



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



Náusea e Absurdo: o Existencialismo em *Estorvo*

MÍRIAN SUMICA CARNEIRO REIS

**Feira de Santana
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



Náusea e Absurdo: o Existencialismo em *Estorvo*

MÍRIAN SUMICA CARNEIRO REIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural tendo como orientador o Professor Doutor Claudio Cledson Novaes, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

**Feira de Santana
2010**



Náusea e Absurdo: o Existencialismo em *Estorvo*

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por:

Professor Doutor Cláudio Cledson Novaes (orientador)

Professora Doutora Nádia Vírginia B. Carneiro (membro)

Professor Doutor Mahomed Bamba (membro)

Feira de Santana, janeiro de 2010.

A Antônio.

A existência é uma plenitude que o homem não pode abandonar...

Jean-Paul Sartre

AGRADECIMENTOS

Agradecer, aqui, é também dedicar este trabalho a todos que partilham comigo esta vitória.

Aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicionais.

Aos meus irmãos, Suelen, Júnior e Van, e às princesinhas da minha vida, Samanta e Ana Vitória, por sempre estarem por perto, por garantirem, com seu afeto, que eu nunca esteja só.

A Claudio Novaes, orientador deste trabalho e, agora, companheiro de todos os momentos, por ser tão dedicado e sensível, por me transmitir segurança e equilíbrio, por trilhar comigo os caminhos da pesquisa e da vida, por ser mais especial a cada dia.

A Eliana Mara Chiossi, a Lilica do meu coração, pela amizade, pelo apoio, exemplo e estímulo. Por me mostrar, desde que era minha professora de graduação, que o trabalho acadêmico está no meu destino. Por estar aprendendo e me ensinando sempre que o amor de uma verdadeira amizade supera tudo.

A Maricelma da Silva, Mari tão querida, tão longe e tão perto, sempre pronta a ler no meu texto e no meu coração as linhas e entrelinhas do dito e do não-dito, e a compreender, e a amar, e a chorar e sorrir comigo...

A todos os amigos e amigas, antigos e recentes, que chegaram e conquistaram seus cantinhos na minha vida: Tacyana Bonfim, Lysie Reis, Glaucia Trinchão, Stelinha e Dani Pimenta, Elmo Dórea e todos os outros que não cito por questão de espaço, mas a quem nunca esqueço.

Aos professores Mahomed Bamba e Nadia Virgínia, pela importante ajuda, tanto no exame de qualificação quanto durante o curso, nas aulas de Literatura e outras linguagens (Bamba), nas conversas de por aí (Nádia), com sua atenção e sugestões.

À FAPESB – Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia, por viabilizar financeiramente esta pesquisa através da bolsa concedida e ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural (professores, funcionárias e colegas) pela colaboração ao longo do curso.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise comparativa entre o romance *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, e sua adaptação cinematográfica homônima, dirigida por Ruy Guerra (2000), a partir de uma reflexão sobre o narrador, cuja representação nas obras se dá mediante ecos do que consideramos como crise existencial, marcada, principalmente, pelas categorias Náusea e Absurdo. Para tanto, pretende discutir a hermenêutica do narrador-protagonista a partir do reconhecimento de características do Existencialismo presentes na composição da obra. Além disso, aponta para as possibilidades de diálogo – seja por aproximação, seja por diferença – entre a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre e Albert Camus (na medida das categorias supramencionadas) e teorias e reflexões contemporâneas acerca da condição do sujeito na sociedade atual. Além disso, propõe, através da análise dos modos de leitura da idéia de temporalidade, uma reflexão sobre a relação “esquizofrênica” que o sujeito contemporâneo estabelece consigo, com os outros e com o mundo, a partir de um tempo subjetivo, distanciado da cronologia linear convencional. Toda a discussão ainda privilegia a adaptação cinematográfica e o diálogo entre linguagens que ela propõe, possível tanto na tessitura fílmica quanto na literária.

Palavras-chave: *Estorvo*; Crise; Existencialismo; Literatura; Cinema.

ABSTRACT

This thesis proposes a comparative analysis of the novel *Estorvo* (1991), by Chico Buarque, and its film adaptation of the same name, directed by Ruy Guerra (2000), starting from a consideration of the narrator of both works, which the representation is given by echoes of what we see as an existential crisis, marked mainly by categories nausea and absurd. Therefore, it aims to discuss the hermeneutics of the narrator-protagonist from the recognition of Existentialism characteristics in the composition of the work. Additionally, it points to the possibilities of dialogue - either by approximation or by difference - between the existentialist philosophy of Jean-Paul Sartre and Albert Camus (as in the above categories) and contemporary theories and thoughts about the condition of the subject in today's society. It is also propose, by examining the ways in which men relate to a temporality idea, a reflection about a "schizophrenic" relation that a contemporary person makes with itself, with other people and with the time, represented as a subjective timeline, far removed from conventional linearity. Every discussion still focuses on the film adaptation and exchange of languages it offers, available both in the movie and in the novel.

Key-words: *Estorvo*; Crisis; Existentialism; Literature; Cinema.

LISTA DE FOTOS

Todas as fotos apresentadas ao longo desta dissertação foram retiradas do filme *Estorvo* (2000), de Ruy Guerra, e contêm em suas legendas a seqüência temporal em que estão inseridas e uma descrição sucinta de cada imagem.

- Foto 1:** 0:28:10 – fachada do Edifício Continental
- Foto 2:** 0:05:10 – o espelho partido
- Foto 3:** 0:11:47 – transeunte na rodoviária
- Foto 4:** 0:12:03 – transeunte na rodoviária
- Foto 5:** 0:12:35 – transeunte na rodoviária
- Foto 6:** 0:12:21 – transeunte na rodoviária
- Foto 7:** 0:16:45 – 1º reencontro com o caseiro
- Foto 8:** 0:56:14 – discrepância da velhice
- Foto 9:** 0:33:06 – expressão subjetiva
- Foto 10:** 0:02:06 – indicação temporal
- Foto 11:** 1:31:29 – narração final
- Foto 12:** 1:29:21 – letreiro final
- Foto 13:** 0:03:09 – imagem distorcida
- Foto 14:** 0:30:17 – espetáculo midiático
- Foto 15:** 0:30:39 – sorriso para as câmeras
- Foto 16:** 0:33:06 – expressão subjetiva
- Foto 17:** 0:00:19 – letreiro créditos iniciais
- Foto 18:** 0:06:18 – fuga pelo túnel
- Foto 19:** 0:08:24 – irmã no jardim
- Foto 20:** 0:46:49 – infância no caminho para o sítio
- Foto 21:** 0:33:06 – corte no tempo subjetivo
- Foto 22:** 0:02:38 – olho que acaba de abrir
- Foto 23:** 0:04:14 – profundidade de campo
- Foto 24:** 0:04:26 – olhando pelo olho mágico
- Foto 25:** 0:04:35 – visão através do olho mágico
- Foto 26:** 0:08:24 – mão durante o chá
- Foto 27:** 0:08:43 – irmã indecisa com as torradas
- Foto 28:** 0:56:59 – serenidade com menina no sítio
- Foto 29:** 0:19:17 – brincando com uma colher
- Foto 30:** 0:44:42 – amiga magrinha da irmã
- Foto 31:** 1:14:52 – sobrinha durante jantar

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	<i>p. 11</i>
1 NÁUSEA E ABSURDO: A TRAVESSIA DO ESPELHO EXISTENCIAL	<i>p. 15</i>
2 O TEMPO EM <i>ESTORVO</i>: DESCONTINUIDADE E FRAGMENTAÇÃO	<i>p. 34</i>
3 NARRATIVA CONTEMPORÂNEA: ASPECTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	<i>p. 54</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	<i>p. 72</i>
REFERÊNCIAS	<i>p. 77</i>

INTRODUÇÃO

A Teoria Literária tem se dedicado ao estudo e compreensão da literatura em sua configuração enquanto estilística, historiografia e outras categorias. No século XX, a perspectiva desses estudos sofre a influência de novos modos do fazer literário, o que resulta, conseqüentemente, em um novo *modus operandi* da teoria, em que o comparativismo assume lugar de destaque. A linguagem, não só na literatura, mas nas artes de um modo geral, desvencilhou-se do compromisso de ser “pura” e a sua leitura precisou também se livrar dos resquícios de busca por uma pureza de gênero, estilo ou estrutura.

O romance contemporâneo é um exemplo dessas transformações. Marcado por novas configurações da subjetividade, sem maniqueísmos que restrinjam a narrativa a heróis ou anti-heróis, esse é um gênero que consegue extrapolar a linguagem literária para mesclá-la à poesia, à biografia, ao relato “íntimo” dos diários, às confissões, ao discurso histórico, à construção de imagens inspirada nas artes audiovisuais. O narrador assume subjetividades múltiplas, polifônicas, que subvertem conceitos de diegese ou autodiegese em suas características convencionais. Ele não é apenas melancólico, desiludido ou irônico, como no auge do romance moderno, mas, numa representação considerada “pós-moderna”, é a própria noção de indivíduo auto-centrado e auto-referencial que cede lugar a uma identidade fragmentada, desenraizada e complexa, pluri-referencial e multifacetada.

Entretanto, essa configuração do sujeito não é propriamente uma novidade contemporânea. A crise que o caracteriza remonta ao niilismo, de Shopenhauer a Nietzsche, a Husserl e Heidegger, e à filosofia existencialista do século XX. A descrença, a desilusão, o não-enquadramento ao mundo estão presentes nas reflexões de Sartre e Camus, por exemplo, com tal força que se podem perceber seus ecos na contemporaneidade. A narrativa passa a estabelecer um diálogo mais intrínseco com as subjetividades, que refletem em sua linguagem híbrida a permanência da crise, não mais exclusiva do herói frente ao mundo, mas da impossibilidade de apontar saídas edificantes quando o ponto de vista narrativo passa a ser o de um sujeito em conflito consigo e com o mundo.

Na literatura brasileira, vários são os autores contemporâneos que representam esse sujeito em suas escrituras, a exemplo de João Gilberto Noll, Fernando Bonassi e Chico Buarque. A obra deste último, particularmente o romance *Estorvo* (1991), foi escolhida como objeto de análise desta dissertação porque traz, em sua tessitura, a fragmentação do sujeito e a estrutura cinematográfica, num hibridismo que vai do sujeito à linguagem e da linguagem ao estímulo para uma outra produção – a adaptação cinematográfica, produzida por Ruy Guerra em 2000.

Através do método comparativo, partimos do estudo de obras de Jean-Paul Sartre, Albert Camus, biografias sobre esses autores, textos de Benedito Nunes, Ítalo Calvino, Mikhail Bakhtin, Linda Hutcheon, Félix Guattari, José Carlos Avellar, Ismail Xavier e André Bazin, entre diversos outros aportes teóricos da filosofia, da literatura e do cinema. A comparação, neste trabalho, não se limita à busca de fontes e influências, mas às possibilidades dialógicas entre as diversas áreas em objetos específicos, no presente caso, romance e filme. Por isso, nosso objetivo foi o de, a partir da compreensão dessas linguagens e das teorias propostas em suas peculiaridades, compreender as possibilidades de diálogo entre elas, na medida em que, na narrativa, elas podem ser representadas intrinsecamente na apresentação de uma outra linguagem: heterogênea, estruturada a partir da polifonia e de rupturas com as estruturas mais tradicionais, seja da escritura literária, seja da construção cinematográfica.

Assim, o primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “Náusea e Absurdo: a travessia do espelho existencial”, se detém na discussão de uma hermenêutica do narrador-protagonista do romance e do filme *Estorvo*, a partir do reconhecimento das características inerentes à subjetividade desse narrador, sobretudo através das marcas da crise existencial que norteiam a sua trajetória. Para isso, são traçadas comparativamente as possibilidades de diálogo – seja por aproximação, seja por diferença - entre as categorias filosóficas Náusea e Absurdo, propostas respectivamente por Jean-Paul Sartre e Albert Camus e as configurações do sujeito contemporâneo diante da sociedade.

A análise em questão pretende mostrar como os reflexos dessas categorias interagem com a relação “esquizofrênica” que o narrador estabelece consigo e com os outros e apontam para a (des)construção de uma identidade baseada, ainda segundo Sartre e mesmo de acordo com a psicanálise, na percepção recíproca de si através do outro e do outro através de si.

Nesse sentido, a voz e a linguagem são analisadas como expressão da subjetividade que, no caso do narrador-protagonista de *Estorvo*, compõe-se muito mais de silêncios, devaneios e distorções do que de diálogos e palavras, numa demonstração da incapacidade de interagir com o mundo por outra trajetória que não seja a do absurdo e, em determinados momentos, a do *nonsense*. Segundo Giorgio Agambem (2007), a voz representa, na cultura ocidental, também a pulsão de vida (a salvação pela palavra, a redenção pela confissão) ou de morte, quando a impossibilidade de fala é também reflexo de uma impotência para a salvação. O sujeito, sem articular a linguagem pela voz, limita as suas possibilidades de defesa diante da primazia da palavra, mesmo em um mundo de luzes e imagens, como o contemporâneo.

Além disso, investiga-se como se estabelecem os diálogos entre a idéia de liberdade e o fatalismo inerente à teoria da contingência. Esta defende o reconhecimento da gratuidade existencial e a impossibilidade de fuga de um fatalismo que, independente do caminho trilhado (e a escolha do caminho pode ser entendida como uma possibilidade de liberdade), conduzirá sempre a um mesmo fim. O indivíduo, em sua crise, se vê confrontado com a inevitabilidade da morte, física ou simbólica, e isso amplia o seu desnortamento. O tempo, para esse sujeito, deixa de ter as características próprias de uma cronologia convencional, com suas datas e horas bem demarcadas, e passa a transcorrer no ritmo de sua subjetividade.

Este é o eixo principal do segundo capítulo, “O tempo em *Estorvo*: descontinuidade e fragmentação”, que parte de uma breve problematização das noções de temporalidade, da filosofia à literatura, para subsidiar a análise da temporalidade que se revela sob a perspectiva do narrador-protagonista de *Estorvo*. Essa introdução sobre duração e ritmo e sobre a aporia da classificação temporal em passado, presente e futuro é importante porque é a partir daí que se embasa a proposição de que, para o narrador em estudo, também essas noções são implodidas, dando vez a uma exposição não-linear dos fatos que vai muito além dos moldes de *flashbacks* e *flashforwards* presentes nas narrativas desde as epopéias. Até o romance moderno, especialmente o de caráter realista, esses cortes no tempo eram nítidos: o narrador fazia uma pausa no fluxo do relato, apresentava a digressão ou projeção, depois retomava o seu discurso do ponto onde parou, encadeando os fatos linearmente (cf. Benedito Nunes, 1995). Nas produções contemporâneas, a transição de um tempo a outro abole os demarcadores convencionais que orientam os enredos e a linha que separa passado, presente e futuro fica ainda mais tênue. Nas há pausas explicativas, mas elipses e sinédoques que refletem a subjetividade do narrador e o seu modo de perceber a sucessão dos fatos no tempo.

Essa descontinuidade se acentua quando o relato é transmitido por um sujeito que não consegue (e nem permite ao leitor/espectador) discernir o que é memória do que é imaginação, devaneio, projeção de futuro ou realidade.

Além do caráter subjetivo da temporalidade, o capítulo 2 contempla também uma análise do tempo externo, social, que influencia e, em certa medida, norteia a trajetória desse narrador-protagonista. Ele está inserido em um contexto sócio-histórico que também conduz muito de seu modo de ver e estar no mundo e justifica o diálogo que propomos entre teorias filosóficas dos anos 30/40 e uma abordagem contemporânea da condição do indivíduo. Nos dois casos, o período entre-guerras, a Segunda Guerra Mundial e o fim da Guerra Fria, os paradigmas ideológicos se vêem anulados por uma conjuntura que desagrega os sujeitos, posto que os lança em situações de decadência e desreferencialização, ou, como afirma Fredric Jameson (apud KAPLAN, 1993), num hiperespaço pós-moderno que transcende a capacidade do corpo de se localizar no mundo.

O terceiro capítulo amplia a discussão proposta nos dois anteriores, visto que, privilegiando a análise fílmica, trata também das possibilidades de intersecção das linguagens e da condição do narrador, agora revelada em imagens visuais, em sua trajetória paranóica pelo tempo, pelos lugares e pela própria percepção de si e dos outros. O tempo passa a ser também, além de representativo da subjetividade e de um contexto social, instrumento de construção da narrativa, elemento condutor do modo como essa trajetória se apresenta. Para melhor compreensão dos recursos explorados na obra, foi considerada também a perspectiva do próprio cineasta, através de entrevistas em que ele esclarece os motivos que o conduziram à adaptação do romance e os recursos eleitos para a montagem de modo a “traduzir” em filme as características prenunciadas no romance.

De uma linguagem a outra – cinema, literatura, filosofia – o que se propõe aqui, nesta análise de *Estorvo*, é a consideração de um diálogo entre as possibilidades narrativas com a leitura das novas configurações das subjetividades a partir do que há de múltiplo, heterogêneo e revelador de novas escrituras em seus diversos modos de representação.

1 NÁUSEA E ABSURDO: A TRAVESSIA DO ESPELHO EXISTENCIAL

Era uma vez um pobre sujeito que se enganou de mundo...

(SARTRE, 1986, p. 254)

Sozinho, perturbado, o narrador-protagonista do romance *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, foge de uma perseguição indefinida, disforme como um borrão, desencadeada a partir de uma campanha insistente e da incerteza de reconhecer o rosto que se apresenta do outro lado do olho mágico. Em sua trajetória, as palavras que compõem a epígrafe do romance se estendem (“estorvo, estorvar, extubare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, (...), torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo” (BUARQUE, 2004, epígrafe)) e, tal qual a ordem em que aparecem, o narrador relata a sua história como quem começa e termina toda uma vida na condição de estorvo.

A imagem distorcida que se apresenta através do olho mágico, também captada como processo fundamental de caracterização do início da trama na adaptação cinematográfica que Ruy Guerra fez do romance em 2000, põe, pela primeira vez, o narrador diante do absurdo. Esse encontro ocorre independente de quão banal tenha sido sua vida até então, pois, conforme afirma Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, “numa esquina qualquer, o sentimento de absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer. Tal como é, em sua nudez desoladora, em sua luz sem brilho, esse sentimento é inapreensível” (2007, p. 25), sobretudo porque o faz defrontar-se com uma reflexão existencial.

A sensação de que está sobrando no mundo persegue o narrador tanto quanto o homem do olho mágico. Trata-se, em *Estorvo*, de um personagem que se enquadra na definição de Céline, usada por Jean-Paul Sartre na epígrafe de *A Náusea*: “É um rapaz sem importância coletiva; é apenas um indivíduo” (1986, epígrafe). Sua trajetória é marcada por uma caminhada circular que o conduz da sua própria casa para a da irmã, de lá para o sítio da família, do sítio para o trabalho e o apartamento da ex-mulher, passando várias vezes pela frente do prédio onde morava o único amigo de que ele se lembra e pela casa da mãe. Os

caminhos trilhados não têm, aparentemente, nada de explicado ou projetado. Ele anda em consonância com as circunstâncias que o envolvem.

O maior projeto do narrador é a fuga. Ele é impelido por um sentimento de angústia, pois se sente perseguido, mas não consegue reconhecer por quem. O desconhecimento é o que amplifica essa sensação pois, segundo Benedito Nunes (1969, p. 94), a angústia, na perspectiva de Heidegger, do próprio Sartre (1986) e de Albert Camus (2007), ocorre diante de algo que não pode ser revelado, não se sabe de onde vem e por quê; diferentemente do medo, que só se sente em relação a algo concreto, definido. Para o autor

Diferente do medo, o mal-estar da angústia provém da insegurança de nossa condição, que é, como possibilidade originária, puro *estar-aí* (Dasein). Abandonado, entregue a si mesmo, livre, o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar torna-se estranho, inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio (NUNES, 1969, p. 95, grifos do autor).

A angústia é desencadeada quando o indivíduo percebe que todas as tentativas de não enfrentar a sua condição existencial são vãs, pois não podem impedir que ele se sinta existindo, solitário em sua própria existência. Ainda segundo Benedito Nunes, “a *angústia* nos desnuda, reduzindo-nos àquilo que somos: consciências indigentes, com a maldição e o privilégio que a liberdade nos dá” (*Idem, Ibidem*, grifos do autor).

