, da Lingüística, da Sociologia, da Antropologia, de quantas *logias* mais se quiser” (LAJOLO, 1982, p. 104). Sem dúvida é tarefa complexa, como é complexa a natureza humana, e, provavelmente, os modestos resultados ora apresentados longe estarão de esgotar as possibilidades de leitura de *Um táxi para Viena d’Áustria*.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1984

BÍBLIA SAGRADA. Trad. Centro Bíblico Católico. 93ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1994.

BOFF, Leonardo. *O rosto materno de Deus: ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1979.

BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

_____. *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária. IEL/UNICAMP. Campinas, número especial Antonio Candido, 1999.

CASTAGNINO, Raúl H. *Análise literária*. Introdução metodológica a uma estilística integral. 2ª ed. (em português). São Paulo: Mestre Jou, 1971.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (Org.). *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHIAMPI, Irleamar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. vol. 3, nº 3, 1996, p. 75-85.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica & críticos*. Rio de Janeiro: Organizações Simões Editora, 1969.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. Prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 2001.

DANTAS, José Marla de Souza. *Novo manual de literatura: análise de textos literários e não literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Contribuição à teoria do romance. Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., s.d.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Organização Oliver Stallybrass; tradução Sergio Alcides; prefácio Luiz Ruffato. São Paulo: Globo, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 9ª ed. São Paulo: Loyola, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

JUNKER, David. Wolfgang Amadeus Mozart. Disponível em <<http://www.unb.br/coral/Repertório/Kompositores/Mozart.htm#top>>. Acesso em: 06 fev. 2005.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone C Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KOTHE, Flavio Rene. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1982.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Coimbra: Almedina, 1982.

MUGGIATI, Roberto. *O que é jazz*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NIETZSCHE, Freidrich Wilhelm. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PINTO, Manuel da Costa. A arte da crise. In: *CULT – Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, nº 66, fev. 2003, p. 16-17.

SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de teoria literária*. São Paulo: Petrópolis, 1985.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução de Marion Fleisher. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Tradução Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *Breve, o pós-humano: ensaios contemporâneos*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto, s.d.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHÜLER, Donald. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 2000.

SHEEN, Fulton J. *O drama do ateísmo*. Porto: Edições Itinerário, 1957.

SILVEIRA, José de Deus Luongo da. A Ética e a Crise da Modernidade. Disponível em <<http://www.via-rs.com.br/pessoais/joseluongo>>. Acesso em: 20 maio 2005.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1998.

TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

TROJAN, Rose Meri. A Arte e a Humanização do Homem: Afinal de Contas, para que Serve a Arte? In: Revista Educar, Curitiba, nº 12, 1996, p. 87-96.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BIBLIOGRAFIA ANCILAR

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CHIAMPI, Irleamar (coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CURI, Fabiano. Meditações. *In: CULT – Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, nº 88, jan. 2005, p. 58-60.

DOYLE, Arthur Conan. *Aventuras de Sherlock Holmes*. Tradução de Carlos Chaves. 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

_____. *O cão dos Baskervilles*. Tradução de Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 2003.

ECO, Umberto. *O super-homem de massa*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. Nietzsche e o cristianismo. *In: CULT – Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, nº 88, jan. 2005, p. 52-57.

JOLIVET, Régis. *Curso de filosofia*. Tradução de Eduardo Prado de Mendonça. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1965.

LIMA, Rogério e FERNANDES, Ronaldo Costa (org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

MAGALHÃES, Fernando. *Tempos pós-modernos: a globalização e as sociedades pós-industriais*. Coleção questões da nossa época. São Paulo: Cortez, 2004.

MASSON, Máximo Augusto Campos. O ópio e o real. *In: CULT – Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, nº 88, jan. 2005, p. 48-51.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Introdução e notas de Ch.-M. des Granges; tradução de Sérgio Milliet. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PINTO, Manuel da Costa. A arte da crise. In: *CULT – Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, nº 66, fev. 2003, p. 16-17.

REZENDE, Marcelo. O espírito do tempo. In: *CULT – Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, nº 88, jan. 2005, p. 14-16.

RICHARD, Pablo. A organização política dos cristãos na América Latina. Da democracia cristã a um novo modelo. In: *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, nº 6, nov/dez 1989, p. 675-684.

ROLIM, Francisco Cartaxo. A face conservadora do pentecostalismo. In: *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, nº 6, nov/dez 1989, p. 645-658.

ROMANO, Roberto. Santa Teresa de Jesus, crítica da ética. In: *CULT – Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, nº 88, jan. 2005, p. 44-47.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

SILVA, Magnólia Gibson Cabral da. Recentes teodicéias inspiradas na tradição oriental: conservadorismo e ou mudança social. In: *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, nº 6, nov/dez 1989, p. 659-674.

TORRES, Antônio. *Adeus, velho*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Essa terra*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Meu querido canibal*. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, 2000.

_____. *Os homens dos pés redondos*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., s.d.

ZINGEREVITZ, Walter. Correspondências. In: *CULT – Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, nº 84, set. 2004, p. 34-35.