

## *Estorvo: uma crônica interrompida*

Marcelo Pessoa  
Coordenação de Comunicação Social UEMG - Campus Frutal

**RESUMO:** Nosso trabalho realiza um breve estudo da obra *Estorvo*, de Chico Buarque, tentando estabelecer uma relação desse texto com o gênero literário crônica. Realiza-se também uma abordagem da representação literária da subjetividade sócio-cultural e histórica do Brasil contemporâneo.

**PALAVRAS CHAVE:** Chico Buarque; *Estorvo*; Crônica; Atualidade.

**ABSTRACT:** Our work carries through a briefing study of the workmanship *Estorvo*, of the Chico Buarque, trying to establish a relation of this text with the literary chronical. A boarding of the literary representation is also become fulfilled of the partner-cultural and historical subjectivity of Brazil contemporary.

**KEYWORDS:** Chico Buarque; *Estorvo*; Chronical; The Present Time.

### **1. A crônica como rótulo da generalização pós-moderna: a onipresença inconsciente, a sapiência vazia, e o alterego de poder**

Atualmente percebemos que a crônica é um tipo de texto que trata quase que exclusivamente de atos e fatos da vida e do convívio incidentes na órbita das cidades. Desse modo, acreditamos ser pertinente o delineamento de alguns aspectos da urbanidade contemporânea que nos sirvam de suporte para a confrontação da obra do escritor e compositor Chico Buarque com as questões relacionadas à crônica.

Notamos que o poeta-compositor Chico Buarque opera em seu romance *Estorvo* um relato de experiência histórica que ocorre especialmente em local urbano. O ambiente geral é o da sociedade coeva, que se identifica particularmente com o progresso, com a máquina e com a tecnologia, e que também convive com as possibilidades humanamente plurais, fazendo com que hodiernamente tenhamos uma insistente “sensação de falta de tempo” para viver a vida em toda sua intensidade, e isso cremos possa ser sintoma típico das pessoas na vivência da cidade (com leves resvalos na vida do campo). A essa semântica da “agonia do existir” moderno denominamos de *onipresença inconsciente*. A onipresença inconsciente parece ser

---

uma patologia social que se diagnostica pela visualização do *modus vivendi* do homem em sociedade civilizada. Vive-se de maneira tão inconsciente dos próprios atos que se chega a duvidar do fato da própria existência no tempo e no espaço de nossa atualidade físico-psíquica-comportamental:

Consgo uma vaga no banheiro e separo o dinheiro da passagem. O homem do guichê examina cada nota, frente e verso, embora elas não sejam muito velhas nem novas demais. Com bilhete na mão, ando de plataforma em plataforma a fim de não ficar tão exposto. Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas, e essas pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido (BUARQUE, 1991, p. 23).

Todo mundo parece ter de estar em todos ou muitos lugares ao mesmo tempo: na escola, no trabalho, na igreja, na família, no relacionamento, no aperfeiçoamento profissional, no lazer. Vivemos na cadência da era do *full time*, temos a ilusão de estar em todos esses “lugares” a tempo pleno, mas nossa consciência nem sempre consegue nos acompanhar nessas incursões sócio-históricas. Tudo tem que ser no intervalo do “agora” e proporcionalmente sentido no universo sensorial do “intenso”. Mas não somos nem oniscientes, tampouco onipresentes e menos ainda sencientes.

De mesma linha semântica, também se nota no contexto urbano a necessidade de posse ou aquisição de inúmeros saberes e competências, cada vez mais exigidos das pessoas e, etariamente, o mais cedo possível. Da “falta de competência ou legitimidade para adquirir uma sabedoria” realmente consistente – pois soa indubitavelmente anacrônica e descompassada –, deriva um fenômeno que chamaremos de *sapiência vazia*. Geralmente, de processos assim desencadeados, resultam indivíduos intelectualmente frágeis, com vasta informação e pouco aprofundamento em relação aos conteúdos dos dados assimilados.

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” (BUARQUE, 1991, p. 92).