Essa angústia atua, para o narrador de *Estorvo*, como causa e conseqüência da fuga: ele se sente angustiado, por isso foge; ele foge, por isso fica ainda mais angustiado. A acentuação desse sentimento desencadeia uma forte sensação de náusea, que o personagem tenta explicar por razões fisiológicas como o doce de goiaba que comeu ou a observação excessiva do mar. No entanto, a náusea pode ser considerada como “forma emocional violenta da *angústia*, que arrebatava o corpo, manifestando-se por uma reação orgânica definida” (*Idem*, p. 96, grifos do autor). Aparentemente provocada diante de uma situação concreta, a náusea, na verdade, é causada pela consciência da existência.

Tal consciência não ocorre necessariamente de forma explícita. Ela pode se apresentar a partir de momentos de introspecção que levam o personagem a um estado reflexivo distinto, quando a percepção do real se amplia na imaginação, na memória ou mesmo no devaneio. Uma passagem que ilustra esse momento é quando, no capítulo 2 do romance, quando, na

primeira ida ao sítio abandonado da família, o narrador sofre de insônia: “A comichão da palha na minha pele, a presença da goiaba doce no meu estômago, os incômodos do corpo são apenas um despiste da insônia. A insônia verdadeira principia quando o corpo está dormente” (BUARQUE, 2004, p. 28).

“Semilesado”, ele não consegue impedir que a neta do caseiro roube todo o seu dinheiro. Seu corpo está tomado pela vertigem semi-consciente que paralisa as ações e leva ao devaneio, à especulação sobre o homem que tocou a campanha. Nesse momento, a dilatação temporal, já que o tempo é percebido no ritmo subjetivo do narrador, amplia a sensação de vertigem, pois várias hipóteses se misturam numa sucessão onírica de possibilidades que não chegam a responder a sua indagação: quem seria o homem do olho mágico? Essa idéia de temporalidade subjetiva também é recorrente no cinema de Ruy Guerra, tanto no filme *Estorvo* quanto em várias de suas obras, em que os recursos de closes, câmera lenta, *flashbacks*, *flashforwards* e mudanças bruscas na velocidade da câmera apontam para a descontinuidade. O alívio, para o protagonista, só é possível quando, exausto pelo esforço, o corpo começa a ceder ao sono e

aos poucos, os pensamentos amontoados na cabeça vão se acomodando, bem ou mal se encaixam uns nos outros, e é um consolo quando cessa o atrito dos pensamentos, e vai se fechando a cabeça, apertando-se nela mesma, a cabeça restando como que oca por fora. O sono chega como um barco pelas costas... (*Idem*, p. 29-30).

O personagem vive sob constante ameaça, real ou imaginária, física ou subjetiva. O sono, que seria o conforto para a angústia, é impedido pela necessidade de fugir sempre. O esforço para se manter alerta dialoga com aquilo que Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, considera um “cuidado” heideggeriano. Conforme supramencionado, para Heidegger, o homem vive sob um breve e fugidio medo que vai se ampliando até tornar-se angústia. Essa gradação marca a conscientização do homem que se percebe como um ser humilhado diante da existência e vive, como refúgio, sob duas faces do “cuidado”: a primeira, de tédio, quando tenta nivelar seu próprio tédio existencial em si mesmo, em sua existência; e a segunda, de terror, quando o homem banal se defronta com a morte. Para Camus, a consciência da morte é o apelo do cuidado e

“a existência se lança então um apelo próprio por intermédio da consciência. Ela é a própria voz da angústia e exorta a existência a voltar a ser ela mesma depois de sua perda no Se anônimo”. Também para ele [o homem banal] não é preciso dormir, e sim

ficar insone até a consumação. Ele se mantém neste mundo absurdo, denunciando seu caráter perecível. Procura seu caminho no meio dos escombros (CAMUS, 2007, p. 38, grifos do autor).

Perdido no tempo da insônia, o narrador de *Estorvo* é expulso do sítio por bandidos, no capítulo 3 do romance, e resolve procurar a ex-mulher na busca de mais um ponto de apoio. Os escombros de seu caminho são físicos (errância por botequins fétidos, mictórios imundos, garrafas velhas empilhadas, prédios decadentes, com as pastilhas da fachada e letreiros caídos, etc), mas também afetivos, pois as suas relações interpessoais resumem-se a fragmentos de memória, nos quais, por alheamento ou abandono, os finais conduzem ao isolamento do narrador.

O reencontro com a ex-mulher possibilita novas recordações e, tal qual ocorre na narrativa cinematográfica, os momentos em que estiveram juntos são contados a partir do recurso de *flashback*, neste caso interrompido pela frieza com que ela o trata no momento presente. Reencontrá-la não lhe dá a sensação de reconhecimento e segurança esperada. Ele volta ao apartamento onde moraram juntos e também lá tudo destoa do que estava fixado em sua memória, e a náusea o acomete novamente:

[...] forço inutilmente a chave na porta que já foi minha. Custo a atinar com a fechadura, que deve ter sido trocada e agora abre para a direita, e são três voltas e não suporto mesmo, estou a poucos metros do alvo, a urina foi avisada e já avança pelo seu canal. Atravesso a sala correndo, baixando o zíper, entro no banheiro e não é, é a cozinha, mas a esta altura não dá mais pra conter a grossa mijada no mármore da pia e em sua cuba de aço inoxidável repleta de louças de ontem e copos com restos de vinho tinto. *Ao doloroso alívio segue a náusea*. Abro a geladeira atrás de água, e sobe-me um cheiro doce de goiaba. *Volto à sala com tonturas, e tenho a impressão de que ela está invertida*. Teriam tapado as duas janelas e aberto outras duas na parede oposta (*Idem*, p.50, grifos nossos).

O sentimento de que tudo está invertido se estende à percepção que o narrador tem dos outros lugares por onde passa. No seu caminho errante, a perspectiva geográfica vai sendo deslocada, pois a cidade, que tanto pode ser o Rio de Janeiro como qualquer outra metrópole marítima, torna-se hostil, sobretudo quando, nos momentos de maior desorientação, ele demora a encontrar os seus pontos de referência: as ladeiras do condomínio da irmã, para onde suas pernas sempre o conduzem mecanicamente (“Quando dou por mim, estou ao pé das ladeiras que levam à casa da minha irmã. Parece que era esse o caminho arresado que eu

faria se fosse cego” (*Idem*, p. 56)); o caminho para a rodoviária; o mar e sua imensidão diante do prédio da mãe. No filme, essa desreferencialização geográfica é extrapolada e o cenário da cidade varia entre locações no Brasil, em Cuba e em Portugal, além das cenas de estúdio. Tanto no romance quanto no filme, o absurdo envolve o protagonista porque se compõe precisamente dessa “densidade e estranheza do mundo” (CAMUS, *op. cit.*, p. 29), que deixa o narrador tão desorientado mesmo quando as circunstâncias poderiam lhe ser favoráveis à orientação.

Contemporaneamente, essa relação absurda com o espaço ocorre, de acordo com Fredric Jameson, pois a globalização criou um “hiperespaço”, de tal modo dilatado em seu rompimento de fronteiras, que não permite ao indivíduo a segurança da localização em um espaço mapeável, o que promove uma desarticulação entre o corpo e o meio externo construído. Segundo o autor, esse hiperespaço “pode figurar, ele próprio, como símbolo e análogo do dilema ainda mais agudo que é a incapacidade de nossa mente, pelo menos na atualidade, de mapear a grande rede global multinacional e descentralizada de comunicações em que nos vemos apanhados como sujeitos individuais” (JAMESON, 1993, p. 39). O diálogo que se estabelece entre o Absurdo e a fragmentação contemporânea ocorre na medida em que, mesmo em contextos históricos distintos (a Segunda Guerra Mundial ou a situação pós-Guerra Fria), a extrapolação de fronteiras, reais ou imaginárias, refletem-se de modo a desagregar as certezas e romper com os parâmetros de orientação dos sujeitos, tanto no âmbito da subjetividade, como na sua percepção histórica ou geográfica.

Na busca de referências de localização, o romance, cuja linguagem cinematográfica amplia a construção imagética, apresenta placas que servem para mostrar certas inscrições que sirvam de orientação a esse narrador já tão perdido. Estas, por atraírem a atenção do personagem, irão lhe servir como ponto de apoio. Segundo Marinyse Prates de Oliveira (2002, p. 88-89), esses indicadores são costumeiramente usados no cinema em exibição de placas de sinalização, letreiros de casas comerciais e nomes de repartição pública numa tentativa de oferecer maior referência espacial aos personagens.

Esse modo de exibição aparece no romance *Estorvo* em três situações, que se repetem: no nome da loja onde a ex-mulher trabalha – Alfândega -; diante do Posto Brialuz, ponto de parada para o sítio, e em frente ao prédio onde mora o amigo, o Edifício Continental. No último caso, o apelo imagético é ainda mais forte pela descrição minuciosa que o protagonista

faz do letreiro “Edifício Conenal”, apontando para a falta de letras que poderiam, inclusive, mudar o nome do prédio, que se chamaria “Edifício Confidencial” ou ainda “Edifício Conde Arnaldo”, conforme dois antigos moradores (BUARQUE, *op. cit.*, p.102-103). No filme, o letreiro da butique é omitido, só são mostradas as sombras das letras faltantes do nome do edifício e a placa do Posto Brialuz só aparece de forma destacada na última seqüência, quando o personagem volta ao sítio pela última vez.



Foto 1¹ - 0:28:10 - Fachada do Edifício Continental

O filme acentua ainda mais a perspectiva de desordem referencial do personagem ampliando a quantidade de escombros que ele encontra pelos seus caminhos tortuosos. As distâncias parecem estendidas, principalmente quando ele carrega por duas vezes malas distintas: a primeira, menor, de roupas deixadas no apartamento da ex-mulher; a segunda, pesada e comprometedora, cheia de maconha recebida como pagamento pela venda das jóias da irmã. Nesses momentos, o destino das malas é mais importante que o seu próprio, para o qual não faz planos: “com o sono em dia e de banho tomado, poderia andar por aí até amanhã, sem compromisso. Mas um homem sem compromisso, com uma mala na mão, está comprometido com o destino da mala” (*Idem*, p. 56).

Quando consegue se livrar da mala, o narrador pode, enfim, retomar o curso de sua fuga. Não há ordem, nem linha diretriz que expliquem a escolha de caminhos e atitudes,

¹ Todas as imagens apresentadas ao longo desta dissertação são fotogramas do filme *Estorvo*, Ruy Guerra, 2000. As legendas indicam seqüência temporal e descrição sintética do que a imagem representa.

apenas o relato de alguém que age impelido pelas circunstâncias, como um títere conduzido pelas mãos de um titereiro desastrado, que, à medida que conduz sua marionete, promove também a destruição física e psicológica daquele que é conduzido. É como se o personagem vivesse apenas em resposta a situações contingenciais, numa perspectiva fatalista que o leva à errância. Assim como Sartre indica, a existência desse personagem não pode extrapolar a verdade de sua condição: tudo é apenas resposta à contingência existencial. O cotidiano e os projetos que ele faz são meras tentativas de escapar a essa realidade:

O essencial é a contingência. O que quero dizer é que, por definição, a existência não é a necessidade. Existir é simplesmente *estar presente*; os entes aparecem, deixam que os encontremos, mas nunca podemos deduzi-los. Creio que há pessoas que compreenderam isso. Só que tentaram superar essa contingência inventando um ser necessário e causa de si próprio. Ora, nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é uma ilusão, uma aparência que se pode dissipar; é o absoluto, por conseguinte a gratuidade perfeita. [...]. Quando ocorre que nos apercebamos disso, sentimos o estômago embrulhado, e tudo se põe a flutuar [...]: é isso a Náusea (SARTRE, *op. cit.*, p. 194, grifos do autor).

O conceito de Náusea, apresentado por Sartre, equivale ao de Absurdo, defendido por Camus. Independente da nomenclatura, ambos tratam da mesma relação entre o indivíduo e sua existência diante da privação de futuro e de esperança. Essa relação homem *versus* existência aumenta a disponibilidade para uma vida consciente de que a liberdade, embora limitada pela certeza da morte, amplia também o poder de ação. O homem absurdo sabe que agir como se tudo tivesse um sentido (mesmo que às vezes diga que nada tem) ou estabelecer metas ou ter preferências são escolhas, são o exercício da liberdade de acreditar mesmo que se saiba que essa crença é falha. “Viver uma experiência, um destino, é aceita-lo plenamente. Mas, sabendo-o absurdo, não se viverá esse destino sem fazer de tudo para manter diante de si o absurdo iluminado pela consciência” (CAMUS, *op. cit.*, p. 65).

O narrador reconhece sua condição de excessivo, ele sabe que “está sobrando” nos ambientes por onde circula, mas, como homem absurdo, se mantém firme no único projeto estabelecido pela sua liberdade de ação: fugir do perseguidor, mesmo que para isso sua própria segurança seja realmente ameaçada. O absurdo, no romance de Chico Buarque, é, ao mesmo tempo, força motriz e resposta à vida contraditória, errante, alheia e contingencial de um personagem que revela, a cada passagem da sua trajetória, o grande desconforto e

nonsense que é estar no mundo, e que o filme capta na condição radical da linguagem cinematográfica contemporânea.

O narrador de *Estorvo*, filme e romance, age, como na análise sartriana, porque dispõe de uma existência concreta irrefutável, independente e excessiva, já que não há nada que o torne importante e indispensável. Ele existe com a mesma importância que há na existência de uma raiz, de um pássaro, de uma árvore. Não há nenhuma abstração que de alguma forma justifique a sua existência ou amplie a sua importância. Assim como qualquer outro ente, sua presença representa um estorvo que ele até percebe ser, tal qual ocorre com Roquentin, narrador de *A Náusea*:

E eu – fraco, lânguido, obsceno, digerindo, revolvendo pensamentos sombrios -, também eu era demais. Felizmente não o sentia, sobretudo não o compreendia, mas não estava à vontade, porque temia senti-lo [...]. Pensava vagamente em me suprimir, para aniquilar ao menos uma dessas existências supérfluas. Mas até mesmo minha morte teria sido demais. [...] eu era demais para a eternidade (SARTRE, *op. cit.*, p. 190).

A existência apresenta-se como algo tão corriqueiro e injustificável que os nomes dos personagens não têm nenhuma importância. Não há nomes próprios no romance, pois estes representariam uma individualização incompatível com o estado de dessubstancialização refletido no narrador e em sua perspectiva de mundo. As pessoas são denominadas de acordo com os laços que possuem com o narrador (“minha irmã”, “minha ex-mulher”, “mamãe”, “meu amigo”, “meu cunhado”, “a amiga magrinha da minha irmã”), por suas características físicas (“o ruivo”, “o homem com cara de ex-pugilista”), ou por sua função social (o caseiro, o porteiro do prédio da mãe, o porteiro do condomínio da irmã). A trajetória errante do protagonista de *Estorvo* poderia ser a de qualquer um, afinal, de acordo com a teoria sartriana da contingência, o absurdo é característica comum à vida de todos e todos, conforme Heidegger, são *seres-para-a-morte*.

Seguindo os caminhos contingentes do absurdo, o narrador de *Estorvo* é apenas mais um homem desreferencializado. Por isso, não consegue se enquadrar nos moldes que a sociedade lhe impõe. Quando casa, por exemplo, é incapaz de encenar o papel de “chefe de família”, pois, a despeito das tentativas da mulher de lhe arranjar emprego, ele sempre “caía doente na segunda semana”, de modo a ter de ficar em casa. Devido a essa incompatibilidade com o trabalho, a mulher é que passou a trabalhar fora para sustentar o lar. Mesmo formada

em antropologia, o máximo que consegue é ser vendedora em uma boutique de shopping, o que pode ser visto como um sintoma da decadência burguesa da sociedade em que os personagens transitam.

Publicado em 1991, o romance traduz nas ações e errâncias do seu protagonista a condição de fragmentação de um homem que, num período pós-Guerra Fria ainda fortemente marcado pela herança de tensão e de radicais mudanças econômicas, políticas e culturais (como a arte engajada e os ecos da contracultura), perde, inclusive, referenciais ideológicos na era que se anuncia de globalização e imperialismo capitalista. Mesmo tratando de um contexto histórico distinto daquele em que Sartre e Camus defenderam suas teorias sobre Náusea, Absurdo e Contingência, os ecos dessas teorias se fazem presentes na relação esquizofrênica que se estabelece entre o sujeito e a sociedade contemporânea. Se lá no início do século o fantasma da guerra era real (os filósofos mencionados escreveram e atuaram politicamente no período entre-guerras, na Segunda Guerra Mundial e mesmo depois, no começo da Guerra Fria), agora, para o sujeito contemporâneo, a herança das ditaduras e a transição para o novo modelo de globalização e nova ordem mundial apresentam-se como os fantasmas das referências, dos valores e da decadência.

Decadentes também são as relações afetivas, sobretudo familiares, do protagonista de *Estorvo*. Há uma sutil sugestão de desejo incestuoso, já que ele tem ciúmes da irmã e a observa em sua voluptuosidade aparentemente desleixada e despreziosa. Ela, em contrapartida, parece agir de modo a estimular essa observação, simulando passos e poses para os olhos do irmão. Mãe e pai são figuras distanciadas, o pai, já morto, era um militar que prezava pela disciplina e, como esperado de um chefe de família, garantiu à sua o conforto de um apartamento à beira-mar e o sossego de um sítio de veraneio; a mãe, uma dona-de-casa burguesa que acompanhava o marido quando este era vivo e que gasta as horas de sua viuvez a folhear revistas de moda. Essas personagens são apresentadas superficialmente, apenas na medida em que revelam a origem do protagonista tão desagregado: filho de uma família burguesa, ele não consegue se adaptar aos padrões e valores que orientam as ações de seus familiares, pois, para o personagem, esses valores não representam segurança, estabilidade e nem mesmo identidade. Ele não se enquadra nesse meio e a forma que a família achou para justificar esse desenraizamento foi rotulando-o de “porra-louca”, “meio artista”.

Esses rótulos, contudo, não significam nada para o narrador, que ouve, vê e participa do meio social como alguém que está completamente alheio, inclusive, à sua própria identidade. O filme representa bem essa incapacidade de auto-reconhecimento quando, logo depois que é acordado pela campanha e decide não abrir a porta para o incerto desconhecido que motivará sua fuga, ele se defronta com sua imagem diante de um espelho quebrado. A fragmentação da imagem refletida representa a condição de fragmentação daquele sujeito:



Foto 2 - 0:05:10 – o espelho partido

O espelho partido aponta para a incapacidade do protagonista de reconhecer a própria imagem refletida: ele não se enxerga nesse espelho, pois a relação especular estabelecida não é com sua própria imagem, mas com o outro que o observa através do olho mágico, como uma imagem oponente e ameaçadora, em que a possibilidade de “ver-o-outro” só se dá na medida em que o sujeito é “visto-pelo-outro”. Essa relação é explicada por Sartre, em *O Ser e o Nada* (2008), da seguinte forma: quando um ser é visto, ele é objeto da visão do outro e o mesmo ocorre em uma reação recíproca – o que vê é, ao mesmo tempo, objeto do olhar alheio.

No entanto, Sartre aponta para uma contradição nessa lógica: um ser racional não pode ser exclusivamente objeto, pois, na medida em que é alvo da percepção alheia, continua vivendo, pensando e mantendo conexões diversas com outros seres e outros âmbitos da vida cotidiana. O outro não pode ser, portanto, meramente objetivado, “coisificado”, como se fosse uma vida solitária e extramundana. Para Sartre “a relação originária entre o eu e o outro não é somente uma verdade ausente que visto através da presença concreta de um objeto em meu

universo; é também uma relação concreta e cotidiana que experimento a cada instante: a cada instante o outro *me olha*” (2008, p. 332, grifos do autor).

