



Impasse político e forma romanesca no Brasil

Benedito Antunes*

Abstracts

The Author analyzes *Um copo de cólera* (1978), by Raduan Nassar, and *Estorvo* (1991), by Chico Buarque, aiming at observing the possible relationship between the romanesque form and the representation of deadlocks faced in the social and political brazilian context in the last quarter of the 20th century. Starts from the hypothesis that the social and political issues evoked in the books suggest a formal deadlock which refers back to a thematic deadlock.

Keywords: contemporary brazilian novel, Raduan Nassar, Chico Buarque, literature and history

El Autor analiza *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar, y *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, con el fin de observar la posible relación entre la forma novelesca y el *impasse* social y político del contexto brasileño en el último cuarto del siglo XX. Asume que los problemas sociales y políticos planteados en estos dos libros constituyen una *impasse* formal que se refiere a una *impasse* temática.

Palabras clave: novela brasileña contemporánea, Raduan Nassar, Chico Buarque, literatura e historia

L'Autore analizza *Um copo de cólera* (1978), di Raduan Nassar, e *Estorvo* (1991), di Chico Buarque, allo scopo di osservare la possibile relazione tra la forma romanzesca e l'*impasse* sociale e politico del contesto brasiliano nell'ultimo quarto del Novecento. Parte dall'ipotesi che le questioni sociali e politiche sollevate in questi due libri costituiscano una *impasse* formale che rinvia a una *impasse* tematica.

Parole chiave: romanzo brasiliano contemporaneo, Raduan Nassar, Chico Buarque, letteratura e storia

É difícil imaginar quando e como será descrita a situação política vivida pelo Brasil no início deste século, mas muito provavelmente caberá ao romance grande parte da tarefa de representar as incertezas desse momento. A forte polarização ideológica, caracterizada por um

* Universidade estadual paulista (Unesp), Assis (Brasil); e-mail: beneditoantunes@uol.com.br.



elevado grau de animosidade, não favorece discussões abertas nem análises aceitáveis pelas tendências em confronto. Assim, é provável que a forma literária se apresente como alternativa de expressão equilibrada desses conflitos, sugerindo, se não sua compreensão, ao menos as linhas gerais de seu equacionamento.

Sob essa perspectiva, são analisados aqui dois livros que tratam de *impasses* políticos do final do século XX e que, de alguma maneira, podem lançar luz sobre o contexto atual. Trata-se de *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar, e *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, nos quais se nota o desenvolvimento de traços típicos da contemporaneidade, tanto do ponto de vista formal quanto do ponto de vista temático. Abordam, direta ou indiretamente, questões sociais e políticas e, por isso, experimentam uma forma diversa do romance realista, beirando uma espécie de *impasse* formal, o que sugere um *impasse* no plano temático.

A orientação teórica para essa análise filia-se aos princípios defendidos, entre outros, por Theodor Adorno, que aponta o paradoxo do romance contemporâneo na impossibilidade de narrar, «ao passo que a forma do romance exige a narração» (Adorno, 1980: 269). Assim, a alternativa para esse gênero seria «concentrar-se naquilo de que o relato não dá conta», renunciando a um realismo de fachada e buscando criar uma forma que, enquanto tal, configure os *impasses* da sociedade. Essa opção estética esbarraria, porém, na própria linguagem, que constrange o romance à ficção do relato, o que leva Adorno a valorizar o procedimento de um James Joyce quando este vincula «a rebelião do romance contra o realismo a uma rebelião contra a linguagem discursiva» (*Idem*).

Para a análise dos romances foi considerada a hipótese de que eles representariam o desdobramento de uma linha de força observada ao longo da evolução do gênero no Brasil e que receberia contornos mais fortes no século XX, particularmente após os anos 1930, quando as contradições da sociedade burguesa se tornaram mais evidentes em todos os níveis da vida humana, com várias implicações no plano político. Nesse sentido, os dois livros podem ser lidos numa sequência que passaria, entre outros, por *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, uma das mais agudas representações do *impasse* narrativo diante das contradições da sociedade burguesa.