Finalmente, nota-se na modernidade, a eficácia de outro aspecto relacionado ao convívio social, presente nos relatos típicos nas crônicas de jornal: o

“alterego de poder”. O indivíduo sob esse “efeito”, acredita que não basta ser poderoso, tem que aparentar ser “o poderoso”. É a figura tradicional do político ou daquele que não tem luz própria, que sempre circula ao redor das forças de manutenção do poder e de sua energia sobrevive. Não obstante a verdade disso, seu desejo não se restringe apenas à esfera política. Ele também é *pop*. Na ânsia dessa busca de fortalecimento ou construção de uma auto-imagem robusta aos seus olhos e diante dos demais membros do grupo social, confia que é preciso mesmo “ser um outro”, que negue a si mesmo. Quer ter vida de astro, ser o rei de um país imaginário ou real, ganhar na loteria, qualquer coisa desse gênero serve, desde que coincida com o que aparece como espetáculo na TV, na mídia. Identifica-se com o símbolo sexual do momento, deseja o *glamour* dos milionários, manifesta comportamentalmente a empáfia que enxerga como bela no empresário de sucesso, projeta sobre si o magnetismo do sábio guru que orienta os grandes astros, imagina-se um atleta imbatível, um super-herói. É imperioso dominar os aspectos significativos que designam esse “outro” imagético a qualquer preço, mesmo que tenha de se aproveitar do que ele tem de melhor: a beleza, a estética, a inteligência, a pureza, o carisma, o semblante inabalável, as propriedades simbólicas talvez. Sobrepujar esse “outro” é vencer um inimigo implacável – a inexistência desse “outro” dentro de si. Nesse intuito, quer vestir a sua pele e caminhar pelas ruas da cidade para ser visto usando-a. É a reificação da hegemonia do macho dominante, ou ainda os ecos das sociedades pré-colombianas que estamos ouvindo. É um indício diferente de um descontentamento com o que se tem. É viver a experiência daquilo que não se possui. É uma plenitude vivencial fundada na totalidade catártica.

Do que dissemos acima, resulta que podemos agrupar os relatos das crônicas, em pelos menos três categorias: fatos que são oniscientes, onipresentes ou sencientes. Os exemplos destacados da obra *Estorvo* são apenas modelos, que podem servir-nos de orientação no estudo de outras manifestações dessas categorias em outras publicações.

## 2. Herança da crônica<sup>1</sup> no Romance *Estorvo*

<sup>1</sup> Durante o texto, faremos uso do pensamento de autores que discorrem sobre o gênero crônica, embora quase todos concordem em vários dos pontos que são abordados diversamente por eles. Inicialmente queremos apresentar sem propor distinção de valor entre um e outro teórico sobre a crônica, o que diz-nos Davi Arrigucci Jr. (1987): “Tal gênero supõe uma sociedade para a qual importa a experiência progressiva do tempo, um passado que se possa concatenar significativamente, a História, enfim, e não apenas um tempo cíclico ou repetitivo, implicado noutra forma de narrativa – o mito. [...] Hoje, porém,

*Estorvo* é uma obra episódica, isto é, construída por sucessivas suspensões reflexivas sobre o teor e encadeamento do próprio discurso que está sendo narrado, por isso podemos dizer que essa obra está fundamentalmente estruturada nos protótipos da digressão<sup>2</sup>, os quais remontam ao ideário da chamada crônica histórica. Cada etapa ou capítulo que se descortina está sob esse molde e se nos apresenta como se fossem lapsos profusos de uma memória não experienciada pelo personagem-narrador<sup>3</sup>, enunciador o qual desenvolve seus aparentes “esquecimentos” simultaneamente com os recursos da prolepse e da analepse<sup>4</sup> (ou *flashback*):

Um dos gêmeos abre a minha porta e me arranca do camburão. O outro me ampara, levanta a minha camisa e afaga o meu peito, bole nos meus mamilos. Vejo o ex-pugilista subir a escadinha de três degraus e bater com insistência à porta do *trailer*. O primeiro gêmeo vira meu rosto com as duas mãos, enfia os mindinhos nos meus ouvidos e faz pressão, como se quisesse uni-los dentro do meu crânio. O segundo nos aparta, encosta-me numa árvore, e penso que vai me beijar na boca quando rebenta uma rajada de metralhadora dentro do *trailer*, e o ex-pugilista voa da escadinha (BUARQUE, 1991, p. 136).

É válido observar que as novidades que surgem no enredo oriundas dessas interrupções prolépticas e analépticas não se dão necessariamente pelo aparecimento de novas tramas ou personagens, mas decorrentes das reelaborações realizadas pelo autor da trama, composta de uma mesma célula trágica – um homem comprometido com uma mala – o que permite produzir-se um texto dramaticamente enxuto, aparentado do gênero “conto” (essa narrativa é vivida por uma personalidade anônima, que carrega uma misteriosa mala, praticamente do começo ao fim do texto –

---

quando se fala em crônica, logo se pensa num gênero muito diferente da crônica histórica. Agora se trata simplesmente de um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia-a-dia, dos *faits divers*,” [...] (p. 52).