É Sartre ainda quem faz a seguinte afirmação: “O outro é um fenômeno que remete a outros fenômenos: a uma ira-fenômeno que o outro sente contra mim, a uma série de pensamentos que lhe aparecem como fenômenos de seu senso íntimo; *o que encaro no outro nada mais é que aquilo que encontro em mim mesmo*” (*Idem*, p. 294, grifos nossos). Partindo desse pressuposto, o olhar persecuidor que motiva a fuga do narrador de *Estorvo* pode ser encarado, também, como reflexo do seu próprio olhar que, na medida em que se sente estranho entre as pessoas, vê nelas apenas um retorno estranho ao olhar lançado. Real ou imaginária, a perseguição tem suas proporções ampliadas pelo modo como o perseguido percebe/enxerga seus possíveis perseguidores.

É assim também que ele enxerga todos aqueles que estão fora do seu parco círculo de referências (família, amigos e ex-mulher). Os personagens que atravessam seu caminho são disformes e, sobretudo no filme, parecem persegui-lo ainda mais intensamente que o homem do olho mágico. Alguns exemplos são as pessoas por quem ele passa na rodoviária, o caseiro do sítio e o chefe dos bandidos alojados no sítio, todos gradativamente mais estranhos em sua representação física, como aberrações de uma mente alucinada em fuga:



Foto 3 - 0:11:47 - transeunte na rodoviária rodoviária



Foto 4 - 0:12:03h - transeunte na rodoviária rodoviária



Foto 5 - 0:12:35h - transeunte na rodoviária



Foto 6 - 0:12:21h - transeunte na rodoviária

Em relação ao caseiro, mais especificamente, o sentimento de estranheza é recíproco. Assemelha-se à definição apresentada por Freud, em 1919, no texto *O estranho*, no qual o autor afirma que compreendemos como estranho aquilo que nos é vagamente familiar, mas modificado por algo que impossibilita seu reconhecimento, seja porque se apresenta como grotesco, seja porque o que é estranho é também algo recalcado, que não pode ser revelado, mas está de alguma forma latente no nosso subconsciente. Na mesma medida em que o protagonista demora um tempo para reconhecer aquele homem que “deixou crescer os cabelos que, à parte as raízes brancas, parecem ter mergulhado num balde de asfalto” (BUARQUE, *op. cit.* p. 25); o caseiro, pela efusiva reação que demonstra, aparenta confundi-lo com outra pessoa:

Sem aviso o velho dá um pulo de sapo e vai parar no centro da cozinha, apontando para mim. Usa o calção amarrado com barbante abaixo da cintura, e suas pernas cinzentas ainda são musculosas, as canelas finas; é como se ele fosse de uma raça mista que não envelhecesse por igual. Aproxima-se com molejo de jogador, mas com o tórax cavado e os braços caídos, papeira, a boca de lábios grossos aberta com três dentes, os olhos azuis já encharcados. E abraça-me, beija-me, recua um passo, fica me olhando como um cego olha, não nos olhos, mas em torno do meu rosto, como que procurando a minha aura. “Deus lhe abençoe, Deus lhe abençoe”, diz. Depois pergunta “que é de Osbênio?, que é de Claur?”, e entendo que ele esperava outra pessoa, algum parente, quem sabe (*Idem*, p. 25-26, grifos do autor).

Essa descrição do caseiro repete-se ao longo do enredo, inclusive, em relação à característica de criatura mista, que não envelhece por igual, como uma aberração da velhice: “O velho está com o pau duro na mão. (...) É um pau íntegro, rosado, luzidio, que me parece incompatível com aquela mão toda venosa. Não parece o pau do velho, é mais o pau do

blusão de náilon cheio de logotipos que o velho veste” (*Idem*, p. 87). O filme de Guerra explora essa figura bizarra para acentuar ainda mais o caráter grotesco dos personagens com que o protagonista se defronta:



Foto 7 - 0:16:45 - 1º reencontro com o caseiro



Foto 8 - 0:56:14 – discrepância da

O narrador, nas duas obras, apresenta-se sempre como observador dos outros e como observado por eles, mas o fato de ser visto não lhe dá uma medida de auto-percepção. O olhar do outro que, na abordagem sartriana, serve também como referência do eu, não atua assim para o protagonista de *Estorvo*. Este personagem continua desreferencializado e não percebe, por exemplo, o quanto a sua apresentação física vai ficando mais degradada à medida que foge, pois não reconhece, inclusive, os atos de violência que comete e que sofre em sua trajetória. Roberto Schwarz chama a atenção para essa impossibilidade de auto-observação na resenha “Um romance de Chico Buarque”, publicada em 07/08/1991, na revista *Veja*: “de olhar fixo no grotesco dos outros, o narrador não nota a crosta de sujeira, hematomas, feridas e cacos de vidro – sem mencionar a confusão moral – que acumulou e que o deve estar desfigurando” (SCHWARZ, 1999, p. 181).

A impossibilidade auto-referencial estende-se também à inabilidade do narrador de dialogar com outros interlocutores que não o leitor/espectador ou talvez nem nessa instância, já que o fluxo de consciência é tão intenso que não se interrompe nem quando ele é apenas espectador do que o cerca. Ele conta a sua história, enquanto narrador, numa linguagem fluida e coloquial, reforçando a idéia de que se trata de um homem comum, sem nada de especial que o distancie de um cidadão qualquer. No entanto, diante dos outros personagens, sua voz é

suprimida pelo discurso interior, que não permite uma expressão da sua subjetividade através da fala. Assim, ele ouve o que os outros dizem, porém, como há um intenso monólogo interior, essa audição não corresponde necessariamente ao que foi dito, mas à forma como ele consegue apreender o que lhe disseram. Essa apreensão é, na maioria das vezes, fragmentada e distorcida, fugidia como um rádio tocando ao longe, uma mulher que canta em alguma cozinha, uma campanha que toca dentro do sonho.

Segundo Ítalo Tronca, no artigo “Foucault e a linguagem delirante de memória” (RAGO *et alli*, 2005), a linguagem é um conjunto de signos que não se referem à existência apenas na medida do âmbito social, político ou das formações históricas. Ela é também uma expressão da existência para além da matéria, na dimensão constitutiva do Ser. Para o autor, “a própria ausência de fundamento do Ser no mundo só é concebível como sendo de natureza lingüística: a “estranha existência” de signos fornece a estranheza da existência e não o contrário” (*Idem*, p. 201), ou seja, assim como na teoria sartriana, a percepção entre mundo exterior e mundo interior ocorre com base na mediação entre subjetividade e objetividade.

Essa percepção acerca da linguagem coaduna com a apresentada por Giorgio Agamben, em *A linguagem e a morte*, quando observa a representação da Voz (com inicial maiúscula para fazer uma oposição à voz animal, seguindo o modelo hegeliano) enquanto um querer-dizer, uma intenção de significar que está além da simples enunciação de significados dispersos. Para ele, “a linguagem humana é a “voz da consciência”, nela a consciência existe e se dá realidade, porque a linguagem é a voz articulada” (AGAMBEN, 2006, p. 65, grifos do autor).

No caso de *Estorvo*, sobretudo no romance, a voz exterior, de fala, do narrador é praticamente suprimida em função de uma narrativa que privilegia muito mais a voz interior, ligada à memória, ao devaneio e a uma percepção de mundo disforme, já que observada pelo prisma de uma deformação que começa na dificuldade que o narrador tem de distinguir o real do onírico, do fantasioso, do que é recordado. Os diálogos são poucos, resumem-se ao pedido de ajuda à ex-mulher, primeiro quando, por telefone, marca um encontro com ela, e depois, diante dela, quando conta que está “metido numa encrenca séria” (BUARQUE, *op.cit.*, p. 37), que há gente seguindo-o e que podem até matá-lo. A partir dessa fala em discurso direto, ele reforça o que, como narrador, já havia demonstrado: ele realmente acredita que é perseguido e que precisa fugir sob risco de ser morto, mesmo que seus devaneios e conjecturas coloquem

seu perseguidor na posição de espião, cobrador ou um possível amante da ex-mulher (*Idem*, p. 29) e não como um assassino.

O outro diálogo presente no romance é a marca de um fingimento. Induzido pela irmã, ele telefona para a mãe, mas não fala quando ela atende e, só depois que ela desliga, sabendo-se observado pelo copeiro da irmã, ele inventa palavras para um interlocutor ausente. Nesse caso, a reação do protagonista permite uma remissão ao exemplo dado por Sartre quanto ao ser-percebido, quando fala sobre o sentimento de vergonha. Segundo o filósofo, a vergonha representa uma consciência do que somos a partir da observação que o outro faz de nós, ou seja, se alguém comete uma atitude incorreta ou criticável sozinho, a consciência de que seu comportamento é inconveniente é embotada pela certeza de que ninguém sabe do que foi feito, portanto, o valor negativo da ação é suprimido. Contudo, diante dos outros, uma atitude condenável adquire esse valor porque o ser se percebe a partir de como é percebido pelo outro, ele se vê como é visto, pois “o outro é o mediador entre mim e mim mesmo: sinto vergonha de mim *tal como* apareço ao outro. E, pela aparição mesmo do outro, estou em condições de formular sobre mim um juízo igual ao juízo sobre um objeto, pois é como objeto que apareço ao outro” (SARTE, 2008, p. 290, grifos do autor).

Diante do copeiro, o diálogo inventado representa a necessidade de atender a uma formulação da própria imagem a partir do olhar do outro e a linguagem é quem possibilita esse recurso. Além disso, mostra a oscilação do protagonista entre o alheamento ao externo (como quando não consegue perceber sua imagem nem pelo olhar dos outros, conforme já mencionado) e a especulação sobre o reflexo de suas atitudes nas impressões dos outros (como quando chega à portaria do condomínio da irmã e o vigia o encara desconfiado, repara nos seus sapatos e “acredita” que o narrador “seja o primeiro pedestre autorizado a transpor aquele portão” (BUARQUE, *op.cit.* p. 11)).

No filme, a expressão da linguagem ganha novo valor de enunciação a partir de uma voz em *off* (do próprio Ruy Guerra), que orienta o espectador pelos meandros da percepção que o narrador tem de sua trajetória tortuosa. Ainda assim, essa voz se alterna com outra expressão de linguagem: em determinados momentos, sobretudo os que demonstram uma reflexão do narrador sobre a vida, o tempo, a existência ou mesmo aparentes banalidades, a voz é substituída por letreiros, à moda do cinema mudo, que servem como indicadores de enunciação de um querer-dizer subjetivo, interior. Esses letreiros são usados também para

indicar a passagem dos dias, já que a temporalidade geral da narrativa coaduna com a temporalidade subjetiva do narrador, o que não permite uma referência cronológica convencional. Além disso, percebe-se também um recurso de expressão da desterritorialização interior do personagem na presença dos diversos sotaques dos atores, cuja mescla do português, do portunhol e mesmo do sotaque ibérico da voz em *off* reforça.

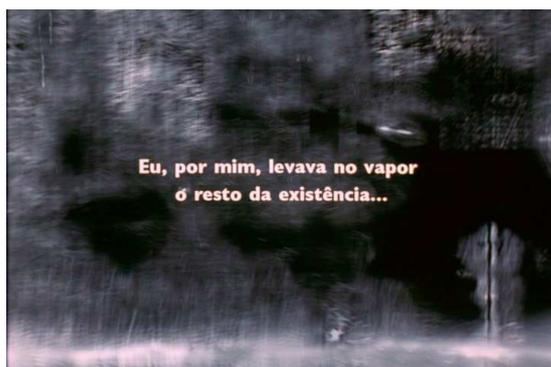


Foto 9 - 0:33:06 – expressão subjetiva



Foto 10 - 0:02:06 - indicação temporal

Os letreiros representam, além de um outro nível de fala do narrador, a transposição, para o filme, do tom opressivo que a fuga e a instabilidade subjetiva impõem à narrativa do romance. As cores e formas (difusas, borradas, deformadas) são alcançadas a partir de uma filmagem à contra-luz, que diminui a coloração da película, deixando-a, em determinadas seqüências, num tom próximo ao preto-e-branco. O hiper-close é outro recurso que acentua a perspectiva centrada na subjetividade confusa e absurda do narrador, sobretudo quando ele se defronta com situações-limite, que vão se agravando no decorrer do enredo.

A fuga, apresentada de forma tão próxima da subjetividade do narrador, pode ser considerada como a situação-limite principal, que vai se ampliando gradativamente, ao longo da narrativa, pelo acréscimo de um sub-enredo policial, que começa com a presença de traficantes de drogas no sítio da família, e acentua-se quando o protagonista rouba as jóias da irmã e vende-as para esses mesmos bandidos. A inserção no “mundo do crime” representa, mais uma vez, a inadequação do narrador aos valores do meio social de que é oriundo.

Contudo, ele não pode ser considerado um cleptomaníaco, já que o enredo não dá nenhum indício disso, nem é um marginal nos moldes convencionais, pois, apesar da ação

criminosa de roubar e vender o produto do roubo, ele não está interessado em nenhum tipo de lucro monetário ou de status de poder frente aos bandidos. Também para estes ele é um estorvo, pois, apesar de não representar uma ameaça aos negócios ilícitos, é um sujeito errante perambulando por um território que não lhe pertence. O pagamento pelas jóias é feito com uma mala cheia de maconha que só aumenta o desconforto do narrador em sua trajetória de perambulador errante. Além disso, culmina no estupro da irmã, que não tinha o que oferecer aos assaltantes que lhe invadiram a casa, e na atuação da polícia que, mesmo cúmplice dos bandidos, é obrigada a agir. Se há benefícios para o narrador, estes estão num nível de subjetividade que não é exposto, portanto, qualquer conclusão seria meramente especulativa.

É na ação final, quando o protagonista acompanha o delegado até o sítio numa noite chuvosa em que os líderes da quadrilha são assassinados, que o sub-enredo policial e o enredo maior se encontram. Reconhecido pelos bandidos (“o ex-pugilista indica-me com a metralhadora e diz que também nunca deu nada por mim, julgava-me um ladrão de bolsas, um malandrinho, um pé-rapado. E agora descobriu que sou o dono daquele sítio” (BUARQUE, *op. cit.*, p. 148)), o narrador acompanha toda a operação policial na condição de espectador dos fatos, alguém que se deixa conduzir de um lugar a outro, sem nenhuma interferência prática nos acontecimentos. Contudo, depois do assassinato dos bandidos, o choque diante dos cadáveres e o receio de outras mortes conduzem-no a tomar uma atitude: “Eu acho que essa gente não tem mais nada que fazer no sítio. Encaro o delegado e digo “agora chega”, mas a voz sai tão débil que eu mesmo mal escuto. Talvez ele escute, pois abana a cabeça e sai do meu campo de visão” (*Idem*, p. 150).

A descrição da atitude do delegado frente à objeção do narrador é uma alusão à experiência inicial do enredo, diante do homem que observa e é observado através do olho mágico. A representação do homem que fixa os olhos no narrador, coça o nariz, abana a cabeça e sai do seu campo de visão liga as duas cenas – inicial e final – numa demonstração que mesmo o tempo da subjetividade pode ser cíclico, como será discutido no capítulo 2 desta dissertação.

O retorno à experiência inicial marca a trajetória cíclica do narrador durante a sua fuga. Do mesmo modo que o olhar através do olho mágico foi o estopim da fuga, a reprodução desse olhar pelo delegado (que no filme é representado pelo mesmo ator que faz a cena inicial), conduz o protagonista de volta a caminho da fuga e, como consequência, de

volta à busca de pontos de orientação que adiem a sua completa aniquilação subjetiva. Assim, ele corre desesperadamente na noite chuvosa, tentando retornar à cidade e à sua zona, não mais de conforto ou segurança, mas de menor desconforto. Sujo, descalço, com aspecto alucinado, é desse modo que ele consegue chegar ao posto Brialuz, ponto do ônibus que o conduzirá de volta. É lá que ele encontra o homem de camisa quadriculada a quem acredita ter visto uma vez na rodoviária e a sensação de reconhecimento parece-lhe uma chance de salvação. No entanto, mantendo o seu padrão de incapacidade de auto-observação, ele não considera o seu estado físico e não imagina que sua aparência grotesca poderia assustar aquele homem que, para fugir do seu abraço, esfaqueia-o na altura do estômago, com um facão enferrujado e carcomido. Nem assim, ferido e imundo, o narrador expressa uma consciência do estado em que se encontra e continua projetando os próximos passos do mesmo ciclo de fuga:

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

No filme, essa seqüência se conclui com uma mudança de voz da fala, já que há uma oscilação entre a voz do narrador em *off* e a do próprio protagonista que revela, com a dificuldade de alguém seriamente ferido, os passos que pretende seguir, acrescentando explicitamente, na legenda final, uma possibilidade de desfecho que aparece apenas de forma insinuada no romance: “não vejo nada / ou é o túnel/ ou morri...” (GUERRA, 2000, seqüência 1:31:21 – 1:31:29h). O grotesco atinge seu auge na deformação da imagem do personagem que fala encostado no vidro da janela do ônibus.



Foto 11 - 1:31:29 - narração final



Foto 12 - 1:29:21 - letreiro final

A oscilação da voz narrativa do final é mais uma marca da presença do absurdo na vida de um personagem que vê a sua própria história na medida em que ela é narrada, no momento sempre presente, mesmo quando aparentemente projeta um futuro ou rememora fatos do passado. E narrar, seguindo o que diz Sartre em *A Náusea*, é a possibilidade de viver e mudar o que há em torno e dentro do ser, no entanto, trata-se de “uma mudança que ninguém nota: a prova é que se fala de histórias verdadeiras. Como se pudesse haver histórias verdadeiras; os acontecimentos ocorrem num sentido e nós os narramos em sentido inverso” (1986, p.67). Deste modo, mesmo o discurso distorcido e a linguagem fragmentada característicos do protagonista de *Estorvo* mantém-se coerentes com uma visão de mundo absurda, inclusive, no modo invertido como esse mundo é percebido e narrado.

Diante da densidade e da estranheza de um mundo que já lhe foi familiar, fugir, para o absurdo narrador-protagonista de *Estorvo*, é, ao mesmo tempo, a possibilidade de libertação, uma demonstração de revolta, a busca de um amparo que ele sabe, não virá e, sobretudo, a única certeza (por mais paradoxal, frágil e incerta que pareça) de que ele dispõe. Por isso, nem a iminência da morte pode frear esse que é seu projeto exclusivo e absoluto, assim como o é o absurdo, de acordo com Camus. E isso não representa uma reconciliação com a pseudo-necessidade humana de um projeto que alivie a sua consciência de que é excessivo e nulo, mas a coerência com o único universo que pode ser vislumbrado por um homem absurdo: “ardente e gélido, transparente e limitado, no qual nada é possível, mas tudo está dado, depois do qual só há o desmoronamento e o nada” (CAMUS, 2007, p. 71).

2 O TEMPO EM ESTORVO: DESCONTINUIDADE E FRAGMENTAÇÃO

O tempo é uma dimensão essencial do “ser-aí”, seu verdadeiro sentido. Jogado no mundo, pura existência, o “ser-aí” se desprende, se desdobra no tempo. Heidegger conclui que o “ser-aí” se projeta pelo tempo, sempre na direção do futuro. (...). Da mesma forma que o futuro é a dimensão privilegiada do tempo, há uma possibilidade que tem privilégio sobre todas as demais: a morte (SARTRE apud MACIEL, 1986, p. 39).

Compreender a passagem do tempo e o seu papel determinante sobre os seres é parte da angústia do homem diante de tudo o que não pode ser compreendido por uma lógica considerada razoável e que, por isso mesmo, passa a ser denominado como mistério. A mitologia grega, como exemplo ocidental, já apontava para essa angústia ao representar o tempo na figura do deus Cronos, aquele que devorava seus filhos à medida que eles nasciam. Zeus fora o único a escapar desse destino e por isso tornou-se o deus supremo do Olimpo, assim como Jesus Cristo superou a morte pela ressurreição e virou o marco da “nova era ocidental”, marcada pela égide do cristianismo e seus valores. A possibilidade de burlar o tempo e conquistar a vida eterna motiva desde os alquimistas em busca da pedra filosofal às diversas religiões que encontraram na possibilidade de outra vida a melhor forma de consolo para as inquietações humanas diante do mistério.