Os romances de Raduan Nassar e de Chico Buarque, produzidos a partir da década de 1970, parecem representar uma etapa posterior da



evolução social e política brasileira, em que se observa um acirramento das contradições sociais, acompanhado de uma provável complicação das condições de resistência à reificação. Nesse quadro, devido ao aumento da dificuldade de narrar, os livros tenderiam a encenar a ação descontrolada ou a própria falta de ação, configurando, depois de momentos de intensa conturbação e revolta nos anos 1960 e 1970, a perturbadora acomodação do fim do século XX. Com efeito, observa-se neles, mais do que a representação da resistência política, o possível rescaldo de seu insucesso, com a ausência de alternativas num contexto em que restariam poucas ilusões quanto à luta pela transformação social.

O primeiro aspecto que chama atenção no livro de Raduan Nassar é a sua brevidade. São 77 páginas distribuídas em 7 capítulos, se é que podem ser denominados assim, principalmente porque há um acentuado desequilíbrio entre eles: a maioria tem de 3 a 4 páginas e o principal deles (*O esporro*), 54 páginas, o que equivale a cerca de 70% do livro. E isso tem, evidentemente, um sentido, como se procurará demonstrar a seguir.

Analogamente a essa brevidade, a obra tem um enredo mínimo, quase rarefeito. O narrador chega a sua chácara, onde a companheira já o esperava. Os dois mantêm um tórrido encontro amoroso, dormem, levantam-se, tomam banho e, durante o café da manhã, ele percebe que as saúvas destruíram a cerca viva de ligustro. Fica enfurecido e inicia um longo desabafo, tomando a companheira como uma espécie de ponto de apoio, ou motivo, já que ela não diz quase nada. Na verdade, sua simples presença na cena parece suficiente para alimentar o discurso do companheiro, que culmina com agressão física. Ela vai embora e retorna em outro momento, quando tudo recomeça, agora observado por meio de seu relato. Como se pode perceber, não há nada de grandioso ou original no episódio. Seu interesse reside justamente na voz que o narra. Nesse sentido, o tom do capítulo central – *O esporro* – pode ser observado em todo o livro, que é tenso da primeira à última página.

Um dos possíveis efeitos do processo narrativo é a representação da relação amorosa entre eles como um jogo que simula táticas de guerrilha ao confrontar sentimentos, caracteres e ideias. Dessa maneira, os 5 capítulos iniciais funcionam como um preâmbulo à cena central, em que prevalece a caracterização das personagens e principalmente da relação conflituosa entre os dois amantes, que vai se manifestar de



forma violenta na cena do “esporro”.

Os episódios em seu conjunto são narrados à maneira de sequências cinematográficas: 1) a chegada dele; 2) o encontro amoroso; 3) o banho; 4) o café da manhã; 5) a discussão; 6) a chegada dela. Mesmo assim, todas as tomadas concorrem para a cena da discussão – uma longa sequência sem cortes –, que se dá no espaço aberto do quintal. Dado o motivo aparente da discussão – a destruição da cerca viva pelas saúvas –, fica a sugestão de uma separação entre o espaço privado e o público. Assim, o episódio parece enfiar a personagem mais por causa da abertura criada pelas formigas, que coloca em comunicação o ambiente recolhido da chácara e o mundo externo, de conotações ameaçadoras por expor a sua vulnerabilidade, do que pelos eventuais prejuízos causados pela destruição das plantas.

Em suma, o enredo consiste no encontro aparentemente rotineiro de um casal, perturbado nesse dia pela irritação do homem, que não aceita a censura da mulher ao tratamento grosseiro que ele dispensa à caseira quando começa a combater as formigas. Mas esse motivo é frágil para justificar a sua reação violenta. Tudo indica que a irritação estivesse à flor da pele, esperando um pretexto para explodir. E aqui reside todo o interesse da cena: não é uma briga casual; configura-se nela um conflito que extrapola os aspectos afetivos dos dois e envolve o clima social e político vivido ou percebido por eles. Ou seja: seu isolamento na chácara, mais do que um mero local para um amor fugaz, sem compromisso, pode configurar o microcosmo de um universo maior, cujas contradições movem o relacionamento do casal.