<sup>2</sup> “De fato, fala-se em *digressão* sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados; por isso a digressão corresponde, em princípio, a uma suspensão da velocidade narrativa adotada”. (REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., 1988, p. 237).

<sup>3</sup> O trecho abaixo, retirado do Romance *Estorvo*, é exemplo da memória de um fato que o personagem não viveu, apenas imaginou ter vivido.

<sup>4</sup> REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., 1988, p. 283, afirma que “Constituindo um signo temporal funcionalmente simétrico da analepse, a *prolepse* corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação”. Por *analepse*, explicam REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., 1988, p. 230, “entende-se todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início”.

---

parece que a mala é para ele do mesmo modo que para o devoto religioso, o pecado é a sua cruz):

Dobro a esquina e tomo uma rua sem movimento; talvez um assaltante me livre da mala. 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. Ela me obriga a andar torto e depressa (BUARQUE, 1991, p. 53).

Os acoplamentos de novos elementos narrativos à célula trágica principal acontecem a partir desse mesmo núcleo dramático – um homem e sua mala – o qual renasce continuamente em cada página, tendo esclarecido em cada novo instante, partes do “dentro” de seus nós e de suas seqüências sintagmáticas. Apoiado em dados que já apareceram nos conflitos patéticos do romance, os novos informes podem ajudar o leitor a perceber as efetivas aproximações com o gênero crônica produzidos pelo autor.

Essa comparação é possível, à luz do que diz-nos Massaud Moisés<sup>5</sup>, primeiramente, pensando-se na questão da constante renovação do conteúdo trivial relatado – o dia-a-dia de um homem e sua mala. Esse miolo dramático de *Estorvo* é sintético, a tal modo, que podemos deixar um pouco de lado a idéia de que estamos falando de uma obra concebida como um romance<sup>6</sup>, para redimensioná-la no que Moisés chama de “crônica-conto”<sup>7</sup>. Segundamente, corrobora ainda Massaud Moisés, para quem o cotidiano fragmentado que é possível perceber na obra é o mesmo denotado pelos cronistas (dos diversos meios eletrônicos, tais como internet e televisão e, sobretudo, por meios impressos como as revistas e os jornais), em termos

---

<sup>5</sup> Massaud Moisés diz-nos que “a crônica de feição moderna, via de regra publicada em jornal e revista e muitas vezes reunidas em volume, concentra-se num acontecimento diário que tenha chamado a atenção do escritor [...]. Modalidade literária sujeita ao transitório e à leveza do jornalismo, a crônica sobrevive quando logra desentranhar o perene da sucessão anódina de acontecimentos diários, e graças aos recursos de linguagem do prosador. [...] Fora daí, a crônica vai envelhecendo à medida que o evento determinante se distancia no tempo, tragado por outras ocorrências igualmente rumorosas e passíveis de gerar equivalentes crônicas. (MOISÉS, 2004, p. 133)

<sup>6</sup> “Cronistas foram também os primeiros romancistas, notando-se que o romance urbano ou de costumes era por assim dizer um desenvolvimento natural da crônica. [...] Esse fenômeno de hibridismo, isto é, a crônica ou folhetim desdobrada em romance, mas deixando transparecer vivamente as suas características, seja no estilo nervoso do escrito, seja no entrecho de um ou outro capítulo, tornou-se mais ou menos comum naquela altura do século (final do século XIX). Para isso concorreu naturalmente a circunstância de que ambos os gêneros iam convergir nos jornais sob o mesmo título geral de folhetim. Folhetim era a crônica, mas também a novela ou romance, quando publicado em jornal. O fator espiritual de comunhão entre os dois gêneros era a poesia, que dominava a literatura romântica [...]” (COUTINHO, 1986, p. 124).

<sup>7</sup> “A crônica voltada para o horizonte do conto prima pela ênfase posta no “não-eu”, no acontecimento que provocou a atenção do escritor. Na verdade, a ocorrência detonadora do processo de criação não só possui força intrínseca para se impor ao “eu” do cronista como não lhe desperta lembranças ocultas ou sensações difusas” (MOISÉS, 1982, p. 114-115).