Tempo e morte mantêm, assim, uma relação indissociável, acentuada a partir do barroco e estendida até os dias atuais. Santo Agostinho, nas suas *Confissões*, tentava compreender o trânsito entre passado, presente e futuro partindo do que Paul Ricoeur denomina hoje como “a aporia do ser e do não-ser do tempo” (1994, p. 22). Agostinho tentava esclarecer uma medida do tempo trazendo tanto o passado quanto o futuro para o presente, um, através da memória; outro, através da espera do que está por vir. Ou seja, numa primeira estância analítica, só haveria presente. Mas o problema que esta conclusão suscita é que também o presente é impossível de ser medido, pois cada segundo do momento em que se vive torna-se passado e cada fato concretizado também no agora é anúncio do porvir, o futuro concretizado é presente e logo passado. No turbilhão criado pela busca de imagens do passado, mimese das projeções do futuro e angústia diante da impossibilidade de determinar

uma existência do tempo, Agostinho se perde na aporia e se rende ao mistério: ele está diante daquilo que só a sabedoria divina pode compreender, ou seja, não é possível ao homem explicar e muito menos contestar.

O que prevaleceu como outra certeza foi a noção de que o tempo é cíclico, e que este ciclo é comum a todos os seres, independentemente do estágio de vida em que se encontrem, pois todos seriam regidos por uma cronologia universal. Durante muito tempo associou-se a idéia de percepção temporal à constatação de uma consciência coletiva, capaz de unir as diversas consciências individuais. Compreender que a passagem do tempo atua simultaneamente com a natureza interior era um exercício de reconhecimento da relação estabelecida entre o tempo, os diversos graus de consciência e os acontecimentos exteriores. Este diálogo era considerado semi-relativo, mas atado pela simultaneidade.

As “coisas” sucediam mediante o seguimento de um relógio comum, que Henri Bergson, no livro *Duração e Simultaneidade* (2006), exemplificou da seguinte forma: para compreender melhor o elo entre a duração interior e o tempo das coisas, um indivíduo deveria imaginar-se de olhos fechados ouvindo uma música e acompanhando-a em sua mente. Assim, ele perceberia que tanto o seu pensamento quanto a música possuiriam uma escala temporal simultânea, a melodia seguiria a mesma “fluidez da nossa vida interior” (2006, p. 51).

Para Bergson, que apresenta tal relação enquanto antecedente histórico da teoria da relatividade, que é o seu objeto de estudo, tal percepção do tempo poderia ser formulada assim: “Todas as consciências humanas são de mesma natureza, percebem da mesma maneira, de certa forma andam no mesmo passo e vivem a mesma duração” (*Idem*, p. 54). No entanto, as teorias sobre o tempo a partir do século XIX, passando por Einstein e chegando à contemporaneidade, acabaram “implodindo” essa idéia de tempo material e uno. A simultaneidade existe, mas a duração dos fenômenos não é necessariamente sentida da mesma forma por cada consciência individual, não se pode mais pensar num tempo da consciência coletiva. Mesmo a cronologia histórica é questionada a partir daí: o que para uns representa o começo de uma era, por exemplo, para outros representa o fim de determinados tempos.

Mikhail Bakhtin dialoga com essa conclusão bergsoniana apontando para a relação existente entre o eu e o outro. Afastando-se da associação que Bergson faz entre consciência individual e alma, Bakhtin prefere pôr os termos em função de uma autoconsciência e a consciência sobre o outro, ou seja, na idéia de que qualquer construção do eu e do outro é

norteada por uma interdependência reveladora, que só se afirma diante de tal relação especular. Assim, ele afirma que:

Existe uma analogia quase total entre os significados das fronteiras temporais e espaciais na autoconsciência e na consciência do outro. O exame fenomenológico e a descrição do autovivenciamento e do vivenciamento do outro, tendo em vista que a genuinidade dessa descrição não é turvada pela inserção de generalizações e leis teóricas (em linhas gerais, o homem é uma equação do *eu* e do *outro*, um desvio em face das significações axiológicas), revelam nitidamente a diferença essencial que tem o significado do tempo na organização do meu autovivenciamento e do vivenciamento do outro por mim. O outro está mais intimamente ligado ao tempo (não se trata, é claro, do tempo elaborado pela matemática nem pelas ciências naturais, pois isso subentenderia uma generalização correspondente do homem), está por inteiro inserido no tempo como o está inteiramente no espaço, no vivenciamento dele por mim nada perturba a temporalidade contínua da sua existência (BAKHTIN, 2003, p. 99-100, grifos do autor).

Vivenciar o tempo do outro funciona como apoio para a percepção da passagem do tempo para o eu, o que Bakhtin (*Idem*) exemplifica com a nossa reação diante da perda de alguém querido. Nós acompanhamos sua trajetória. Se ele está doente, acompanhamos o desenrolar da sua doença e percebemos a aproximação da sua morte. Sabemos que um velho a qualquer momento pode partir, assim como vivenciamos o nascimento de uma criança e conseguimos demarcar esses fatos no tempo, mas não conseguimos ter esse mesmo vivenciamento em relação a nossa trajetória quando o assunto é nosso nascimento e nossa morte. Por isso, retomando a aporia que remonta a Plotino e é atualizada por Santo Agostinho, para o eu, só há o presente em sua efemeridade e a consciência desse caráter contingencial do tempo é conquistada através da compreensão de que o tempo, como quer Bergson, é duração.

Se duração é consciência, como afirma Bergson (*Op. cit.*, p. 57), o tempo contido num piscar de olhos, por exemplo, poderia durar somente alguns segundos ou ainda poderia se estender ao infinito, afinal todos os acontecimentos ocorridos simultaneamente nessa “fração” de tempo partiriam da inconsciência ou de uma consciência distorcida, já que a percepção da passagem do tempo é relativizada à consciência que cada um tem dessa passagem. No texto narrativo, esse momento pode ser marcado por um *flashback*, pela imaginação, delo devaneio, pela memória ou simplesmente pelo sono abrupto e incontrolável, ou por tudo isso junto, no tempo arrastado da insônia, ou ainda pela ânsia de um presente contingencial e pelo que está por vir.

Da filosofia (e há muito mais teorias e pensadores sobre o assunto do que os apontados aqui) à narrativa literária, a problemática e a apresentação do tempo assumem diversas nuances. Segundo Benedito Nunes (1995), o texto narrativo, ao contrário do poético, didático ou científico, é marcado pelo encadeamento temporal dos fatos, que se ajustam entre si, promovendo o desenrolar de um enredo ou intriga. Ele não quer dizer com isso que tais ações precisam seguir uma seqüência lógica de antecedente e conseqüente. O tempo da narrativa, para o autor, é deslocável, e tal definição serve tanto para os acontecimentos presentes, quanto para os passados ou futuros: o tempo

pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno (NUNES, 1995, p.25).

Essa possibilidade de diluição cronológica inerente ao texto narrativo remonta às epopéias. Os movimentos de retrospectiva e avanço, também conhecidos como *flashbacks* e *flashforwards*, podem ser vistos, por exemplo, na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero; não são características exclusivas da narrativa moderna. No entanto, Benedito Nunes (1995, p. 26) aponta para uma distinção marcante entre os procedimentos narrativos da epopéia e os do romance (e mesmo do cinema). De acordo com o autor, o recuo ou antecipação dos fatos, na narrativa clássica, ocorre em uma “exposição separada”. A ação principal é interrompida, mas seu curso é retomado imediatamente depois do *flashback* ou do *flashforward*, ou seja, a linha que separa presente, passado e futuro é bem demarcada. Ainda tomando um exemplo de Bergson citado por Albert Camus em *O mito de Sísifo*, a compreensão da duração retornos ou avanços só ocorre mediante um esforço da consciência que

não forma o objeto do seu conhecimento, somente fixa, ela é o ato de atenção e, para retomar uma imagem bergsoniana, se assemelha a um aparelho de projeção que de repente congela uma imagem. A diferença é que não há roteiro, mas uma ilustração sucessiva e inconseqüente (CAMUS, 2007, p. 56).

Com o advento da modernidade, e do romance como narrativa característica do homem moderno (Lukács, 2000), essa linha demarcadora fica mais tênue. O romance, enquanto discurso do indivíduo (em oposição ao caráter de coletividade do texto épico), traz em si a marca da desagregação social, moral, temporal e espacial que caracteriza o burguês

inconformado, desiludido e desencontrado diante do turbilhão promovido pelo progresso científico, tecnológico e filosófico anunciado desde a segunda metade do século XIX.

No entanto, esse discurso, mesmo pautado no pessimismo e na ironia revela um eu auto-centrado, observador do que está em seu entorno, embora sentindo-se distanciado dele. As guerras do século XX, a derrocada de ideologias, a unificação do mundo pela globalização instauraram o que estudiosos como Jean-François Lyotard (*A condição pós-moderna*, 1998), entre outros, consideram como era “pós-moderna”. Não nos deteremos aqui nas polêmicas acerca das distinções entre “moderno” e “pós-moderno”, nossas alusões restringem-se apenas ao modo como esses paradigmas refletem-se na narrativa contemporânea. Esta passa, então, a representar a crise de configuração do herói moderno, inconformado e incompreendido, que perde sua aura e cede lugar a um outro sujeito: apático, fragmentado, que não detém o controle de sua trajetória e é impelido pela demanda absurda de uma existência sem sentido. Temporalidade e espacialidade, nessa narrativa, acompanham tal fragmentação, e o enredo, no texto literário, passa a ser construído privilegiando muito mais as imagens que o discurso do indivíduo, como a câmera de que fala Camus, que tem o poder de congelar, adiantar ou atrasar as ações conforme a tempo interior do sujeito.

Esse privilégio é também reflexo do avanço, primeiro da fotografia, depois do cinema, como narrativas de alcance massivo. A influência da literatura perdeu a superioridade em relação ao cinema e às narrativas televisivas, como novelas e minisséries. Atualmente percebe-se um intercâmbio de influências e, na medida do possível, uma intersecção de recursos na construção de enredos, conforme afirma Tânia Pellegrini. Para a autora

(...) é a objetividade *relativa* da imagem filmada que permite sua aproximação com a linguagem, numa nova maneira de organizar a matéria narrada, por meio da *montagem*, a qual manifesta, tanto no filme quanto na literatura, uma orientação mais espacial que temporal da realidade: uma corrente de “imagens visuais” que flui, englobando tempos e espaços diversos (PELLEGRINI, 2003, p.28).

O romance *Estorvo*, de Chico Buarque (1991), e o filme homônimo, de Ruy Guerra (2000), são exemplos dessa narrativa contemporânea. Nessas obras, passado, presente, futuro, recordação, sonho e imaginação não podem ser distinguidos facilmente pelo leitor/espectador. A narrativa, nessas produções, converge para uma situação de desenraizamento tal que, diante

da velocidade com que os fatos se sucedem, o *nonsense* acaba sendo a característica mais marcante dos enredos.

O tempo, para o narrador dessas obras, está liberto de um aprisionamento cronológico, e passa num ritmo próprio, que acompanha a percepção que o eu narrador tem da realidade. O romance começa da seguinte forma: “Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozzo...” (BUARQUE, 2004, p. 07). Ele é acordado pela insistência da campainha, mas não sabe ainda se o barulho é parte do sonho ou da realidade. Levanta-se para atender a porta, mas sua imagem, a da casa e sobretudo a do homem do outro lado do olho mágico estão distorcidas. Os recursos da câmera, na adaptação cinematográfica, transmitem essa distorção: um homem de cuecas, disforme, anda por uma casa também deformada pela visão de um olho semicerrado, com o tom alaranjado da pálpebra de alguém que ainda não acordou e que olha por um olho mágico. O texto literário descreve essas imagens de forma tão aproximada da apresentação cinematográfica que essa seqüência, no filme, dá uma ilusão de fidelidade à descrição literária.



Foto 13: 0:03:09 – imagem distorcida

O tempo se arrasta, num ritmo de sonambulismo, até que o sujeito decididamente acorda e passa a acreditar que é perseguido. Mas a decisão de acordar é motivada por outro alongamento de tempo, definido por um esforço de memória que tenta lembrar daquele rosto disforme que se apresenta do outro lado e se perde em projeções e especulações, como um diálogo com um espelho convexo – o da visão através do olho mágico – e côncavo - o da imaginação.

Procuro imaginar aquele homem escanhado e em mangas de camisa, desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer. E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais o meu julgamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce, para mim.

Recuo cautelosamente, *andando no apartamento como dentro d'água*. [...]. Volto ao olho mágico. [...]. Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. Assim ele me viu chegar, grudar o olho no buraco e tentar decifrá-lo, me viu fugir em *câmera lenta*, os movimentos largos, me viu voltar com a fisionomia contraída e ver que ele me vê e me conhece melhor do que eu a ele. Porque eu sei apenas que ele não é o que pretende aparentar, um vendedor, um administrador, um distraído. E ele me conhece bem o bastante para saber que eu poderia até receber um estranho, mas nunca abriria a porta para alguém que de fato quisesse entrar (*Idem*, p. 8-9, grifos nossos).

Entre o sono e o completo despertar há um momento de transição que marca tanto os subterfúgios limiares entre sonho, imaginação e memória quanto a passagem para um relação em que o olho mágico funciona como espelho. A impressão de câmera lenta, os movimentos largos, o andar como se estivesse dentro d'água indicam, sobretudo, a temporalidade interna do narrador. Este vê a si e ao outro através desse tempo especular e da demonstração de uma cena inicial, para usar um termo da psicanálise, que retornará durante toda a narrativa como motivadora das errâncias do personagem. A memória aí é muito mais reminiscência que recordação, já que há um esforço por lembrar que, entretanto, não consegue evitar as lacunas desse tempo, o da cena passada, que tenta ser atualizado no momento presente:

Agora ele já percebeu que é inútil, que não me engana mais, que eu não abro mesmo, que sou capaz de morrer ali em silêncio, posso virar um esqueleto em pé diante do esqueleto dele, então abana a cabeça e sai do meu campo de visão. E é nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente. Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever, porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão, há muito tempo (*Idem*, p. 9).

A partir daí, a velocidade muda bruscamente: agora se trata de uma fuga e não só o homem do olho mágico e a memória que ele ativa, mas todos o perseguem, todos vêm que ele foge e tudo parece correr em seu encalço. A cidade, as pessoas e os movimentos são marcados pela rapidez. Mais uma vez, descrição literária e fílmica se aproximam na apresentação dos fatos. A narrativa, a partir da fuga, configura-se, conforme sugere Ítalo

Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990, p. 53), como um cavalo: “um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado. (...) até mesmo a propriedade estilística exige rapidez de adaptação e agilidade da expressão e do pensamento”. Como o caminho do narrador-protagonista de *Estorvo* extrapola os liames daquilo que é considerado “normal” ou “racional”, a narrativa anda a galope, para tratar das idas e vindas temporais desse personagem, e a noção de causalidade, tão cara ao romance moderno, cede lugar a uma sucessão de fatos impelidos pela contingência e, para o protagonista em questão, pelo absurdo.

O enredo do romance poderia ser resumido em alguns fatos concretos: um homem perturbado que foge de um perseguidor desconhecido, vai à casa da irmã recém-chegada de viagem, recebe o dinheiro que ela lhe dá, segue para o sítio da família onde é roubado e de onde é expulso por bandidos que invadiram a propriedade, procura a ex-mulher, dirige-se ao trabalho e depois ao apartamento dela, inunda o apartamento, volta à casa da irmã à noite, onde há uma festa, mistura-se aos convidados, rouba as jóias da irmã, volta ao sítio, vende-as, recebe uma mala repleta de maconha como pagamento, volta à cidade, livra-se da mala, volta à casa da irmã e é conduzido de volta ao sítio por um delegado amigo do cunhado para pôr fim à marginalidade que impera por lá, foge da polícia e é esfaqueado enquanto tenta pegar o ônibus de volta à cidade. Mas as situações não se sucedem seguindo essa cronologia, ou, como já dito, qualquer parâmetro de causa e consequência.

Os fatos são contados em uma seqüência a-cronológica, por um narrador de quem se deve desconfiar, afinal, como já se disse, ele percebe a realidade sob a ótica de alguém que se sente perseguido por tudo e todos. Não se sabe ao certo qual a ordem de sucessão desses acontecimentos, que, além disso, são entremeados por *flashbacks* e *flashforwards* constantes. Algumas passagens são exemplares dessa fragmentação. Quando ele vai à casa da irmã pela primeira vez, ela está olhando “as fotos da viagem”. São fotografias distorcidas, fora de foco, de qualidade ruim para alguém que tem curso de fotografia, mas o narrador chama a atenção para um aspecto: “Devem ser fotos do início da viagem, quando ela ainda estava emocionalmente abalada” (BUARQUE, *op. cit.*, p. 14). A justificativa para esse abalo emocional, mencionado nessa passagem como um caso de *flashforward*, só aparecerá no capítulo 9, antepenúltimo do romance, quando se saberá que, num assalto à casa, a irmã fora estuprada porque não encontrou as jóias para oferecer aos assaltantes, já que o próprio irmão (embora ela não o saiba) havia roubado-as anteriormente.

Cada nova ida ao sítio é marcada por um momento de recordação. Na primeira ida, o protagonista lembra que há cinco anos deixou o sítio e deve ter esquecido a cancela aberta, o que lhe dá uma sensação de estranhamento:

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. [...]. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros.

[...]. Abandonei e esqueci isto aqui durante cinco anos. Talvez a inércia do sítio na minha mente, mais do que a longa estiagem, explique agora essa claridade dura, a paisagem chapada. (...) Sento-me na pedra redonda onde eu me sentava quando era pequeno, quando pensava que a noite primeiro enchia o vale, depois é que transbordava para a terra e para o céu (*Idem*, p. 23).

A narrativa se mostra, então, conduzida por uma outra marca de temporalidade: a memória, tanto enquanto recordação como enquanto esquecimento. Este indicativo temporal tanto atualiza o passado na narrativa do presente, quanto impulsiona a criação das imagens representativas deste presente e mesmo de um futuro projetado. Numa distinção entre recordação – passiva e involuntária – e reminiscência, caracterizada pelo esforço de lembrar, Sartre, em *O Ser e o Nada* (2008), tenta resolver a aporia sobre passado, presente e futuro (inquietação que remonta a Santo Agostinho, como já mencionado) afirmando o presente como único tempo possível já que, mesmo o passado é uma impressão presente no corpo, ou seja, tudo está em ato. E ele justifica a passividade da recordação apontando para o caráter imagético a ela inerente:

Mas, além disso, nos privamos do meio de distinguir imagem e recordação: nem a “fragilidade” da recordação, nem sua palidez, nem seu caráter incompleto nem as contradições que ostenta frente aos dados da percepção podem distingui-la da imagem-ficção, pois esta apresenta os mesmos caracteres; e, por outro lado, esses caracteres, sendo qualidades *presentes* da recordação, não poderiam fazer-nos sair do presente para ir ao passado (SARTRE, 2008, p. 160, grifos do autor).

Essa reflexão, mesmo de um tempo muito posterior à teoria da contingência apontada nos anos 40 em *A Náusea*, reforça-a na medida em que ratifica a possibilidade de uma existência contingencial, baseada e impelida pelos fatos presentes. Além disso, dialoga com a evidência de que toda memória é também criação, pois o tempo que se apresenta através das suas imagens está desvinculado da cronologia convencional. Não importa se o passado *é*, como apontaram Bergson e Husserl, ou se *não é*, como quis Descartes, pois, ainda segundo Sartre:

Se houvessem [Bergson e Descartes] considerado o fenômeno temporal em sua totalidade, teriam visto que “meu” passado é antes de tudo “*meu*”, ou seja, existe em função de certo ser que eu *sou*. O passado não é nada, também não é o presente, mas em sua própria fonte acha-se vinculado a certo presente e certo futuro. [...]. Meu passado não aparece jamais no isolamento de sua “preteridade”; seria até absurdo considerar que pudesse *existir* como tal: é originariamente passado *deste* presente (*Idem*, p. 162, grifos do autor).