Descrito o processo, é preciso buscar compreender o sentido dessa explosão. Aparentemente, o homem é um proprietário, que vive de renda, uma vez que sua profissão não é mencionada. A mulher, por sua vez, é jornalista, em princípio de esquerda, com tendências feministas, pois se preocupa com os oprimidos e considera o companheiro fascista por causa do comportamento presente e de suas atitudes em geral. Não há, porém, indícios de que ele seja, digamos, de direita, e se contraponha a ela como um proprietário. Os xingamentos que lhe dirige e as atribuições de natureza política que lhe faz revelam não apenas certo conhecimento de causa, como parecem atingir a ele próprio, fazendo doer sua consciência de possível homem de esquerda em crise. Aliás, encolerizar-se contém muito de sofrimento, de patológico, pois quem sente cólera torna-se sujeito e objeto da ação. De outra parte, a



quase passividade dela, que pouco retruca às ofensas do companheiro, faz parecer que ele fale consigo próprio, como num grande desabafo.

Haveria, assim, a representação de um drama mais profundo do que a aparente crise entre dois amantes: um drama externo a eles que, pelos indícios apresentados, remeteria à opressão política e às possíveis tentativas de resistência a essa situação. Nesse sentido, deparar com a invasão das formigas, que trabalham à noite, de forma ordeira e eficiente, rompendo a cerca que separa a chácara do espaço externo, representa para o homem um ato de violência, que ameaça mais do que a sua propriedade, o seu refúgio, que lhe proporciona o desejável afastamento do universo social.

Com efeito, a discordância do casal vai além de possíveis conflitos no plano pessoal ou em sua experiência de vida; atinge muito mais a maneira de se contrapor ao universo exterior que os sufoca. É possível perceber em vários momentos da explosão dele uma crítica implícita à provável limitação de uma luta política que resulte numa nova organização social, igualmente insatisfatória. Afinal, a mulher é engajada politicamente, manifestando firme contestação da ordem vigente, o que a leva a acusar certa passividade na atitude dele. Observa-se, porém, que essa divergência não evolui para a ruptura do relacionamento; pelo contrário, após o clímax da cólera, ele fica prostrado, sendo amparado pelos dois empregados, e no recomeço da história sua fragilidade é tal que a mulher, ao chegar novamente à chácara, tem o desejo de acolhê-lo no útero, criando uma circularidade de sentimento que se identifica com a própria circularidade da narrativa.

Seja na forma circular da narrativa, seja nessa espécie de nascimento ao contrário, o percurso do narrador configura um giro em falso, isto é, não movimenta as personagens, que retornam ao ponto de partida, sem perspectiva de avançar. Seria a configuração da impotência diante de algo mais forte, cujo enfrentamento não é viável, a não ser por uma espécie de imenso grito colérico, que atinge muito mais quem grita do que o virtual ouvinte ou leitor.

A falta de clareza e de contornos bem definidos das personagens e a própria ausência de ações consequentes, uma vez que tudo é vivido num tempo interior descrito pelo narrador, sugerem, assim, um beco sem saída. Talvez por isso Leyla Perrone-Moisés tenha situado *Copo de cólera* «ongue dos estereótipos da literatura engajada», afirmando que se



observa nele «a insidiosa contaminação das relações individuais pelo discurso do poder, o discurso fascista», e por isso o romance «reflete bem a situação vivida pelos brasileiros sob a ditadura militar» (Perrone-Moisés, 1996: 69). Essa observação sublinha a natureza do livro, que foge ao modelo convencional de narrativa e opta pela linguagem como forma de realismo.

