

Chico Buarque – *Estorvo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991

A primeira impressão que se colhe da leitura deste romance é de estranheza e até de algum desconforto. Desde logo pelos elementos paratextuais. O título é demasiado *seco*. A epígrafe revela-se demasiado agressiva à primeira vista, o que não terá tanto a ver com a inovação que apresenta quanto com a radical circularidade que a caracteriza: optando pela *reflexão* etimológica – numa linha que parece apontar para a concepção que da etimologia tinham os seus iniciadores –, Chico Buarque procede a uma espécie de demanda, orientada por um propósito de ordem gnoseológica, orientada pela necessidade de encontrar uma resposta credível para o espanto radical perante a condição de *estorvo*; no entanto, dessa demanda – em que é possível surpreender uma certa ambiência lírica por baixo daquilo que aparenta ser uma mera justaposição de palavras – não resulta nenhuma solução para a questão formulada. Múltiplos caminhos são percorridos, tanto para trás (*estorvo / estorvar / exturbare*), como para o lado (*distúrbio / perturbação / torvação*), como ainda para a frente (*turva / torvelinho / turbulência / turbilhão...*), mas o ponto de chegada não pode ser outro que não *estorvo*.

Difícilmente o autor poderia ter sido mais feliz na composição de uma epígrafe para o romance, na medida em que se trata essencialmente do relato, tenso, do desenraizamento existencial do protagonista, cujo sinal mais evidente é uma solidão algo marginal; a solidão de alguém para quem o mundo é uma *turba*, dominada pelo sentido do absurdo que ele lucidamente descortina, sem contudo fazer esforço para o explicar ou para o ultrapassar. *Estorvo* pode ser assim a «Palavra prima / Uma palavra só, a crua palavra / Que quer dizer / Tudo / Anterior ao en-

tendimento, palavra» – de *Uma palavra*, canção de Chico Buarque, de 1989 –, exprimindo essa condição de *estrangeiro* perante o mundo.

A construção do romance reflecte também essa orientação. Chico Buarque opta pelo esboço como técnica de construção das diversas categorias da narrativa (a começar pelo próprio narrador protagonista), pela localização do relato num presente difuso – que permite a captação de instantes fragmentários –, por uma espécie de escrita em acto, provisória.

Por outro lado, em vez das explicações que seria de esperar do tom confessional sugerido, somos confrontados com um mero registo de factos, algo desconexos, que nos dão a medida do relacionamento do personagem com o mundo. Agindo sem convicção, resignado, ele chega a procurar uma solução para a *desesperança* na irmã, na mãe, na ex-mulher, no amigo (todos eles figuras inominadas porque também eles actores anónimos do grande absurdo da existência). No entanto, a irmã parece ter ficado sepultada numa visão idealizada da infância, sendo agora uma figura apenas pressentível na mansão-fortaleza que habita e a que o protagonista só por acaso vai conseguindo aceder; a mãe está separada por um fio telefónico que nunca completará a ligação; a ex-mulher – de alguma forma responsável pelo desaparecimento do amigo – trabalha agora numa luxuosa *boutique* chamada «Alfândega», protegida pela segurança do centro comercial e por uma porta geralmente fechada, que permite ver mas não falar. Aliás, este é um romance dominado pelo silêncio. E não propriamente pelo silêncio como impossibilidade, como carência. A determinada altura, referindo-se à ex-mulher, o narrador escreve o seguinte: «Se eu lhe dissesse tudo o que estou pensando neste instante, ela ia gostar de ouvir; mas no instante seguinte quase lhe pergunto se não dá varizes, isso de passar o dia em pé numa *boutique*» (p. 36); portanto, em lugar de expressão de um bloqueio, o silêncio é sobretudo o resultado final de quem aprendeu a inutilidade

da palavra e passou a preferir a visão como modo de relacionamento com o mundo.

E surpreende a lucidez dessa visão, capaz de apreender o *avesso das coisas*. Aparentemente deformada e deformante, essa é a visão de quem não precisa de luz para se guiar: «Há uma luzinha intermitente na casa principal do sítio, mas não preciso dela para chegar ao olho do vale» (p. 25); de quem optou pela noite, sabendo «que a noite é superior ao dia: e que quando amanhece, não é o dia que nasce no horizonte, é a noite que se recolhe no fundo do vale» (p. 135).

Deste modo, o olhar do narrador focaliza antes de mais um mundo que soçobra ao peso de fatalismos de vária ordem e um homem em processo acelerado de desintegração. A título de exemplo, atente-se nesta passagem, admiravelmente composta em linguagem cinematográfica:

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

Assumindo por vezes a máscara da ingenuidade, o narrador mostra estar atento aos sinais de contradição revelados por esse mundo, recusando porém toda a interpretação que vá além de um esgar irónico: «O empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita» (p. 15); «O dele é um edifício desbotado e franco, já tendo chegado a acordo com o tempo» (p. 102); «Usa para fora do *short* uma camisa de malha mostarda com um jacaré no peito esquerdo» (p. 112).

Mundo insular, formado por círculos que obedecem a leis inelutáveis, este parece ser um mundo sem alternativa:

Parte desses convidados ocupa as mesas redondas que foram armadas no jardim. Como não conheço ninguém tenho liberdade para contornar as mesas e emendar fragmentos de discursos, discussões, gargalhadas. Outras pessoas reúnem-se de pé, na extensão do gramado, formando uma sequência de círculos. Posso observar como se comporta um círculo, como se fecha, como se abre, como um círculo se incorpora a outros. Vejo circunferências que se dilatam exageradamente, até que se rompem feito bolhas e dão vida a novas rodas de conversa. Vejo rodas sonolentas, que permanecem rodas pela geometria, não pelo assunto. Tento acompanhar assuntos que saem de uma roda para animar a outra, e a outra, e a outra, como uma engrenagem (p. 55).

Por isso, ler *Estorvo* como metáfora de um Rio ou de um Brasil violentos parece-nos demasiado redutor; mais importante é a vida (e o relato dela) de um ente dominado pelo sentido da vertigem. Por vezes, chega a aflorar a ideia de que a redenção poderia passar por um olhar capaz de superar o próprio real: «Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, e por baixo do *peignoir* de seda há apenas movimento. Um movimento que realiza as formas de um corpo, por baixo do *peignoir* de seda. E eu me pergunto quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apanhar o próprio movimento» (pp. 18-19).

Porém, momentos como esse são raros. Em geral, o caminho seguido passa pela denotação sensorial das coisas, captadas de forma difusa e expressas numa linguagem que procura dar conta de um sabedoria da incerteza, como se o objectivo último fosse chegar àquele estádio em que «Chego a perceber o fluxo do silêncio, e é como um silêncio que viesse por baixo do chão, e o chão se enrolasse feito tapete que fosse abafando todos os sons» (p. 45). Para isso, o autor teve necessidade de encontrar uma linguagem própria, apta a revelar a concepção do narrador do

mundo como absurdo, e passando necessariamente pela tendência para o mutismo como bem o ilustra este estranho modo de transcrição de um diálogo: «quando escuto ‘vagabundos, marginais, delinquentes’. 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» (p. 57).

Concluindo, diríamos que *Estorvo*, pela recusa de concessões ao imediato, pela integração criativa de uma série de conquistas do romance moderno, pela lucidez e pela sensibilidade postas ao serviço da recolha dos sinais que podem ajudar-nos a encontrar o sentido para o nosso tempo, é uma obra que vale por si mesma sem necessitar da atenção mediática que o seu autor geralmente atrai a partir de outras áreas.

Francisco Topa