Tal definição é importante pois, através dela, pode-se compreender um pouco mais a temporalidade que se apresenta em *Estorvo*. Considerando o vínculo entre passado e presente, compreende-se, por exemplo, que a fragmentação da memória que se apresenta na narrativa é também um reflexo da fragmentação subjetiva do narrador no momento em que o enredo é contado. A sua percepção presente da realidade é descontínua e as imagens pretéritas que reforçam a sua condição ou a que ele recorre na tentativa de amparo acabam por seguir a descontinuidade dessa subjetividade, revelado também através da memória fragmentada do narrador.

Assim, é a lembrança da partida do sítio que o leva a entrar de volta naquele espaço, do mesmo modo que o esquecimento ou a reminiscência turva do rosto que se apresenta no olho mágico motiva a trajetória do narrador. A instabilidade da memória é o que promove a maioria das interrupções/quebras da narrativa. A lembrança do único amigo alonga o caminho percorrido do shopping até a casa da ex-mulher quando ele retorna do sítio pela primeira vez, o esquecimento deste mesmo amigo faz com que ele se detenha diante de reminiscências e projeções, simulacros e espelhos e de uma confusão em que TV, populares e assassinato revelam uma crítica à mídia massiva e ao absurdo que se mostra diante da vida cotidiana espetacularizada. Ao passar em frente ao prédio onde o amigo morava, curiosos e imprensa se aglomeram para tentar desvendar o assassinato de um professor de ginástica, provavelmente homossexual, residente no mesmo edifício. O principal suspeito é o filho de uma empregada doméstica que tenta, desesperadamente, inocentá-lo e, para tanto, pactua com o espetáculo sugerido pelos repórteres de rádio e TV:

A índia responde à Radio Primazia que prenderam o filho porque ele estava sem documento. Diz “meu filho estava voltando da praia, não é crime ir na praia, ninguém vai na praia com carteira de trabalho metida no calção”. [...]. Aproxima-se o repórter da TV Promontório dizendo “ouvimos também a mãe do principal suspeito”. Aí a índia perde a razão, agarra as lapelas do repórter e desata a chorar no microfone e berrar “ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente!”, mas o cameraman, que está trepado no capô da camionete, grita “não valeu, não gravou nada, troca a

bateria!”. A índia pára de chorar, olha para o setor da imprensa e diz “imagine meu filho, que até é doente, estrangulando um professor de ginástica”. Volta o repórter da TV Promontório e pede-lhe para repetir a fala anterior, que ele achou bem forte. Eu fiquei com vontade que ela não repetisse aquilo, mas agora não adianta, ela já está chorando mais que antes e berrando “ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente, ele é sério e trabalhador” (BUARQUE,*op. cit.*, p. 47-48).

Sobre essa passagem, Roberto Schwarz, na resenha “Um romance de Chico Buarque”, publicada na revista *Veja* em 07/08/1991, afirma:

Por um paradoxo profundamente moderno, a indefinição interior dos caracteres tem como contrapartida uma visibilidade intensificada. Gestos e movimentações têm a nitidez a que nos acostumam a história em quadrinhos, as *gags* de cinema, os episódios de TV, bem como o sonho ou o pesadelo. Essa exatidão, muito notável, decorre em primeiro lugar da felicidade literária e da observação segura do escritor, e também da escola do romance policial. Mas há nela um outro aspecto, bem perturbador. É como se no momento ela não fosse apenas uma qualidade, mas uma aspiração real das coisas e das pessoas ao figurino evidente, ao logotipo delas mesmas. A irresistível atração da mídia ensina e ensaia a figura comunicável, o comportamento que cabe numa fórmula simples, onde a palavra e a coisa coincidam (SCHWARZ, 1999, p. 180-181).

Diante de flashes e holofotes, os sentimentos e ações assumem a proporção do tempo midiático, que, tanto na crítica de Schwarz como na que é feita pelo romance, é fugaz e leviano, pois sensacionalista. Diante da fama momentânea, o suspeito, de calção de banho, “um negro do tamanho de quatro mãos”, sorri abobalhado, como se a situação não lhe dissesse respeito, não lhe incriminasse ou ainda como se ele fosse (como de fato foi) o grande astro daquele espetáculo e por isso ele “ri para a câmera no capô, ri para as janelas dos vizinhos, ri para ninguém, ele ri para o sol...” (*Idem*, p. 48).

Finda a participação da imprensa, o tempo volta ao ritmo do silêncio e da quietude, ampliados pelo vazio deixado pela partida das câmeras e do bulício sensacionalista: “Vão-se as equipes de televisão, desfaz-se o cordão de isolamento, o povo circula, e o zelador parece sentir o brusco desamparo da celebridade, mesmo tendo sido um artista tímido; ergue o rosto e olha para todos os lados, antes de se recolher ao interior do prédio” (*Idem*, p. 49).



Foto 14: 0:30:17 – espetáculo midiático câmeras



Foto 15: 0:30:39 – sorriso para as

Num desamparo semelhante ao do zelador, o narrador retoma o caminho à casa da ex-mulher, bem como retoma a temporalidade narrativa das projeções e digressões, ora sobre o amigo, ora sobre um outro conhecido que também morava nas redondezas, ora sobre lugares onde morou na infância. O tempo da memória volta a se imprimir com fio condutor de sua trajetória.

Por isso, quando ele retorna ao sítio para vender as jóias da irmã, há um novo momento de *flashback*. Chove forte e ele se lembra da infância, quando ia ao sítio de carro e, junto com a irmã, brincava de se jogar de um lado para o outro, no sentido das curvas. Nesse momento ele duvida da veracidade de suas recordações:

Não é razoável que tenha chovido tanto em minha infância. Mas me vejo menino, e chove. Minha irmã já adolescente, e chove. Os dois no riacho, em roupa de banho, queimados de sol, e chove. O sol, vejo o sol no cimento, vejo o gato deitado no sol do cimento, e chove. Pode ser então que não chovesse; a chuva imprimiu-se mais tarde na memória (BUARQUE, *op. cit.*, p.70).

Se na primeira ida ao sítio o narrador é escorraçado pelos bandidos, na segunda ele tem o que barganhar: as jóias da irmã. A narrativa não deixa clara a intencionalidade presente nesta ação e as interpretações poderiam variar entre a tentativa de se impor aos invasores do lugar, vingar-se da irmã (de quem tem ciúmes) por ela ter se casado com um burguês esnobe e caricaturado, que sua muito nas axilas e usa faixa abdominal, mas tem dinheiro e ostenta-o, como figura burguesa paródica que representa, e além de tudo, dorme com ela. Há várias passagens do romance que apontam para uma relação de desejo incestuoso que, se não se

concretiza, apresenta ainda mais características desse narrador psicologicamente perturbado e confuso. No entanto, este é um aspecto que extrapola o recorte que aqui analisamos, o das relações entre narrativa e temporalidade.

Enquanto espera que os invasores do sítio avaliem as jóias, o narrador fica trancado dentro de um trailer abafado, sentado diante da única janelinha de vidro por onde entra a luz. Neste momento, uma vaca encosta o rosto na janela e a narrativa assume a relatividade temporal do seu olho fatigado que pisca e da baba que pende da sua boca, num fio que sobe e desce, ameaça cair, mas não cai, retomando a idéia bergsoniana de que tempo é duração, mas que essa duração não significa, necessariamente, simultaneidade, pois se relativiza de acordo com a percepção individual, que é subjetiva:

A cabeça da vaca enquadra-se na janela com exatidão, e se estabelece. É uma vaca fatigada. Sua pálpebra de quando em quando lambe o olho, num movimento grave que aprendo a prever. Também me familiarizo com a baba no canto de sua boca, que pende a meio palmo e sobe, pende e sobe de novo. E às vezes a vaca malhada meneia o queixo para frente, de leve, como quem me pergunta “e aí?”, ou “o que é que você acha?”. Quando o gêmeo reaparece na porta deduzo que se passou um longo tempo. *Mas foi um tempo que não me pesou esperar, talvez por eu ter esperado com o tempo da vaca (Idem, p. 73-74, grifos nossos).*

Nas idas e vindas entre o sítio, as casas da irmã, da ex-mulher e da mãe não se sabe ao certo quanto tempo se passou. Até porque há momentos em que o personagem se “desliga” da realidade, entra num estado de inconsciência, normalmente marcado pelo sono repentino. É como se horas houvessem transcorrido no tempo de um piscar de olhos. Nesses momentos, entre o dormir e o despertar, cenas diversas se sucedem, como imaginação ou sonho. Um exemplo ocorre quando ele está na sua penúltima ida ao sítio, enquanto espera o resultado da venda das jóias:

Passo o resto da noite rolando na cama, com a impressão de ouvir um telefone tocar ao longe. É impossível dormir com um telefone que não pára de tocar ao longe. Clareia, e acho que o telefone segue tocando. Será quase meio-dia quando imagino que minha mãe terá afinal atendido. [...]

Acordo sem saber se dormi pouco ou demais. É um meio de tarde, mas não sei de que dia (*Idem, p. 88-89*).

O filme apresenta uma solução imagética compatível com esse turbilhão ocorrido num fragmento de tempo: uma imagem noturna e urbana gira em alta velocidade em menos de um minuto. Percebe-se apenas a passagem apressada de pontos de luz, algo como uma grande avenida e pessoas, mas tudo distorcido pela velocidade do giro da câmera. A música escolhida também acentua essa idéia de turbilhão, um som instrumental que aumenta de volume e intensifica a sensação de velocidade de rotação da imagem.

A insônia é também um elemento desnorteador do protagonista de *Estorvo* presente em vários momentos de sua trajetória. Há uma seqüência, por exemplo, em que, na primeira viagem ao sítio, ele tenta dormir, mas não consegue, pois há duas crianças brincando num videogame ao lado de sua cama e a luz da tela, e a luminosidade piscante da ação na tela o desconcentra. O tempo, então, se dilata conforme os devaneios que passam a conduzir seus pensamentos:

A comichão da palha na minha pele, a presença da goiaba doce no meu estômago, os incômodos do corpo são apenas um despiste da insônia. A insônia verdadeira principia quando o corpo está dormente. Semi-lesado, o cérebro não tem boas idéias, e é incapaz de resistir à chegada do homem do olho mágico, por exemplo, que pode ser um amigo que eu perdi de vista [...]. O sono chega como um barco pelas costas, e para partir é necessário estar desatento, pois se você olhar o barco, perde a viagem, cai em seco, tomba onde você está. E o moleque da cabeça raspada continua fungando e jogando videogame. E a menina da cabeleira continua me encarando, sorrindo. E ainda não amanheceu. (BUARQUE, 2004, p. 28-29).

No entanto, apesar dessa aparente dilatação – são quase duas laudas de devaneios – a manutenção de todo o quadro externo, a posição das crianças, a referência temporal e mesmo a ação consecutiva da menina, de roubá-lo achando que ele dormia, indicam que o tempo externo não obteve a duração do tempo interior. Enquanto o protagonista piscava os olhos, seu tempo interior relativizava-se em referência aos fatos simultâneos exteriores.

No filme *Estorvo*, de Ruy Guerra, adaptado do romance de Chico Buarque, essas cenas são marcadas pela sutil diminuição da luz e posterior mudança abrupta de cena: numa seqüência de corte, o giro intenso das imagens diante da câmera deixa entrever apenas pontos luminosos do que parece ser uma paisagem urbana girando muito rapidamente. A música instrumental - e experimental -, assinada por Egberto Gismonti, também vai aumentando de intensidade à medida que as imagens giram e, num novo corte abrupto, a cena volta para o personagem, na mesma posição anterior.

Um exemplo é a cena em que o narrador dirige-se à casa da ex-mulher e decide tomar um banho. Ele ajusta o chuveiro e começa a ser invadido pelo vapor da água quente, a imagem começa a ficar esfumada e o letreiro – recurso do cinema clássico (cf. MARTIN, 2007, p. 186) muito utilizado ao longo do filme – indica seu monólogo interior naquele momento: “eu, por mim, levava no vapor o resto da existência”, e, de repente, temos a impressão de que, em meio à fumaça o personagem simplesmente “apagou”. O recurso de aceleração das imagens descrito anteriormente é utilizado e, num piscar de olhos, quando o narrador volta a si, o apartamento está completamente inundado.

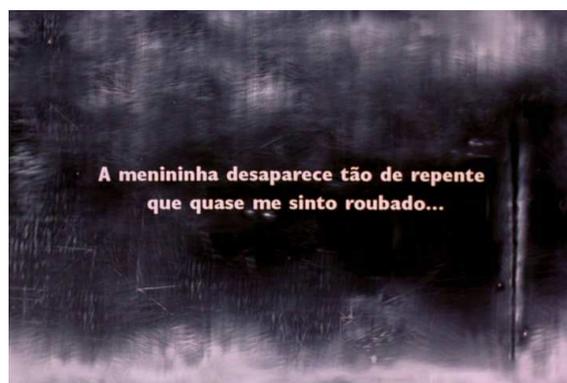


Foto 16 - 0:33:06 – expressão subjetiva

Tanto nesse exemplo quanto em diversas outras passagens da narrativa a explosão de uma temporalidade cronológica é recorrente, seja porque o narrador, como já dito, se vê perturbado e perseguido; seja porque, para ele, a expressão dos fatos não pode se ater a uma ordem que não lhe proporcione a estabilidade e a segurança que ele busca na memória de fatos passados. É como se ele oscilasse entre uma voz de primeira pessoa direcionada ao leitor, sobretudo nas passagens descritas cinematograficamente no romance, e o monólogo interior, em que a subjetividade se revela extrapolando os liames do racional ou do que seria esperado em termos de coerência factual e coesão narrativa, já que esse discurso, segundo Oscar Tacca, caracteriza-se:

Primeiro, por se tratar de uma descida na consciência que se realiza sem intenção de análise ou de ordenamento racional, quer dizer, que reproduz fielmente o seu devir (naquilo que tem de espontâneo, irracional e caótico), conservando todos os seus elementos num mesmo nível; segundo – e fundamentalmente -, porque a sua verdadeira realidade é dada no plano da expressão, mediante a introdução de um discurso que rompe, definitivamente, com as características peculiares que a análise introspectiva tinha consagrado a respeito do monólogo ou solilóquio tradicional (causalidade, simplicidade, clareza) (TACCA, 1983, p. 93, grifos do autor).

É deste modo que o foco e a temporalidade da narrativa se dividem, mas também se unem, na fuga, nos diversos retornos e em dois enredos policiais paralelos: o do assassinato no prédio do amigo e a invasão do sítio por bandidos. O primeiro caso, em que o narrador é apenas espectador, aparece apontando a crítica à supervalorização do cotidiano transformado em espetáculo midiático. O segundo diz respeito diretamente ao narrador e permeia a sua trajetória acentuando a impossibilidade de redenção ou reencontro que se anuncia à medida que a narrativa se aproxima do fim.

É este enredo que vai apresentar uma outra marca temporal, tão contundente e determinante quanto a da memória ou da expressão interior: a de um tempo social que também conduz o narrador a seu desfecho, senão trágico, porque ele é muito mais anti-herói do que herói; aniquilador e irreversível. É devido ao contato com os bandidos que o enredo revela que o narrador é filho de uma burguesia decadente. A mãe, viúva, ocupa sua velhice lendo revistas de uma moda que já não serve para ela. O pai, já morto, era um militar que se apresenta nas memórias do filho na medida em que seus valores patriarcais e racistas são recordados em passagens que contam, por exemplo, sobre sua forma de lidar com os empregados:

Meu pai entraria [no sítio] soltando uma gargalhada na cara do velho, passaria a mão naquele cabelo gorduroso, talvez chutasse o tamborete e dissesse “levanta daí, sacana!”. Meu pai tinha talento para gritar com os empregados; xingava, botava na rua, chamava de volta, despedia de novo, e no seu enterro estavam todos lá. Eu, se disser “há quantos anos, meu tio”, pode ser que ofenda, pois é outro idioma (BUARQUE, *op. cit.*, p. 25).

Ou nesta outra passagem, em que o autoritarismo militar define o trato tanto com os filhos como com os seus subalternos:

Uma noite meu pai foi me buscar na rua, e já desceu impaciente, porque quando chegava em casa queria ver todo mundo lá dentro: “Qualquer dia eu entro e passo o ferrolho na porta”. Arrastando-me de volta pelo pescoço, cruzando o hall pela terceira vez seguida, com o locutor lendo o horóscopo, meu pai mandou o porteiro desligar aquela porcaria. E disse que nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem. O porteiro achou aquilo a coisa mais engraçada. Vendeu o rádio e passou meses rindo muito e repetindo “crioulo não tem signo, crioulo não tem signo” (*Idem*, p. 99-100).

Não se pode considerar que *Estorvo* apresente uma narrativa datada, mas trata-se de um romance lançado em 1991, apenas dois anos depois da derrubada do muro de Berlim e de todas as conseqüências que esse fato histórico desencadeou. No Brasil, as primeiras eleições diretas ainda eram muito recentes a ditadura militar estava recém-acabada, mas seus resquícios estavam presentes, assim como a memória do pai militar e das violências de classe que ele também representava. As minorias sociais continuavam (continuam?) ocupando um lugar marginal e os discursos de sujeitos como esse pai permaneciam tão naturalizados que não chocavam, como o fariam se estivessem reproduzidos pelo narrador. Para o patrão – bem como para o subalterno - de sempre, esse era o “idioma” natural. Mas havia mudanças de discurso, que se não eram refletidas na prática, consolidavam-se nas teorias de então.

O narrador do romance apresenta-se como filho dessa época de transformações e principalmente desse tempo em que as ideologias ruem, dando lugar a um sentimento de não-pertencimento latente, a despeito da abolição de fronteiras e de mudanças culturais, sociais e econômicas apregoadas pelo discurso da globalização. Ele não se enquadra no grupo burguês de que a irmã e o cunhado fazem parte, com suas camisas de sócios do jôquei clube e suas festas regadas a álcool, entorpecentes e discursos esvaziados, que tentam desesperadamente se sustentar em um lugar de status, mas que mal podem esconder sua decadência. Esta se revela na arquitetura fracassada da casa-pirâmide, na faixa abdominal que o cunhado usa para disfarçar a barriga, nos dias inúteis que a irmã tenta ocupar com passeios a esmo pela cidade.

Na crítica desse tempo social confuso, dois outros personagens assumem destaque devido ao seu deslocamento: a ex-mulher e o amigo. Ela, formada em antropologia, interessava-se por tribos africanas e sonhava em conhecer o Egito, mas o máximo que conseguiu foi um emprego como gerente de vendas em uma boutique cara chamada “Alfândega”, em um shopping na zona sul. Lugar de entrada e saída de mercadorias, alfândega é também um nome simbólico para uma grife de madames em que, o que vinha de fora graças à abertura econômica, não estaria jamais à disposição de quem não pudesse pagar um valor muito alto por esses bens de consumo. Na figura da ex-mulher, o intelectual perde lugar para o mercado “globalizado”, contudo, ratificador dos abismos sociais já tão acentuados.

Já o amigo representa o revolucionário, aquele que brigou tanto contra a ditadura, que pregou uma sociedade mais justa e igualitária, mas foi engolido pela ascensão desenfreada e

hegemonia capitalista. Na passagem citada a seguir, o amigo faz uma alusão a Léon Tolstói, que acreditava no anarquismo e por isso decidiu abrir mão de sua riqueza para manter-se coerente com suas convicções políticas.

Era noite, e já estávamos jantando na varanda quando ele decidiu que eu era um bosta, sem mais nem menos. Disse assim mesmo: “você é um bosta”. E disse que eu devia fazer igual ao escritor russo que renunciou a tudo, que andava vestido como um camponês, que cozinhava seu arroz, que abandonou suas terras e morreu numa estação de trem. Disse que eu também devia renunciar às terras, mesmo que para isso tivesse de enfrentar a minha família, que era outra bosta. Também eram bosta toda lei vigente e todos os governos [...]. Ele gritava “venham os camponeses”, e os camponeses que vinham eram o jardineiro, o homem dos cavalos, o caseiro velho e sua mulher cozinheira, mais os filhos e filhas e genros e noras dessa gente, com as crianças de colo. Várias vezes o meu amigo gritou “a terra é dos camponeses!”, e aquele pessoal achou diferente (*Idem*, p. 83).