Já *Estorvo* parece ambientado no período posterior à ditadura militar que governou o Brasil de 1964 a 1984, e nesse sentido talvez represente o desencanto com o sonho de mudanças radicais condizente com o espírito de 68. Trata-se de uma narrativa simples, mas consistente, capaz de provocar forte efeito no leitor que acompanha o que o narrador-personagem faz, vê ou imagina. Os fatos narrados são estranhos porque inconclusos, como se nada tivesse uma finalidade definida, o que gera, também, uma impressão de circularidade.

A personagem, cujo nome permanece oculto, acorda com alguém tocando a campainha. Temendo o desconhecido por alguma razão que não fica clara, ele o despista e foge. Vai à casa da irmã, que mora em uma rica mansão, recebe dinheiro dela e segue para o antigo sítio da família. Como este se encontra ocupado por pessoas suspeitas, acaba procurando a ex-mulher, que lhe fornece a chave de sua casa para que ele apanhe a mala com a sua roupa. Continua a perambular, retornando à casa da irmã, onde se aproveita da festa que lá acontecia e rouba todas as suas joias, que são passadas aos novos habitantes do sítio, para onde acaba voltando em busca de refúgio. Recebe em troca das joias uma mala de maconha que tenta deixar, primeiro, no apartamento da mãe e, depois, no do amigo, mas a mala se abre ao despencar escada abaixo e ele tem de fugir. Depois de estilhaçar a vidraça da loja em que a ex-mulher trabalha, é levado novamente para a casa da irmã, quando fica sabendo do assalto e do estupro por ela sofrido. Acompanha o delegado ao sítio, onde os bandidos são mortos, e ao sair dali tenta abraçar um desconhecido que o esfaqueia.

Enquanto no livro de Raduan Nassar o tempo tem grande importância para o efeito do desabafo, no de Chico Buarque destaca-se o espaço, que é associado à mobilidade da personagem. Esta percorre diversos locais da cidade, culminando com dois extremos: o condomínio de luxo em que reside a irmã e o sítio, em que vivem, além dos familiares humildes do antigo caseiro, marginais conluídos com a polícia. Aqui, como no outro livro, as personagens não têm nome e são pouco caracterizadas, à maneira de «clones publicitários», segundo a expressão de Roberto Schwarz (1999:



181). Essa caracterização sumária das personagens contrasta com a precisão com que é descrito o mundo externo, o que acentua um aspecto do narrador. Embora ele seja apresentado de forma imprecisa, é seu olhar que vai criando a perspectiva geral e o efeito com o qual o leitor se identifica.

Como resultado desse procedimento, adquire maior relevância a atitude do narrador na apresentação de sua aparente fuga, já que não se sabe ao certo se ele é ou imagina ser perseguido. Da mesma forma que suas ações não têm sequência, sua condição social é pouco clara: pode ser «um João-ninguém ou um filho-família desgarrado» (*Ibidem*: 179). Isso lhe permite transitar pelos diversos espaços, configurando certa mobilidade pelos correspondentes níveis sociais.

Dessa forma, a distinção entre imaginação e realidade importa pouco, pois o que a personagem efetivamente vive e o que considera plausível compõem o seu percurso, que não oferece sentido imediato. Assim, o sentido pode ser encontrado na sua própria condição, que parece encampar toda a carga significativa do título do romance: *estorvo*. Dessa perspectiva, sua movimentação adquire particular importância, pois a leva a frequentar diversos espaços sociais, praticando atos sem finalidade e se mostrando indiferente a suas consequências.

Desajustamento familiar ou social pura e simplesmente talvez seja pouco para definir essa situação, pois a configuração da personagem parece encobrir dramas mais profundos. Essa hipótese pode ser fundamentada em pequenos indícios fornecidos pelo narrador, que se mostra uma personagem desgarrada de sua classe, mas num sentido que poderia ir além da simples rebeldia. Quando recorda a convivência com o seu amigo, vêm à tona fragmentos de uma discussão política, com implicações nas escolhas de cada um:

O álcool que levava o meu amigo para o lado da poesia também podia atacar seus nervos, deixá-lo agressivo. 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 minha família, que era outra bosta (Hollanda, 1991: 78).