---

da expressão dos signos da contemporaneidade e da exposição das fraturas da consciência humana sobre o tempo, o espaço e os fatos urbanos:

A luz é de seis da manhã, e comigo no ponto só há um sujeito magro, de camisa quadriculada, quando o ônibus assoma na lombada. Mas tão logo ele estaciona, brotam de todos os cantos as crianças com os embornais de limão. [...] Vem a seqüência de curvas, e as crianças jogam-se de um lado para o 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 para mim, sangüínea, e seus braços gesticulam como quem quer dizer alguma coisa urgente. (BUARQUE, 1991, p. 89)

Essa particularidade da crônica, presente na obra em questão, exige do leitor um universo de interatividade mais intenso, o qual deixa notar por meio do conhecimento de mundo partilhado que envolve autor, contexto e leitores, que podem ser reunidos, dentre outras formas, sob o signo da tradição:

O ponto de referência da modernidade torna-se agora uma atualidade que se consome a si mesma, custando-lhe a extensão de um período de transição, de um tempo atual, constituído no centro dos tempos modernos e que dura algumas décadas. O presente não pode mais obter sua consciência de si com base na oposição rejeitada e ultrapassada, a uma figura do passado. A atualidade só pode se constituir como o ponto de intersecção entre o tempo e a eternidade. (HABERMAS, 2002, p. 14)

A conexão com o tempo mencionada acima por Habermas, parece-nos ser a vinculação necessária do indivíduo com o presente. É necessária, na medida em que é fulcral para o restabelecimento dos laços de consciência entre o homem e sua época. A idéia de eternidade, por sua vez, sugere-nos a carência de consciência da qual o *modus vivendi* do sujeito contemporâneo é sintoma. Seu *habitat* – a urbe – é marcado pela transitoriedade dos fatos que ela mesma cria em sua rotina. A verve narrativa de Chico Buarque em *Estorvo* reitera os elementos da transitoriedade da vida moderna, assim como a Crônica as recupera na assimilação da brevidade dos fatos. Desse modo, para reengendrarmos a conexão do homem com seu mundo, é necessária a compreensão de todas as mazelas sócio-culturais contemporâneas representadas na literatura, mesmo que elas nos indiquem novos horizontes em nossa busca pela eternidade.

### **3. De como *Estorvo* se tornou crônica na dinâmica do enredo interrompido**

A fugacidade, a trivialidade e a descontinuidade elocutiva de *Estorvo* fazem-nos acreditar que a amarração discursiva sobre a qual se funda o enredo coincide com o caráter efêmero do estilo narrativo das “crônicas”, segundo os apontamentos anteriores de Massaud Moisés.

Contribui também para esta sensação de aproximação entre o romance e as crônicas, o fato de que as personagens por sinal, personagens sem nome no romance, o que pode sugerir-nos a dinâmica da coletividade anônima presente nas cidades. A performance desses personagens pode dizer respeito a todos nós, uma totalidade; ou a uma singularidade: cada um de nós. As personagens de Chico Buarque em *Estorvo*, reificam em suas trajetórias simultaneamente o enredo do fragmentado e do descontínuo combinados com a turbulência contemporânea metanarradas pelos cronistas: os fragmentos da história são os próprios recortes do ego do *homo sapiens* estiolados pela práxis existencial. O “homem e a sua mala” do enredo buarquiano emerge no entrecho como personagem de si mesmo. Ao mesmo tempo em que representa em sua trajetória a “angústia da vida” contemporânea, revela-nos a predisposição necessária do homem em seu reencontro com a eternidade perdida.

Ao lado da filiação da obra ora estudada com o gênero literário crônica, propomos que o romance *Estorvo* seja considerada também uma obra semântica e gramaticalmente subjuntiva, isto é, de desenlaces interdependentes e apenas prováveis, que pede do leitor sua anuência sobre os fatos narrados, ao mesmo tempo em que não chega ao final de nenhum deles efetivamente:

A mulher grávida nunca saberá se ele vai beijá-la, ou se está apenas cada dia mais corcunda. Sairá da vila e atravessará a rua sem me ver. Entrará na empresa, um prédio com cinquenta e cinco andares, e seu departamento funcionará no terceiro subsolo. Eu serei barrado por falta de crachá, mas poderei espiá-lo pelo circuito fechado. (BUARQUE, 1991, p. 51)

O enredo, assim disposto, não parece nos conduzir a uma linearidade, do mesmo modo que cada desfecho realizável sugerido é inadvertidamente interrompido exatamente pela falta de trechos antecedentes ou conseqüentes que possam elucidar

---

as dúvidas apresentadas (Quem a mulher grávida irá beijar?; Que empresa é essa?; Quem é “ele”?).