Depois que casa com a ex-antropóloga, adaptada gerente de vendas, o narrador esquece o amigo e só volta a lembrar dele após cinco anos, quando volta ao sítio que também abandonara, quando entra na fase mais errante de sua trajetória e vasculha na memória seus antigos pontos de referência. Entretanto, nessa lembrança, que se apresenta também como hipótese, o amigo está menor:

Talvez ele me pareça um pouco mais baixo do que era, dois centímetros se tanto, mas até será capaz de estar usando a mesma camisa social para fora da calça, com a mesma mancha de café no colarinho. [...]. Mas ao fitá-lo com maior atenção, talvez volte a me intrigar com sua estatura; meu amigo era mais alto, coisa à toa, mas era. Cinco anos depois seria normal que estivesse encolhido de ombros, com o estômago dilatado ou um pequeno desvio de coluna. Mas ele estará ereto, como se lhe tivessem simplesmente cerrado dois centímetros da canela (*Idem*, p. 45).

O amigo está menor, embora ereto, pois, assim como o narrador, ele também perdeu lugar na nova sociedade que se organiza desde 1989. O seu discurso, que antes lhe dava tanta empáfia e estatura, perde audiência e ele só pode surgir, na memória do narrador, como um simulacro de si mesmo: “Eu não saberei lidar com alguém que me dará a impressão de ser uma cópia do meu amigo. Que passará a mão nos cabelos como ele passava, o que me enervará, pois quanto mais perfeita for a cópia, maior será a sensação de logro” (*Idem*). Um reencontro é impossível porque, nessa narrativa, todos os personagens estão tão perdidos quanto o narrador.

O contato com os bandidos funcionará também como denúncia, no romance, de um Brasil que, a despeito de todas as aparentes tentativas de modernização, mantém as mesmas relações de poder corruptas e truculentas do período militar. Por trás da plantação e comércio de maconha instalados no sítio está o delegado local, que faz o transporte da droga em um velho camburão da polícia. No entanto, esse caráter de denúncia é latente para o leitor, mas para o narrador, é como se não fizesse diferença. Ele não demonstra nenhum tipo de sentimento de perda por causa da invasão do sítio, ou mesmo de espanto em relação à corrupção dos policiais. Nesses momentos é como se, mesmo sendo um narrador-protagonista, ele não passasse de observador dos fatos.

Somente na ida final, acompanhado por uma autoridade maior, o delegado responsável por elucidar o assalto na casa da irmã, é que o narrador assume um papel de agente nesse enredo policial que norteou a sua trajetória em grande medida. O delegado da capital assassina o delegado local e seus capangas, sem lhes dar chances de defesa. Nessa circunstância, o narrador tenta dar uma ordem, de patrão, de vítima ou de cidadão: “Encaro o delegado e digo “agora chega”, mas a voz sai tão débil que eu mesmo mal escuto. Talvez ele escute, pois abana a cabeça e sai do meu campo de visão” (*Idem*, p. 150, grifos nossos). Contudo, o máximo que ele consegue com essa ação é reativar o tempo da cena inicial, em que a lembrança/esquecimento de um rosto o impele à fuga e ao absurdo. Ele volta então ao tempo contingencial e fatalista de que Sartre fala, através do relato de Roquetin, em *A Náusea*:

Alguma coisa começa para terminar: a aventura não se deixa encompridar, só tem sentido através de sua morte. Para essa morte, que será também a minha, sou arrastado inexoravelmente. Cada instante só surge para trazer os que se lhe seguem. Apego-me a cada instante com todo o meu coração: sei que é único; insubstituível – e no entanto não faria um gesto para impedi-lo de se aniquilar (SARTRE, 1986, p. 64).

A fuga final, a agressão de um desconhecido a quem julga reconhecer e a possível morte (física ou simbólica), já analisadas no capítulo anterior, são o fim da aventura errante de um narrador-personagem cuja trajetória fundiu no presente passado e futuro de um sujeito, mas também de um tempo sócio-cultural. Como afirma Benedito Nunes a respeito do romance:

Estorvo é o relato exemplar de uma falha, de uma vertigem, de uma desposseção. Exemplar também quanto à forma [...], é uma narrativa a galope solto, num ritmo de suspense; sua temporalidade própria, carregando o tempo fixo, espacializado,

recorrente, das coisas e situações, é o andamento ágil, mas numa chave onírica, obsessiva, que impossibilita, apesar das repetidas referências do narrador à sua infância, o reencontro do tempo perdido (BUARQUE, op.cit., orelha)

Através dos *flashbacks* e *flashforwards* que conduzem o seu relato, o narrador de *Estorvo* atualiza a relação do homem contemporâneo, fragmentado e desenraizado em suas subjetividades múltiplas (cf. Guattari, 1992) com as categorias existencialistas da náusea e do absurdo, na medida em que sua vivência de tempo – subjetiva, marcada por uma ordem cronológica anti-convencional – está colada a um anseio de futuro que, como aponta a epígrafe deste capítulo, para uma dimensão privilegiada do futuro: a morte. Pelos *flashbacks* - a passividade da recordação e o esforço da reminiscência – parece novamente ecoar a voz de Roquetin: “Quis que os momentos de minha vida tivessem uma seqüência e uma ordem como os de uma vida que recordamos. O mesmo, ou quase, que tentar capturar o tempo” (SARTRE, 1986, p. 67-68). Através dos *flashforwards* – projeções, especulações, imaginação e planos – anuncia-se ainda mais fortemente o tempo do homem absurdo. Segundo Camus,

Da mesma maneira, e em todos os dias de uma vida sem brilho, o tempo nos leva. Mas sempre chega uma hora em que temos que levá-lo. Vivemos no futuro: “amanhã”, “mais tarde”, “quando você conseguir uma posição”, “com o tempo vai entender”. Estas inconseqüências são admiráveis, porque afinal trata-se de morrer. Chega o dia em que o homem constata ou diz que tem trinta anos. Afirma assim a sua juventude. Mas, no mesmo movimento, situa-se em relação ao tempo. Ocupa nele o seu lugar. Reconhece que está num certo momento de uma curva que, admite, precisa percorrer. Pertence ao tempo e reconhece seu pior inimigo nesse horror que o invade. O amanhã, ele ansiava o amanhã, quando tudo em si deveria rejeitá-lo. Essa revolta da carne é o absurdo (CAMUS, 2007, p. 28).

Entre o ontem e o amanhã, o que resta ao narrador de *Estorvo* é um presente, subjetivo e social, em que todas as suas chances de redenção e reencontro estão esgotadas. O seu tempo, interior e exterior, é o da fuga impossível e todas as tentativas de retorno, todo o espetáculo e seus simulacros, todos os anseios e ações apenas culminam na antecipação da contingência final. Sua revolta, o tão necessário “agora chega”, vem tarde, débil e devagar, contrariando o galope que conduz ao desfecho. O seu tempo, como sua existência, já não pode escapar do absurdo.

3 NARRATIVA CONTEMPORÂNEA: ASPECTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

*Eu fiz um corpo-a-corpo com o livro. O filme é o livro, a tradução do livro. Eu procurei uma linguagem que pudesse reproduzir aquele universo literário. **Estorvo** tem uma grande busca de linguagem, é um filme sobre a linguagem. Mas é muito próxima, aquela circularidade, as questões do tempo, do passado e do imaginário... (Ruy Guerra).*

José Carlos Avellar começa o seu livro *O chão da palavra – cinema e literatura* no Brasil (2007), propondo a existência de um entrelaçamento entre as duas linguagens, a literária e a cinematográfica, como se fosse

possível imaginar um processo [...] em que filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 8).

Mais do que entrelaçamento, essa proposta aponta para uma circularidade, como se se tratasse de um ciclo relativamente inevitável na medida a maior parte dos enredos do cinema primitivo foram adaptações de obras literárias clássicas. Contudo, a relação entre literatura e cinema extrapola os liames do enredo e indica uma interferência no modo de narrar, já que tanto o surgimento e popularização da fotografia quanto a projeção de imagens, num primeiro momento estritamente realistas, também impuseram à literatura uma nova linguagem, que privilegia muito mais as representações das subjetividades e psicologismos dos personagens em contraponto à descrição de espaços e ambientes, tão cara ao realismo literário.

A adaptação cinematográfica suscitou polêmicas nas teorizações sobre o cinema, já que passou por momentos em que a fidelidade ao texto literário era defendida ora como ilustração, ora como tradução – e traição -, em que o enredo é recriado e os sentidos privilegiados na linguagem específica do cinema, por mais que esta aparentemente se aproxime da descrição literária.

Para Christian Metz, por exemplo, qualquer comparação de ordem binária, como cinema *versus* literatura ou cinema *versus* pintura, sempre vai pecar por desconsiderar a especificidade de cada uma das áreas. Segundo sua conclusão, é preciso levar em conta dois fatos importantes antes de se fazer relações comparativas desse tipo:

1º) Se pensarmos na escrita no sentido corrente da palavra (= traçados gráficos codificados), a tecnologia do cinema afasta-se por demais, desde sua definição material, da das escritas, para que as aproximações possam se tornar específicas, para que cheguem mais longe que a constatação e a exata delimitação de algumas funções comuns de ordem muito geral, como, por exemplo, o fato de registro. E à parte isso, a câmera não é a caneta, a tela não é a página branca, o registro sonoro não tem nada que lhe seja correspondente na escrita, etc. – 2º) Se pensarmos a escrita num sentido mais moderno (= escrita como atividade textual), não é mais o cinema que pode representar o “interlocutor válido”, é o filme (METZ, 1980, p. 338).

O próprio Metz esclarece essas distinções apontando para a diferença entre linguagem e escrita. Linguagem, segundo o autor, é um conjunto de códigos que permite uma escrita, um resultado parado, que seria o texto. Segundo ele, no caso do filme, deve-se falar em escrita fílmica (“conjunto dos sistemas textuais”). Já o cinema, por outro lado, é uma linguagem (com códigos e subcódigos específicos da tela grande), “não é uma escrita, é o que permite uma escrita” (*Idem*, p. 339).

As conclusões de Metz apontam para duas outras questões: 1. O que ele considera “traçados gráficos codificados” não extrapola o âmbito de significante para assumir um significado que, invariavelmente, passa por imagens? 2. Cinema e filme não partem de um mesmo princípio, ou seja, de códigos próprios que também perpassam o significado através de imagens?

Separando linguagem e escrita ele considera as especificidades de cada uma, mas estabelece também uma radicalização que impossibilitaria um diálogo mais estreito entre o cinema e outras artes, não somente a literatura. Por outro lado, análises como a de Mikhail Bakhtin apontam para outras possibilidades de compreender a relação entre cinema e literatura. Segundo o autor:

Linguagem é um fenômeno fundamentalmente *contraditório* e *em movimento*. É um conflito e não uma expressão única e singular. Em cada momento de sua existência histórica a linguagem é a coexistência ou o diálogo de várias linguagens superpostas. Cada uma dessas diferentes linguagens que compõem a linguagem é um ponto de vista específico sobre o mundo, uma forma verbal de interpretação do mundo, com uma

semântica e vocabulário particulares, insultos e elogios próprios (BAKHTIN *apud* AVELLAR, *op. cit.* p. 12, grifos nossos).

Contradições, diálogos, superposições... a proposta de Bakhtin aponta para a possibilidade de coexistência entre as diversas linguagens, já que os próprios conflitos que por ventura se desencadeiam a partir daí são construtores de imagens que dão visibilidade às diversas formas de apresentar ou interpretar o mundo. Literatura e cinema se aproximam, mesmo que em diferença, por essa proposta de visibilidade que, segundo Ítalo Calvino, pode partir da palavra para chegar à imagem visiva, como ocorre normalmente na leitura:

[...] lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto (CALVINO, 1990, p. 99).

Mas, para Calvino, o contrário também pode acontecer, ou seja, o processo imaginativo pode partir da imagem para chegar à palavra:

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das seqüências, de que a *câmera* permitirá o registro e a *moviola* a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (*Idem*, grifos do autor).

Não surpreende que tais observações partam de um literato, afinal, como cinema antes do cinema, a literatura não apenas sofreu as mudanças decorrentes da convivência com a sétima arte como também propiciou transformações no modo de narrar do cinema. Se, num primeiro momento, as adaptações privilegiavam tomadas descritivas de valor explicativo (por exemplo, um personagem que avisa que vai chegar a um ambiente e é seguido por uma câmera que apresenta o ambiente, da entrada aos corredores, até o local previamente anunciado), com o passar do tempo esse excesso de visibilidade foi sendo substituído por recursos de simultaneidade menos detalhistas no que se refere a ambientes e espaços e mais

propícios à apresentação de fluxos interiores dos personagens e novas dimensões de representação do tempo.

Segundo Sergei Eisenstein, tanto as imagens verbais quanto as visuais são criadas por mecanismos semelhantes, que partem do olhar em constante movimento, jamais de um ponto de vista único e fixo, mas da reunião de várias e fragmentadas perspectivas. Para ele, em aproximação com o que afirma Calvino,

Montagem como a do cinema existe muito antes do cinema, nos haikais japoneses (que parecem roteiro de cinema, lista de planos a serem filmados); em Tolstói (cada representação em conflito com a outra para compor uma imagem que revela o sentimento do autor diante do que representa); em Zola (o detalhe realista selecionado para atender à estrutura da composição e não para reproduzir a realidade); ou em Dickens (um paralelismo de duas linhas da história, cada uma delas aumentando emocionalmente a intensidade e o drama da outra) [...] (EISENSTEIN apud AVELLAR, *op. cit.*, p. 99).

No caso brasileiro, José Carlos Avellar (*op. cit.*) aponta dois exemplos marcantes: o primeiro, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, em que o narrador, o defunto-autor Brás Cubas, conta a sua história na posição privilegiada de espectador (apesar de onisciente) dos fatos para contar que viveu a sua vida também na condição de espectador de si e dos outros. No seu relato, o narrador faz pausas, recorre a *flashbacks*, dialoga com o leitor como se estivesse diante de uma câmera que o acompanha, mas que ele também conduz para marcar o tempo – ora acelerado, ora lento e cansativo, como ele mesmo aponta em vários momentos – da sua narrativa que, por ter o tempo da eternidade, poderia se alongar indefinidamente.

O segundo exemplo é o do romance *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos. Luís da Silva, o narrador da história, também se apresenta como um espectador de si mesmo, que vê a vida passar como um filme. No romance, o cinema aparece também como personagem que o desorienta na medida em que ele não consegue abstrair-se da realidade para compreender o enredo das fitas. Como não trava um pacto ficcional com a arte, ele não consegue ver o que é exibido na tela, do mesmo modo que não consegue ver um motivo para a sua existência. Funcionário público, pobre, morador de um subúrbio, traído pela única mulher que amara, Luís estilhaça o tempo e a linearidade da sua narrativa para conduzir o leitor ao cerne da sua angústia: uma existência absurda, que o conduz ao assassinato do seu rival. Para Avellar, esse

é um ponto de aproximação entre o narrador de *Angústia* e o de *Estorvo* (1991), de Chico Buarque:

Angústia pode ser interpretado como uma (quase) crítica ou teoria de cinema, como exemplo de composição senão inspirado pelo cinema, capaz de ser apropriado e redefinido por ele. Um romance escrito com a câmera sobre um personagem que vive como estrangeiro de si mesmo. Estrangeiro como aquele que mais tarde se verá no espelho como um estorvo no romance de Chico Buarque. [...]. Estrangeiro, identidade imprecisa, Luís vê a própria vida como um filme – imagens difusas de um homem sem rosto – falado em língua estrangeira e sem legendas (AVELLAR, *op. cit.*, p. 157).

Esse não-reconhecimento diante da própria imagem e diante do mundo norteia a crise que conduz o narrador de *Estorvo*. Como analisado nos capítulos anteriores, o romance apresenta um relato de desagregação subjetiva e, por isso mesmo, de explosão da linearidade narrativa, de modo que o enredo acompanha os desníveis da subjetividade – memória, imaginação, realidade, criações – do narrador.

No entanto, diferentemente de Luís da Silva (*Angústia*) ou mesmo do Ráskolnikov (*Crime e Castigo*) de Dostoiévski, que ecoa na trajetória de Luís, o narrador de *Estorvo* não pode apoiar sua conduta na justificativa de que era humilhado ou pobre ou mal-amado. Pelo contrário, trata-se de um filho de família burguesa, protegido da irmã, amado por uma ex-esposa que não suportou o seu aparente descaso; ele mais abandonou do que foi abandonado ao longo de sua trajetória. O crime (o furto das jóias da irmã), para ele, não representava compensação ou vingança, não havia premeditação, apenas um impulso contingencial diante das circunstâncias que ele vivia, mas que também assistia, como um espectador de cinema. O abandono, no seu caso, extrapola o microcosmo familiar e o inclui, bem como aos outros personagens, num abandono macrocósmico, social: morte ideológica, abolição de fronteiras, desenraizamento, decadência e toda violência decorrente desses fatores.

O romance, seguindo uma tendência da narrativa contemporânea literária – e também cinematográfica, a partir do expressionismo – privilegia a perspectiva de um narrador em crise existencial, jogado em um mundo também em crise. É a voz subjetiva, muitas vezes sob forma de monólogo interior, que conduz o relato de forma fragmentada e não-linear, porém visual em sua linguagem. O próprio Chico Buarque admite, em entrevista à revista *Bundas* de

19/06/2000², o desejo de fazer um livro em outra linguagem e outra forma. Perguntado sobre as influências do *nouveau roman* sobre sua escrita, ele reage:

De tudo, menos do *nouveau roman*. [...]. Eu nunca li *nouveau roman*. É claro que o meu livro deve ter alguma coisa a ver com o cinema dos anos 60, da *nouvelle vague*. Os roteiristas da *nouvelle vague* eram autores do *nouveau roman*, e por isso acho que posso ter muita influência sim, mas do cinema. *O livro é totalmente cinematográfico* (grifos nossos).

Ratificando as palavras do autor, cenas inteiras se apresentam no romance quase sob a forma de roteiro analítico cinematográfico. É como se pudéssemos visualizar, para além da leitura, as imagens descritas no texto que funciona, retomando Calvino, como “cinema mental”, antes do cinema-linguagem produzido pela adaptação de Ruy Guerra (1999). São passagens exemplares dessa construção textual imagética, além da própria trajetória do narrador de um modo geral, cenas deslocadas, que não lhe dizem respeito diretamente, mas que ele assiste, como espectador distante dos fatos. Uma delas é a “dança dos garçons” na festa na casa da irmã, onde ele chega sem ser convidado e permanece como um sujeito deslocado de todos os grupos – de artistas a grã-finos – presentes no local. A seqüência funciona também como corte na conversa entre o cunhado e um amigo, na qual ambos se esforçam para incluí-lo:

Abordo o bufê, hesito entre os canapés e uns camarões espetados num repolho, quando escuto “vagabundos, marginais e delinqüentes”. Meu cunhado diz “não acredito”, puxa a minha camiseta e pergunta “você sabia?”. O grisalho diz “vá lá ver”, e meu cunhado, “nunca fui, minha mulher detesta”. O grisalho diz “era um paraíso”, meu cunhado, “e a polícia?”, o grisalho “cansei de dar queixa”, e não sei o que mais dizem, pois assisto à escalada da ventania que apagou tocha por tocha nas aléias, e agora revira os móveis do jardim. Garçons galopam no gramado com toalhas de mesa coloridas, parecendo festejar um campeonato (BUARQUE, 2004, p. 61).

Na adaptação cinematográfica, a cena se encerra no diálogo e a parte relativa aos garçons, que quebra a tensão da cobrança e da denúncia de inércia e desinteresse do narrador,

² Entrevista disponível em:

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/bundas.htm>. Acesso em 08/12/2009.

é suprimida. O quase-roteiro, com a definição das falas dos personagens, aponta para um diálogo possível com as comédias de pastelão e, a depender do leitor, é bem possível imaginar as toalhas coloridas, a atrapalhação dos garçons e as luzes se apagando como se ritmadas por uma tarantela ou um canção acelerado, comicamente desajustado do clima de seriedade da conversa travada.