E o narrador prossegue relatando o discurso do amigo, que ataca a lei vigente e os governos e, passando do discurso à ação, começa a atirar



coisas para fora da varanda, o que «acabou juntando o povo do sítio para ver. 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» (*Idem*). Depois o amigo sossegou, subiram no carro dele, «um rabo-de-peixe caindo aos pedaços», e foram embora do sítio.

O ataque à família, à ordem vigente e principalmente à falta de decisão de ambos para tomar o partido de uma classe subalterna, representada aqui pelos “camponeses”, aponta claramente para o desejo de transformar o desajuste em engajamento. Só que esse engajamento já se revela comprometido pela sua inadequação, sugerida pela imagem desfigurada dos camponeses enquanto classe social objeto de solidariedade política.

O fim do percurso da personagem instaura uma espécie de anticlímax, já que não se esclarecem as razões de sua movimentação nem sua real condição física após o ferimento. Mas isso pouco importa, pois tudo pode não ter passado de imaginação do narrador, cuja razão para narrar parece mesmo ter sido a de representar algo inútil e sem sentido aparente, uma espécie do Odradek de Kafka. Vem daí a força do livro de Chico Buarque, que elabora uma personagem capaz de representar o impasse político dos anos posteriores à ditadura militar, menos pelo relato de fatos e dramas do que pelo trabalho com a linguagem.

Na linha evolutiva apontada no início, constituída de *São Bernardo*, *Um copo de cólera* e *Estorvo*, observa-se, do ponto de vista da representação do embate político no Brasil do século XX, uma sequência de angústia, cólera, perplexidade (ou desnorteio, inação). Enquanto no primeiro romance o narrador fica no *impasse* da escrita, sem poder avançar na compreensão da esposa morta e de sua própria condição de homem reificado, no romance de Raduan Nassar, o narrador, um chacareiro com dotes intelectuais, parece um ex-militante revoltado com os rumos da política e com o possível horizonte das mudanças, que o leva a um grande desabafo que pode ser entendido também como autocrítica. Já no romance de Chico Buarque, o desencanto prevalece. Como sugere Roberto Schwarz, «o desejo de uma sociedade diferente e melhor parece ter ficado sem ponto de apoio», sugerindo que «a suspensão do juízo moral, a quase-atonía com que o narrador vai circulando entre as situações e as classes, seja a perplexidade de um veterano de 68» (Schwarz, 1999: 180).

Essas hipóteses interpretativas repousam menos no que os romances



aqui brevemente analisados dizem explicitamente do que naquilo que configuram como *impasse*: tanto de viver como de narrar. Mas, assim como ocorre em *São Bernardo*, trata-se de *impasse* pleno de sentido para o leitor, compreensível no efeito provocado pelo movimento das personagens, que na sua maneira de ser se expressam enquanto cólera e estorvo.

É possível que as contradições configuradas nesses livros, uma espécie de sequência de *impasses* lastreados em contextos históricos anteriores, especialmente na década de 1930, encontre algum desdobramento na crise política que se experimenta no presente. Não é fácil conceber com clareza as contradições ora vividas, cabendo a escritores que se mantenham acima das tensões imediatas dar forma artística àquilo que angustia quem luta por transformações sociais capazes de proporcionar melhores condições de vida a um número cada vez maior de pessoas. Pode-se, no máximo, com base em traços percebidos ao longo do século XX, especular que está em causa uma redefinição dos ideais socialistas.

Referências bibliográficas / References

- Adorno T.W., *Posição do narrador no romance contemporâneo*, in Benjamin W. *et al.*, *Textos escolhidos*, traduções de José Lino Grünnewald *et alii*, Col. Os Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1980, pp.269-273.
- Hollanda C.B. de, *Estorvo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1991.
- Perrone-Moisés L., *Da cólera ao silêncio*, «Cadernos de Literatura Brasileira», 2, 1996, pp.61-77.
- Schwarz R., *Sequências brasileiras. Ensaio*, Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

Ricebido: 14/02/2017
Aprovado: 07/06/2017