O enredo é interrompido em sua totalidade, e essa propensão se confirma principalmente se levarmos em conta o fato de que durante todo o tempo do universo narrado o autor se utiliza do mesmo discurso condicionante, sugestivo e não conclusivo anotado no excerto acima. Assim, tem-se que a *interrupção* é a tônica predominante do discursivo buarquiano em *Estorvo*. Os assuntos abordados são apenas dados à luz, mas não são concluídos. Esse pormenor nos remete a certo elemento extrínseco à personalidade humana contemporânea: a vida tem que ser num minuto – é a conjugação da onipresença à onisciência. Não há tempo para ser ninguém – é a efetivação da onipresença – não é possível concluir coisa alguma, não sabemos o que sentir, quais as emoções eficazes do personagem – é uma angustiante sciência. Nossas vidas são apenas retalhos e lembranças de uma existência residente no paradigma da utopia. Normalmente existimos uma vida inteira como anônimos seres iludidos de onisciência, onipresença e sciência, e quando aparece um fato novo ligado a determinado sujeito social, os demais são postos de lado pela história – o indivíduo vê-se alijado de seu *status* no paradigma histórico social. Enquanto dura o fragor da atualidade somos mantidos no silêncio de nossas breves insignificâncias:

Olho para os lados pensando no velho, mas o velho não está. O dos anéis pergunta quem eu penso que sou e que porra eu faço naquela propriedade. Vejo as crianças enfileiradas no alto do sítio, perto do riacho. Olho para o chão, e estou descalço, não tive tempo de me vestir direito. Os dois comparsas começam a esfregar suas botas nas tábuas da varanda, como se apagassem charutos, e com isso produzem um chiado desagradável. O chefe enfia a mão no forro do casaco de couro, vai sacar alguma coisa ali de dentro. (BUARQUE, 1991, p. 32)

Convém salientar que no trecho destacado, as personagens sem nome são pronominais, assim como em toda a obra, o que não basta, contudo, para que os “pronomes” sejam considerados como sendo os seus “nomes”. Todos são designados pelo indicativo “ele”, “as”, por metonímias e alcunhas como “o chefe” e “o velho”. Não há nomes, não há referências identitárias: é o exercício do não-eu de que nos fala anteriormente Massaud Moisés, é também uma tentativa de promoção do apagamento da existência da pessoa pela destituição de sua individualidade que se concretizaria pelo nome. Noutros termos, podemos dizer que os personagens também são interrompidos, ou seja, são personagens seccionados, privados da condição de existir



---

plenamente. Isso corrobora o caráter transitório próprio da crônica. Numa narrativa romanesca, tipicamente estruturada por elementos de espacialização e identificação definidos, seria natural a identificação dos espaços, dos nomes. Mas, ao omitir essas informações, o poeta-compositor Chico Buarque efetuou um encurtamento dos núcleos dramáticos do romance, aproximando-o do gênero conto, do mesmo modo, que os fatos interrompidos, tornados apenas verossímeis, pela constante presença do modo subjuntivo gramatical, transformaram os relatos da trama efêmeros, factuais, aproximando o texto do gênero crônica.

Desse modo, podemos dizer que o texto de *Estorvo* é exemplar típico do enredo interrompido – foi interrompido como romance, foi interrompido como conto, e por não ter sido concebido como crônica, como crônica também é interrompido. *Estorvo* não é originalmente uma crônica, mas traz em si elementos significativos desse gênero. Não acreditamos em intertextualidade nesse caso, mas em homologia. Há em *Estorvo* um símile criativo próprio da crônica. O enredo interrompido, o anonimato dos personagens, a negação da onisciência, onipresença e sciência em relação aos fatos narrados contribuem para a aproximação da narrativa com o gênero, nos termos em que os pressupostos teóricos da crônica são em nosso texto apresentados.

## Referências

ARRIGUCCI Jr., Davi. Fragmentos sobre a Crônica. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 51-66.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e Crônica. In: \_\_\_\_\_. *A Literatura no Brasil*. V. 6, 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MOISÉS, Massaud. A Crônica. \_\_\_\_\_. In: *A Criação Literária*. V. 2. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 101-120.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

Recebido em: 31/10/2007  
Aprovado em: 29/11/2007