Outra cena, também descrita como possibilidade de desvio da tensão sobre o narrador, é apresentada quando ele volta do sítio com a mala carregada de maconha (o pagamento pelas jóias que furtara da irmã). De dentro do ônibus ele ouve as crianças que, em cima, correndo sobre o teto do veículo, tentam denunciar o conteúdo de sua valise.

Vem a seqüência de curvas, e as crianças jogam-se de um lado para outro no bagageiro, fazendo “ôôôôôôôô”. Os demais passageiros parecem habituados, e eu mesmo acho natural ver à minha direita, do lado de fora da janela, um moleque de cinco anos de cabeça para baixo. A careta invertida olha pra mim, sangüínea, e seus braços gesticulam como quem quer dizer alguma coisa urgente. O moleque passa a esbofetear a carroceria até a cozinheira abrir a janela, e daí ele diz “fuminho cheiroso, hein!” [...]. Ao dispararmos numa reta já perto dos subúrbios, os moleques inventam de apostar corrida no bagageiro. Mas uma súbita freada projeta pelo menos dois deles no espaço. Vejo dois corpos girando como hélices diante do ônibus, depois como bonecos tronchos, dando braçadas e sapateando no vácuo. Até que estacam no ar como inseto que bate na vidraça, e a queda seguinte é instantânea, não dá pra ver. Ouço um baque bem debaixo dos meus pés, e ainda tenho a impressão de ver alguma coisa rolando no acostamento (*Idem*, p. 96-97).

O desfecho dado às crianças também é suprimido no filme que, ainda assim, trabalha com um roteiro bem próximo do que é sugerido, através das metáforas e comparações, pela escrita do romance. Para compreender essas supressões, as escolhas do diretor e o diálogo estabelecido entre *Estorvo*, livro, e sua adaptação cinematográfica, vale considerar as palavras de Ismail Xavier:

Um filme pode exatamente só estar mais atento à fábula extraída de um romance, tratando de tramá-la de outra forma, mudando, portanto, o sentido, a interpretação das experiências focalizadas. Ou pode, no outro pólo, querer reproduzir com fidelidade a trama do livro, a maneira como estão lá ordenadas as informações e dispostas as cenas sem mudar a ordem dos elementos. Em qualquer dos casos, todos os críticos estarão de acordo que, nesse aspecto, é possível saber com precisão o que se manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou. Mas dificilmente haverá consenso quanto ao sentido de tais permanências e transformações, pois elas deverão ser avaliadas em conexão com outras dimensões do filme que envolvem elementos que se sobrepõem ao eixo da trama, como os elementos de estilo que engajam os traços específicos ao meio (XAVIER *apud* PELLEGRINI, 2003, p. 66-67).

Assim, o que poderia parecer um facilitador, como a semelhança da linguagem empregada no romance com um roteiro cinematográfico, pode funcionar também como um desafio a quem se propõe a uma adaptação que não se restrinja a uma leitura *ipsis litteris* de um determinado enredo literário. Como se manter próximo à trama (ou fábula, como denomina Ismail Xavier) e não deslizar para a “fidelidade” ao romance, como uma transcrição das imagens verbais vislumbradas para as imagens cinematográficas visíveis?

O cineasta Ruy Guerra, roteirista e diretor do filme *Estorvo*, afirma que normalmente tenta seguir o texto literário à risca no momento de fazer adaptações, mas no caso dessa obra isso foi impossível (“daria um filme de seis horas”). Em uma entrevista publicada na revista *Cinemas* (janeiro/fevereiro de 2000), ele comenta sobre tais dificuldades:

Enquanto trabalhava na adaptação ouvia dizer: “Você está adaptando *Estorvo*?”, como se dissessem: “É impossível filmar *Estorvo*”; ou, ao contrário, como se dissessem: “Deve ser maravilhoso, porque é um roteiro pronto!”. Nem uma coisa nem outra: “tanto não achava impossível que tentei filmar, tanto não achava um roteiro pronto que escrevê-lo deu um trabalho do cão: foi reescrito durante a filmagem, foi reescrito durante a montagem... Talvez tenha sido o filme que mais preparei, até pelas circunstâncias: escrevi, esperei, reescrevi, depois li, depois fiz não-sei-o-quê... Levei nove anos para poder fazer esse filme, esquecer o filme, e filmar um filme esquecido (GUERRA apud AVELLAR, *op. cit.*, p. 169).

Além da minuciosa descrição de detalhes e da riqueza de imagens do romance, a temporalidade apresentada na narrativa era um outro grande desafio para a adaptação. Isso porque não se trata, como analisado no capítulo 2 desta dissertação, de fatos decorridos no que se poderia considerar uma cronologia convencional. A ausência de linearidade se dá tanto pela recorrência de *flashbacks* e *flashforwards*, como por elipses, devaneios, recordações, distorções, tudo simultâneo ao tênue fio que separa a realidade do que é onírico ou do que pertence à memória.

Se o romance é anti-convencional na construção de uma temporalidade, uma adaptação cinematográfica que se pretendesse “fiel” a essa trama precisaria encontrar os recursos possíveis para que sua construção também se conseguisse distante da narrativa tradicional. Quanto a isso, Ruy Guerra (*Idem*) afirma que a idéia de adaptar *Estorvo* surgiu exatamente porque o livro apresenta uma estrutura que ele já vinha “perseguido há algum

tempo”, uma estrutura para “trabalhar a noção do tempo no cinema por meio de saltos para o passado e para o imaginário – o plano do imaginário tem o seu tempo próprio. O plano do passado tem o seu tempo próprio. O plano do presente tem o seu tempo próprio. Esses três planos criam uma outra dimensão de tempo”.

Para dar conta dessa multiplicidade de planos, o diretor recorre ao pastiche de diversos recursos, alguns que remontam ao cinema clássico, como os letreiros utilizados ao longo do filme, e outros que mesclam características do Cinema Novo, como a câmera na mão, acompanhando a trajetória e a subjetividade dos personagens, e do cinema de autor, da *nouvelle vague*, em que a linguagem funciona também como reflexo de uma visão de mundo revelada a partir da apresentação da trama. O cineasta explica a escolha desses recursos como um contraponto a modismos que restringem o fazer cinematográfico, como o de que imagens desfocadas representam passagem de tempo, recordação. Como o tempo era o elemento de seu maior interesse na construção dessa obra, ele utiliza a palavra escrita nos letreiros a favor da intenção de privilegiar esse elemento:

Inclusive a idéia das palavras escritas na tela não existia no roteiro. Surgiu no processo de formatação da linguagem, na montagem, já num processo adiantado. Eu vi que o filme não se completava: “está faltando um elemento!” e o que é que faltava? Rupturas de tempo. Daí a inserção dessas cartelas, texto escrito, para dar outra dimensão de tempo, outra dimensão do personagem. Dá um recuo crítico e ao mesmo tempo uma introspecção do personagem. Vai dentro de um outro espaço e tempo: o espaço de tempo da cartela é um espaço frio. Botei lá umas sujeiras, para integrar, num certo sentido visual, mas é um espaço frio (Revista *Cinemas*, 21/01/2000, p. 12).

As cartelas, como afirma Ruy Guerra, representam rupturas mas paradoxalmente servem também de guia para que o espectador consiga situar-se no tempo da narrativa, já que nelas, além de impressões do narrador, são apresentados os dias (primeiro dia, último dia...) que os fatos estão ocorrendo. As “sujeiras” e o tom próximo ao preto-e-branco reforçam o caráter sombrio da crise pela qual passa o sujeito. Essa crise subjetiva representada no romance instaurou o estilo adotado no momento da adaptação, segundo o próprio Ruy Guerra:

Eu disse pro Chico [Buarque]: “Você reparou que o livro parece uma ‘ilustração’ das teses existencialistas sartreanas?” Você pega Sartre e vê o olhar do ‘outro’, a angústia, o diálogo com a morte... Tem tudo isso no livro, parece uma ilustração. E quando é que acontecem as grandes teses existencialistas? Depois da Primeira Grande Guerra, com Heidegger, e depois da Segunda Grande Guerra, com Sartre. E agora, nesse momento, vivemos a queda das ideologias, o medo das utopias, a grande derrocada das famílias, dos processos afetivos, a ameaça do fim do planeta... Estamos num

momento de terror. E nisso, um personagem que não tem projeto próprio (quer coisa mais sartriana?), usando a liberdade pra grandes definições, acho que bateu como um retrato não só do Brasil (Revista *Bundas*, 05/09/2000, p. 45, grifos do autor).

Diante de todos os deslocamentos, o narrador de *Estorvo* ganha, no filme, uma acentuação dramática das suas paranóias e do seu desconcerto diante do mundo e dos outros a partir da utilização de elementos como cor/fotografia, música, perspectiva da câmera e mesmo locações e cenários.

A fotografia do filme recebeu muitos elogios de crítica o que, conforme as notas de produção presentes no filme, “mexem com o brio do diretor Ruy Guerra. Ele assume o conceito fotográfico, achando que isso não desmerece em nada o trabalho de Durst. Ele queria uma determinada coisa e contou com o gênio do jovem fotógrafo” (GUERRA, 2000, extras/notas de produção).

O filme utiliza pouca luz, em cores frias que muitas vezes se aproximam do preto-e-branco, sobretudo nos momentos de espera, de memória e de devaneios. Esse é o tom também dos letreiros inseridos ao longo da película. Essa é uma característica importante, já que, como afirma Antonioni, desde os anos 60, “a cor não existe de maneira absoluta. (...) pode-se dizer que a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido de que ambos se sugestionam reciprocamente” (ANTONIONI apud MARTIN, 2007, p. 69). Seguindo este raciocínio, a fotografia de *Estorvo* é baseada no modo de percepção do narrador que, como já mencionado, é distorcido pela idéia de que todos o perseguem. Ambientes escuros, paisagens opacas, que não chegam ao preto-e-branco, como na maioria das representações cinematográficas de sonho ou memória, permeiam boa parte da película. Os momentos de exceção são aqueles em que narrador está em contato direto ou pela recordação com a irmã: nesses momentos há luz e sol, como na primeira ida à casa dela, quando tomam chá com torradas no jardim, à lembrança de um domingo de sol na piscina, e mesmo quando chove, como quando ele lembra das idas ao sítio na infância, em que os dois brincavam de seguir os sentidos das curvas da estrada, jogando-se de um lado a outro do banco do carro.



Foto 17: 0:00:19 – letreiro créditos iniciais



Foto 18: 0:06:18 – fuga pelo túnel



Foto 19: 0:08:24 – irmã no jardim para o sítio



Foto 20: 0:46:49 – infância no caminho

Desde os primeiros letreiros ou cartelas (conforme foto 17), quando são apresentados os créditos iniciais, a cor, em consonância com a música, já indicam a atmosfera do enredo: a fuga, a perseguição, a confusão e tensão mental e mesmo um tom *noir* que conduz ao que há de onírico e delirante na trajetória do narrador. Trata-se de uma melodia instrumental, de autoria de Egberto Gismonti, que assemelha-se ao som dos filmes de suspense. A música vai crescendo nos momentos de maior tensão, preenchendo um espaço simbólico que reflete o desespero e a paranóia do narrador, como nos momentos de fuga, no começo e no fim da trama, ou ainda ao fundo de sua última fala, quando ele está ferido e proferindo seus últimos pensamentos.

Outros momentos importantes são os que associam a música à passagem de tempo, nas circunstâncias em que o narrador é acometido por “desligamentos” do tempo e do espaço, como quando dorme repentinamente depois de lutar contra a insônia ou quando, depois de abandonar a mala de maconha no prédio do amigo ele foge e, para descansar, recosta-se a um

latão de lixo. Logo em seguida ele entra em delírio e passa a rever de forma distorcida cenas anteriores, como a do rapaz suspeito de assassinar um professor de ginástica naquele mesmo local. Esses exemplos, já analisados no capítulo 2 desta dissertação, apresentam *flashes* de tempo, possíveis de ser percebido graças à imagem em movimento circular e acelerado, de onde só se percebem pontos de luz artificial num espaço noturno e aparentemente urbano. A música aumenta de volume e velocidade na mesma proporção em que a imagem acelera o seu giro e vira quase um grito no meio da noite. Num corte abrupto, a seqüência anterior ao *flash* é retomada e o enredo segue em seu curso não-linear e absurdo.



Foto 21: 0:33:06 - corte no tempo subjetivo

Além da música e da fotografia, o filme de Guerra inova (e choca o espectador mais desavisado) pela atitude estética assumida pelo foco narrativo da trama. Centrado no caráter psicológico das representações, *Estorvo* tem a maioria das seqüências filmadas por uma câmera muito próxima dos personagens, com vasto uso de *close-ups* e de distorções, exatamente para apresentar a visão do mundo do narrador e toda a tensão subjetiva que emana do seu discurso. Para isso, os primeiros planos são os mais privilegiados em consonância com o que afirma Jean Epstein:

Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, abre-se como a cauda de um pavão, expõe sua geografia ardente... é o milagre da presença real, da vida manifesta, aberta como uma bela romã despida de sua casca, assimilável, bárbara. Teatro da pele. Um primeiro plano do olho não é mais o olho, é UM olho: ou seja, o cenário mimético em que aparece de repente a figura do olhar (EPSTEIN apud MARTIN, *op. cit.*, p. 38, grifos do autor).

Assim, é o olho do narrador, abrindo-se aos poucos, no tom opaco da pálpebra que insere o espectador no enredo. A imagem, desfocada como a visão do sujeito que anda semi-acordado, passa, através da profundidade de campo, do seu olhar para fora, ainda distorcida, do homem andando de cuecas da cama à porta, para enfim, olhar através do olho mágico e nos mostrar o quê e como ele vê o que está do outro lado. O olho que se abre é, ao mesmo tempo, cena visível e agente condutor do modo de ver sugerido pela câmera, oscila entre espetáculo e espectador.

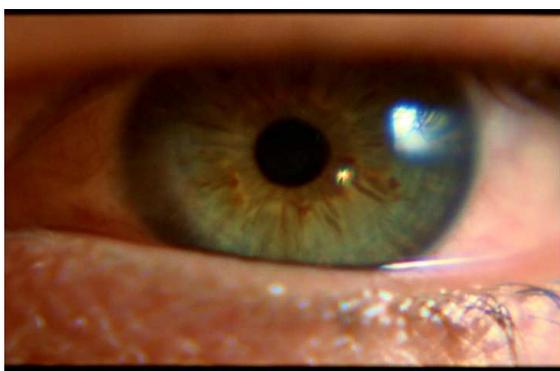


Foto 22: 0:02:38 – olho que acaba de abrir campo



Foto 23: 0:04:14 - profundidade de campo



Foto 24: 0:04:26 - olhando pelo olho mágico



Foto 25: 0:04:35 – visão através do olho mágico

Ainda privilegiando a subjetividade do narrador, a câmera, nervosa e acelerada como ele, atua em constante *close-up*, mas numa condição potencializada, de *hiper close-up*, para conseguir representar a crise daquele sujeito, que também é potencializada pela indefinição

tanto do tempo (anti-convencional cronologicamente), quanto da percepção distorcida que o narrador tem do real (indistinção entre realidade, memória, sonho, devaneio) e ainda da instabilidade da sua condição no mundo, enquanto sujeito absurdo em situação permanente de estorvo.

Segundo Ismail Xavier, a importância do close-up extrapola a apresentação das possibilidades da câmera, sua velocidade aumentada ou a câmera lenta, para se mostrar como

um ponto de condensação de um drama que se faz pelo movimento dos olhos – o que vê e o que é visto – e pela trama formada pela sucessão de detalhes enganadores e reveladores. Como movimento em direção à intimidade, é visto como potência maior do cinema que, logo cedo, impressionou a todos pela sua capacidade de devastação das intenções ocultas, do pequeno gesto fora do alcance dos interlocutores, do movimento facial que trai um sentimento (XAVIER, 2003, p.40).

É deste modo que o espectador pode flagrar não somente a tensão do narrador a partir da sua expressão facial, mas outros gestos que denunciam sua instabilidade, como uma mão agitada, sem saber o que fazer com os talheres, pernas balançando nervosamente diante de um encontro inesperado, bem como os seus momentos de desligamento do real, quando, diante dos outros ele se distrai e se distancia do presente, brincado com um garfo no chão, por exemplo. Essa revelação de subjetividades não se restringe à figura do narrador-protagonista, mas de outros personagens, como a irmã, passando e tirando geléia de uma torrada enquanto conversa com o irmão sobre a situação da mãe. Essa é uma das muitas cenas em que o filme lê o romance, reproduzindo a descrição literária como se esta fosse um roteiro:

À medida que fala, minha irmã espalha uma película de geléia grená na torrada, como que esmaltando a torrada, depois analisa, desiste do grená e arremata com geléia cor de laranja; vai morder, muda de idéia, toma um gole de chá e se admira de como uma pessoa pode envelhecer da noite para o dia [...] (BUARQUE, *op. cit.*, p. 15).

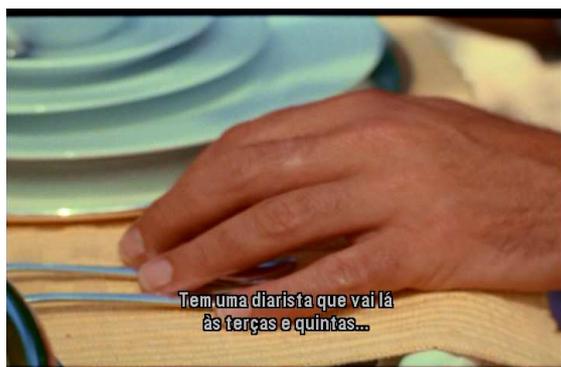


Foto 26: 0:08:24 – mão durante o chá torradas



Foto 27: 0:08:43 – irmã indecisa com as



Foto 28: 0:56:59 - serenidade com menina no sítio colher

Foto 29: 0:19:17 – brincando com uma

Na sua paranóia de perseguição, o narrador se vê, como analisado no capítulo 1, cercado pelo grotesco, já que todas as pessoas que não pertencem ao seu parco círculo de apoio (irmã, ex-mulher, amigo) representam para ele uma ameaça. Simbolicamente isso se revela, inclusive, pelas imagens formadas através dos seus devaneios e mesmo pelo modo como ele enxerga os outros, mesmo os que não estão tão distantes de si, como a sobrinha e a amiga magrinha da irmã. Esta última, apesar de aparecer em vários momentos como uma espécie de intérprete entre ele e o mundo e também como salvadora (é ela quem o reconhece na portaria do condomínio da irmã quando porteiros não querem deixá-lo entrar e que o resgata dos seguranças do shopping que querem prendê-lo por quebrar a vidraça da loja onde a ex-mulher trabalha), é vista, com suas roupas metálicas e sua agitação, como mais uma das muitas figuras estranhas com quem ele trava contato.



Nos momentos de fuga mais desesperada, em que o narrador corre sem direção definida, a câmera o acompanha em *travelling* horizontal, sempre focada em sua expressão de desespero, muito mais do que nos espaços que ele percorre. Estes só aparecem de forma vaga, afinal, não importa, para o narrador, em que cidade ele está, já que seu desenraizamento é muito mais subjetivo que físico, territorial. Trata-se de um sujeito que, em era de globalização, perdeu as referências não somente territoriais, mas sociais, ideológicas e afetivas também.

Em algumas tomadas panorâmicas, como quando o narrador se volta abruptamente para confirmar se está ou não sendo perseguido, aparecem ruas, ruínas, prédios que poderiam pertencer a qualquer cidade, de qualquer lugar do mundo. Por isso, as locações variam entre o Rio de Janeiro, Lisboa e Havana e os atores falam em suas línguas nativas, misturando, na narrativa, português e espanhol, além do sotaque português do moçambicano Ruy Guerra, a quem pertence a voz em *off*.

O recurso da voz em *off* ou voz *over* é muito importante no filme, pois, junto com os letreiros e com a voz do ator que interpreta o narrador-protagonista (o cubano Jorge Perugorria), representa a multiplicidade de expressões da subjetividade de um mesmo indivíduo. Diante da sua ineficaz comunicação verbal com os outros e de dificuldade de reconhecer e se sentir reconhecido, os três recursos, juntos, tentam dar dizibilidade àquilo que está relegado ao monólogo interior, àquilo que é pensado, mas não pode, pelos meios comuns, ser dito, já que o narrador não consegue fazê-lo.

Esse entrelaçamento é inovador porque os letreiros, nos filmes mudos, eram usados para contar o que não se revelava exclusivamente através das imagens, eram espécies de direcionadores do enredo. Ruy Guerra subverte essa função, dando aos letreiros não apenas um valor indicativo do tempo (primeiro dia, último dia, etc), mas mais uma possibilidade de se dizer o que já estava expresso nas imagens, nos diálogos e mesmo na voz *over*.

Sobre a voz *over* em *Estorvo*, Ismail Xavier, no artigo “O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque”³, faz a seguinte análise:

A narração em voz *over*, ao expor os traços de memória e a vivência imediata do protagonista, em lugar de configurar um mundo de contornos definidos, evidencia a disposição do narrador a embaralhar percepções e conjuntura. No cinema, a voz *over* interage com o teor das cenas, pois o campo do visível não é instituído diretamente por ela, o que gera tensões entre o que o narrador diz e o que vemos desfilar na tela. Ao incorporar o texto de Chico Buarque, o filme traz o chamado narrador autodiegético [...], mas tal narrador tem seu estatuto alterado.

O narrador autodiegético é um desdobramento da idéia de diegese narrativa, formada por tudo que compõe o universo ficcional, desde os personagens à temporalidade apresentada na narrativa. Um narrador é autodiegético quando o foco principal do seu relato é a sua própria história, não apenas o mundo que o cerca. *Estorvo* altera o estatuto desse narrador porque descentra a perspectiva do sujeito, na medida em que esse mesmo sujeito está descentrado no mundo. A voz *over* não tensiona o discurso narrativo, mas atua como um suplemento a ele na tentativa de expressão de uma subjetividade que implode com as referências tradicionais de tempo, espaço e representação do sujeito.

É uma voz que fala no presente, mesmo quando o seu referencial não tem uma definição temporal específica, por isso podemos estabelecer um diálogo entre sua função e a idéia de “intenção presente” defendida por Félix Guattari. Segundo ele, se a atenção à temporalidade merece ser considerada uma intenção é na medida em que o trânsito pelo presente tornou-se uma transição ativa: o presente não é mais somente atravessado, mas a “intenção presente faz passar o futuro para o passado” (GUATTARI, 1992, p.47). A narrativa privilegia o presente porque, mesmo quando noções como cronologia, causalidade e clareza se esvaem, suas lembranças e projeções, sonhos e devaneios se atualizam no momento presente do relato.

Durante todo o filme, as linguagens se apresentam intercaladas: ora voz *over*, ora letreiros, ora voz do ator. A exceção é a cena final quando a fala do narrador-protagonista é entrecortada pela dor do ferimento e pelo embotamento da consciência que tenta

³ Disponível em: http://www.usp.br/matrizes/img/04/Dossie1_Xavier.pdf. Acesso em 10/12/2009.

desesperadamente projetar um futuro consolador: o abrigo na casa da ex-mulher, da mãe, do amigo ou da irmã. A distorção da imagem em close-up do seu rosto fica cada vez mais acentuada, até que não se pode mais definir suas formas. Nessa seqüência, as vozes se misturam, complementam as frases, num grande esforço de dizer, ou seja, de presentificar e com isso tornar possível uma chance de sobrevivência. No entanto, essa possibilidade é, de forma sugerida, mas não definida, anulada pelo letreiro final. A voz do personagem (ator) diz: “não vejo nada”, a voz *over* especula: “ou é o túnel...” e o último letreiro induz “ou morri”.

Na já mencionada entrevista à revista *Bundas*, em 05/09/2000, Ruy Guerra esclarece o método que o levou a ousar tanto na construção de *Estorvo*. Ele explica que, na verdade, não se trata de uma inovação, mas da continuidade de um trabalho que vem sendo desenvolvido ao longo da sua cinematografia:

Eu trabalho conceitos de tempo, conceitos de espaço, procuro romper estruturas, trabalho contra o que é chamado de “narrativa clássica”, esta formatação que tem por expoente o Syd Fields⁴. Eu tenho um embasamento teórico muito constante no meu trabalho. Quando não faço filme eu vejo muito, eu estudo muito. As coisas podem até acontecer por acaso na filmagem, mas eu construo uma ponte teórica muito forte. E, se você for ver, em que é que esse filme, *Estorvo*, não se parece com os outros? Câmera na mão? Já tinha em *Os cafajestes*, em *Os fuzis*. Fiz dois filmes inteiramente com câmera na mão que são *Os deuses e os mortos* [1970] e *A queda* [1976]. Os meus filmes são muito parecidos, porque têm uma série de valores ideológicos que não mudam (p. 45).

Em *Duas ou três coisas que sei dela* (1967), Jean Luc Godard afirma que “os limites da linguagem são os limites do mundo, que os limites da sua linguagem são os limites de seu mundo, que falando ele imita o mundo, que os signos que nos rodeiam mais aprisionam a realidade do que liberam o nosso imaginário” (AVELLAR, *op. cit.*, p. 241). Essa afirmação pode ser ilustrativa do conceito operado na construção do filme *Estorvo*: somente uma

⁴ Roteirista norte-americano que em 1979 publicou o livro *Manual do Roteiro*, que indicava o que seria e o que não seria próprio para constar em um filme hollywoodiano. “Seu “Paradigma Field”, ainda que limitado ao modelo industrial dos EUA, é desconcertantemente simplificador sobre a fórmula hollywoodiana de se contar histórias. Field constata, por exemplo, que os eventos de mudança de rumo nas tramas (*plot points*) estão sempre em pontos razoavelmente fixos na cronometragem dos filmes (aos 30 e aos 90 minutos, respectivamente). E isto, por sua vez, teria sido fruto de décadas de testes com o público, na base da tentativa-e-erro e das observações dos resultados em sucessos de bilheteria”. Informação disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Narratologia#Syd_Field. Acesso em: 12/12/2009.

linguagem híbrida poderia expressar a subjetividade de um indivíduo lançado em mundo impreciso e instável e da crise que essa multiplicidade e indefinição desencadeiam. Assim, da adaptação de um livro cinematográfico, cuja tessitura oscila entre literatura e roteiro de cinema, pôde sair uma obra que traz em si as marcas desse diálogo entre as linguagens e da relação da arte com as diversas instâncias do real (incluindo aí a denúncia de várias formas de violência e a ênfase à condição das subjetividades em seu contexto social, histórico e afetivo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação não nos detivemos em análises dos antecedentes das categorias filosóficas aqui privilegiadas, priorizamos o recorte escolhido e sua relevância para a compreensão do nosso objeto de estudo. Contudo, como fechamento desta discussão, consideramos válida a observação de Nietzsche sobre o niilismo, feita entre 1884-1888 em *A vontade de potência*, devido a sua atualidade em relação ao sujeito representado na narrativa de *Estorvo*, romance e filme:

A consequência *niilista* (a crença na ausência de valor) como decorrência da estimativa moral de valor: *perdemos o gosto pelo egoístico* (mesmo depois da compreensão da impossibilidade do não-egoístico); - *perdemos o gosto pelo necessário* (mesmo depois da compreensão da impossibilidade de um *liberum arbitrium* e de uma “liberdade inteligível”). Vemos que não alcançamos a esfera em que pusemos nossos valores – com isso a outra esfera, em que vivemos, *de nenhum modo ainda* ganhou em valor: ao contrário, estamos cansados, porque perdemos o estímulo principal. “*Foi em vão até agora!*” (NIETZSCHE, 1983, p. 380, grifos do autor).

É deste modo desiludido e alheio que se apresenta o narrador-protagonista de *Estorvo*. Se não perdeu o “gosto pelo egoístico”, visto que seu relato não ultrapassa a instância do eu nem mesmo quando este eu comporta-se apenas como espectador, perdeu certamente o “gosto pelo necessário”. Talvez ainda mais que isso: não foi o gosto, mas a noção do que seria realmente necessário, subvertido, em sua ótica, por uma necessidade paranóica e deformada, a

da fuga. Ainda assim, há na narrativa, a marca da negação, apresentada sob a impossibilidade de redenção, a ineficácia da fala e da fuga, a inevitabilidade de seguir o curso fatalista do projeto traçado. Por isso consideramos que em *Estorvo* o absurdo está representado com bastante intensidade, já que o narrador não consegue conter o impulso suicida que conduz a sua trajetória. A consciência ou inconsciência dessa atitude perde relevância na medida em que o absurdo, no enredo, vem atado a um caráter contingencial que, para este narrador, aparenta ser irrevogável. A sua morte/assassinato é também uma confissão de quão falhado e falido é o seu projeto e esse teor confessional, como afirma Camus, também é próprio do homem frente à existência. Ele afirma que:

Matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos. [...]. Viver, naturalmente, nunca é fácil. Continuamos fazendo os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro deles é o costume. Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento (CAMUS, 2007, p. 19).

É por costume que o narrador de *Estorvo* repete caminhos e gestos mecanizados ao longo do tempo, e, por reação a esse costume, ele é direcionado ao fim trágico, não no sentido edificante, pois a tragicidade aí não ratifica valores, mas o que ocorre é exatamente o contrário. Sem valores em que se agarrar, a tragicidade inerente a esse sujeito que não é herói nem anti-herói só pode ratificar a falta e a falha como marcas da sociedade contemporânea.

Diante de tal contexto, que se revela absurdo, é que se manifesta a náusea. Como reação do corpo àquilo que a consciência não suporta, a angústia se acentua e o sujeito já não pode conter a violência desencadeada pela desvelação do real. A náusea parte do não-reconhecimento de um mundo que já foi familiar, mas que se mostra cada vez mais distante. O sujeito, perdido, já não reconhece nem a si mesmo, em seu reflexo no espelho, de forma similar ao que Sartre narra em *A Náusea*: “Talvez seja impossível compreender o próprio rosto. Ou talvez seja porque sou um homem sozinho? As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tal como seus amigos as vêem. Não tenho amigos: será por isso que minha carne é tão nua?” (1986, p. 36-37).

Para o narrador-protagonista de *Estorvo*, a relação especular é auto-reflexiva e projetada, não apenas a partir do olhar dos outros, mas do seu próprio olhar para os outros. O desconhecido (ou vagamente reconhecido) que lhe surge no olho mágico funciona como um

duplo de si, mas deformado pelo olho mágico e pela imprecisão de uma memória que também se distancia das figurações do real. Para o narrador, os outros estão no âmbito do grotesco e do estranho e as únicas exceções possíveis são aquelas que poderiam – mas não o fazem - lhe valer de amparo e segurança: a família, a ex-mulher, o antigo amigo, o sítio de suas reminiscências.

Também os espaços por onde ele anda espelham estranhamento e se apresentam como ruínas, prédios em decadência, abandonados e fétidos como o sítio ou, mesmo no exemplo da mansão da irmã, inadequado e impossível, em sua arquitetura fracassada de pirâmide de vidro, revestida de cortinas multicoloridas que acentuam o caráter *kirstch* do gosto burguês, criticado sobretudo no romance. Fredric Jameson analisa essa desarticulação entre corpo e espaço como fruto do surgimento de um hiperespaço que transcende a capacidade do corpo de se localizar e de mapear sua posição em um “mundo externo palpável”. Para o autor,

Esse alarmante ponto de desarticulação entre o corpo e seu meio ambiente construído [...] pode figurar, ele próprio, como símbolo e análogo do dilema mais agudo que é a incapacidade de nossa mente, pelo menos na atualidade, de mapear a grande rede global multinacional e descentralizada de comunicações em que nos vemos apanhados como sujeitos individuais (JAMESON apud KAPLAN, 1993, p.39).

Mesmo diante de tantas possibilidades de comunicação, o narrador permanece inapto para a fala. Sua voz, no romance, restringe-se ao relato, não há interação nos diálogos a que ele ouve, bem como não há respostas às perguntas que lhe fazem, em discurso direto, ou que ele faz a si próprio e aos outros, em seu discurso interior não externado. Seu mutismo é paradoxal ao intenso discurso subjetivo que se apresenta o tempo todo sob a forma de memória, imaginação e devaneio. Sua voz não consegue acompanhar a temporalidade interior, que se afasta do ritmo externo e aparentemente organizado do mundo que o cerca. Seguindo um tempo próprio, o narrador conduz o seu relato com a mesma fragmentação com que se apresentam as suas vivências, o que amplia o tom *noir* do enredo. Como Roquetin, narrador de *A Náusea*, o eu de *Estorvo* perdeu a capacidade de interação e passou a ser um espectador do mundo:

Quando se vive sozinho, já nem mesmo se sabe o que é narrar: a verossimilhança desaparece com os amigos. Também os acontecimentos deixamos correr; vemos surgir bruscamente pessoas que falam e que se vão, mergulhamos em histórias sem pé nem cabeça; seríamos testemunhas execráveis (SARTRE, *op. cit.*, p. 22).

Afastado da verossimilhança, o relato é marcado pela deformação física e sensorial dos fatos, do mesmo modo disforme que a visão através do olho mágico pode ser – côncava ou convexa, a depender do lado de onde se olha, mas jamais retilínea e fidedigna. A memória, seja sob a forma passiva da recordação ou sob o esforço da reminiscência, é mais um dos elementos destoantes da sua percepção do real, pois é através dela que ele busca pontos de referência e apoio que já estão distantes, inacessíveis no momento presente. A repetição das vivências passadas a partir da memória funciona muito mais como atualização da crise. Em cada momento que o narrador se defronta com a observação alheia, a cena inicial é retomada, a crise se renova e o projeto de fuga se fortalece, pois, como afirma Beatriz Sarlo, “a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar” (2007, p. 25).

Como a exteriorização dos sentimentos e percepções é suprimida, a narrativa avança através da construção de imagens que podem ser vislumbradas a partir do olhar que o narrador direciona aos fatos, ambientes e pessoas. Nesse ponto, a escrita é cinematográfica e o relato pode ser assistido pelo leitor/espectador à medida que o próprio narrador, também espectador de sua vida em muitos momentos, os vivencia. O espetáculo é matéria da trama, tanto na medida em que o narrador dá a sua subjetividade a ver, como na crítica que é feita à própria espetacularização do cotidiano proposta pelas mídias audiovisuais e pela imprensa sensacionalista.

Essa linguagem multifacetada com os aspectos de literatura e cinema, bem como a desconstrução formal que o romance apresenta, serviram de estímulo para que o cineasta Ruy Guerra resolvesse adaptá-lo em filme. Como o diretor afirma, em entrevista à *Revista Cinemas* de 21/01/2000:

[...] o livro tem uma estrutura narrativa que me interessa profundamente, uma coisa que eu estou perseguindo já há algum tempo, que é, justamente, trabalhar a noção do tempo no cinema. Tem essa diversificação do imaginário, do real e do passado, sem que haja códigos de leitura para encaminhar cada uma dessas dimensões. Eu me disse: essa estrutura que me interessa. Então, partiu de um pressuposto de linguagem, mais do que propriamente da temática – embora, evidentemente, me interessasse a temática

do livro, que é de uma modernidade muito grande, na medida em que há um personagem completamente perdido na sociedade de hoje [...] (p. 08).

A linguagem do romance, que abole as referências a uma temporalidade linear e sugere uma construção imagética dos espaços e das impressões do narrador, motivou a uma adaptação cinematográfica que buscou ser “fiel” ao livro, como o próprio diretor anuncia em entrevista, como mostrado no capítulo 3 desta dissertação. No entanto, essa fidelidade a que ele se refere não é restrita a uma ilustração da obra literária. O filme é fiel na medida em que apreende os sentidos da narrativa literária e transforma-os, reconstruindo-os, na linguagem cinematográfica. Do mesmo modo, mesmo na escrita confessadamente cinematográfica de Chico Buarque o diálogo entre as linguagens não apaga as estruturas de cada uma delas, em sua construção e nas suas possibilidades de apresentação. Como afirma André Bazin:

Mas na medida em que as referências cinematográficas são confessadas [...] são ao mesmo tempo recusáveis: juntam-se simplesmente ao aparato de processos com que o escritor constrói o seu universo particular [...].

Se a influência do cinema no romance moderno conseguiu iludir bons espíritos críticos, é de facto porque o romancista utiliza hoje técnicas de narrativa, adoptando uma valorização dos factos cujas afinidades com os meios de expressão do cinema são evidentes (quer ele as vá buscar directamente quer, como antes pensamos, se trate de uma espécie de convergência estética que polariza simultaneamente várias formas de expressão contemporâneas [sic] (BAZIN, 1992, p. 99 e 101-102).

As narrativas se aproximam na construção de um enredo marcado pela subjetividade de um narrador delirante, perdido e absurdo, e na condução dessa trajetória, que privilegia o carácter de rapidez, visibilidade e multiplicidade tão próprio da narrativa contemporânea, conforme a proposta de Ítalo Calvino. Para ele, “o grande desafio da literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (1990, p. 127).

No romance e no filme, a narrativa, como já disse José Carlos Avellar, “é uma representação radical da despersonalização (mais do que da fragmentação) do eu que a vida contemporânea impõe ou pelo menos propicia” (2007, p. 179). Diante do todo o exposto, pode-se concluir que essa despersonalização é a marca do absurdo que se atualiza contemporaneamente através desse sujeito anônimo, visto que poderia ser este como qualquer outro, independente de um nome que o individualize. Ele é um estorvo para os estão no seu círculo de familiaridade e para a sociedade porque é, a princípio, um estorvo em sua própria

existência. Ele é desnecessário e está sobrando no mundo e sua vida ou morte não pode representar mais que a vida ou morte de uma árvore ou de um animal qualquer.

De acordo com Camus: “o homem absurdo só pode admitir uma moral, aquela que não se separa de Deus: a que se dita. Mas ele vive justamente à margem desse Deus. Quanto às outras morais (incluo também o imoralismo), o homem absurdo não vê nelas senão justificativas, e não há nada a justificar” (CAMUS, *op. cit.*, p. 79-80). Enfim, para um homem absurdo, frente a um mundo absurdo (e ambos sem redenção na perspectiva da narrativa de *Estorvo*), toda moral perde sentido, todas as justificativas são infecundas, o perdão não é possível porque não há nada para ser perdoado, nem ninguém que possa fazê-lo num contexto de negação radical, em que todos estão perdidos, como é o caso de *Estorvo*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: ANNABLUME: ECA – USP, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2003.

BAZIN, André. *O que é cinema?*. Tradução: Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. Coleção Horizonte de Cinema.

BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Tradução: Paula Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

BUNDAS. Uma entrevista de cinema: Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Pererê, n. 64, ano 2, 05/09/2000.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução: Rytá Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução: Valerie Rumjanek. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CINEMAIS – Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais. Conversa com Ruy Guerra – trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu. Rio de Janeiro: Editora UFF, n. 21, 21/01/2000.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução: Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. 1919. Disponível em: <http://www.geocities.com/cigarrofazmalasaude/>. Acesso em: 01/06/2009.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade Clássica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Coleção Estudos.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

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

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução: Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro – ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LÉVY, Bernard-Henri. *O século de Sartre*. Tradução: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução: Ricardo Correa Barbosa. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MACIEL, Luiz Carlos. *Sartre – vida e obra*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução: Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980. Coleção Debates.

MOUNIER, Emmanuel. *A esperança dos desesperados*: Malraux – Camus – Sartre – Bernanos. Tradução: Naumi Vasconcelos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Seleção de textos: Gérard Lebrun. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. Posfácio: Antônio Cândido. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. Coleção Debates.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Coleção Passo-a-passo.

NUNES, Benedito. Sobre Estorvo – crítica. Folha de São Paulo. 03/08/1991. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_nunes.htm Acesso em: 06/12/2009.

OLIVEIRA, Marinyse Prates. *E a tela invade a página*: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia / Empresa Gráfica da Bahia, 2002.

PELLEGRINI, Tânia *et ali*. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze*: ressonâncias nietzschianas. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Tradução: Rita Braga. 3. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras / Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada* – ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno*: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque*. Disponível em: http://www.usp.br/matriz/es/img/04/Dossie1_Xavier.pdf Acesso em 10/12/2009.

Filmografia

Estorvo, Ruy Guerra, Europa Filmes, 2000.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)