

Um estorvo na pirâmide de vidro

Andréia Delmaschio

Ifes - ES

delmasch@terra.com.br

RESUMO: A partir da investigação de duas imagens importantes presentes em *Estorvo*, de Chico Buarque - a saber, o jardim e a casa de vidro -, intentamos mostrar, primeiro, como as ideias e metáforas que constituíram o espírito de jardinagem típico do Estado Moderno se fazem presentes contemporaneamente, como continuidade ou retorno, e, depois, de que modo a proposta moderna da arquitetura em vidro, também de forte expressão hoje, pode ser entendida, graças a uma característica própria à matéria-prima em questão, como índice de pobreza de experiência, no sentido benjaminiano da expressão.

PALAVRAS-CHAVE: *Estorvo*. *Glasarchitektur*. Modernidade.

ABSTRACT: From the investigation of two important images present in *Estorvo*, of Chico Buarque – namely the garden and the glass house – intend to show, first, how the ideas and metaphors that constituted the gardening spirit typical of the modern state are present today, as continuation or recurrence, and then how the proposed of glass modern architecture, also a strong expression presently can be understood, thanks to a characteristic of the material, as a sign of poverty of experience, as Benjamin's expression.

KEYWORDS: *Estorvo*. *Glasarchitektur*. Modernity.

O romance *Estorvo*, de Chico Buarque, lido já por alguns estudiosos como um romance pós-moderno, entrelaça, numa espécie de alegoria de uma contemporaneidade em que ainda ecoam as utopias modernas, duas imagens que guiarão esta leitura: a imagem do jardim e a da casa de vidro, como índices, respectivamente, do espírito de jardinagem e da *Glasmarchitektur* que marcaram a Modernidade. A partir do romance intentamos mostrar como as ideias e metáforas que constituíram o espírito de jardinagem típico do Estado Moderno se fazem presentes contemporaneamente, como continuidade ou retorno. Já a proposta moderna da arquitetura em vidro, também de forte expressão hoje, é analisada aqui a partir da leitura da própria matéria-prima como índice de pobreza de experiência, no sentido benjaminiano, e simulação sutil de ausência do material.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, em *Modernidade e ambivalência*, desenvolve dois subcapítulos a “O escândalo da ambivalência” em que traça um curto porém fundamental histórico do “espírito de jardinagem” que caracterizou o Estado Moderno⁴. Ele mostra como o discurso científico, em especial o da medicina, associou-se à “tradicional metáfora da jardinagem” com o intuito de suplantar a desordem e a espontaneidade de certos mecanismos sociais por meio de um planejamento de controle estatal. Um movimento discursivo (a princípio presente nas falas

⁴ Bauman deixa claro o que chama de modernidade: “um período histórico que começou na Europa Ocidental no século XVII com uma série de transformações sócio-estruturais e intelectuais profundas e atingiu sua maturidade primeiramente como projeto cultural, com o avanço do Iluminismo e depois como forma de vida socialmente consumada, com o desenvolvimento da sociedade industrial (capitalista e, mais tarde, também a comunista).” (BAUMAN, 1999, p. 300).

de médicos, psicólogos, psiquiatras, biólogos, zoólogos e sociólogos) que vai desaguar, por fim, em acontecimentos da dimensão do Holocausto, tratado por seus mentores como uma estratégia de “engenharia social”, a “solução final” para o “problema judeu”, realizada pelos pioneiros especialistas, aqueles que, como hoje, em geral se responsabilizam apenas e tão somente pelos atos que desenvolvem dentro do território da “sua” especialidade, ignorando muitas vezes a amplitude do conjunto e mesmo desobrigando-se de conhecer o resultado final de suas ações.

Para Adorno toda a educação após Auschwitz tem como tarefa primeira a exigência de que Auschwitz não se repita. Em suas palavras, “não podemos evitar ponderações no sentido de que a invenção da bomba atômica, capaz de matar centenas de milhares literalmente de um só golpe, insere-se no mesmo nexo histórico que o genocídio” (<http://orbita.starmedia.com/~novosdebates/adorno/adorno12.htm>). Hoje temos que acrescentar outras ameaças, químicas e biológicas, sem contudo permitir que o aspecto de novidade dessas outras desgraças seja o elemento obscurecedor do perigo que a bomba atômica ainda representa.

Do mesmo modo que outros pensadores do Holocausto, Bauman não o vê como um ato de barbárie, justamente pelo fato de ter havido um planejamento de cada ação que culminou na morte de aproximadamente seis milhões de judeus⁵. Considerá-lo uma explosão passional incontrolada de pessoas ou grupos insanos poderia significar a abertura de um caminho para o esqueci-

⁵ Seis milhões é o número de judeus mortos que consta da história oficial. Ao número real jamais se terá acesso. Adorno afirma que representar pessoas por números já é demasiado desumano. O que dizer quando se trata dessa situação específica?

mento e mesmo o risco de repetição histórica dele. “O genocídio é um instrumento racional para as suas finalidades, embora psicopata em termos de qualquer ética universalista...” (BAUMAN, 1999, p. 46). Desse ponto de vista, as atrocidades cometidas por governantes como Hitler e Stalin “não foram nem explosões de barbarismo ainda não plenamente extinto pela nova ordem racional da civilização, nem o preço pago por utopias alheias ao espírito da modernidade. Ao contrário, foram produto legítimo do espírito moderno, daquela ânsia de auxiliar a apressar o progresso da humanidade rumo à perfeição que foi por toda parte a mais eminente marca da era moderna” (BAUMAN, 1999, p. 38). Ao longo do estudo, vai tomando corpo a inevitável comparação do sistema de ideias modernas com os que compõem as sociedades capitalistas em que vivemos hoje; ressalta-se aí o modo como certos planos de “engenharia social” e “seleção natural” ecoaram e foram aclamados por décadas – alguns vigendo ainda na atualidade, como não é difícil constatar:

Assim [por exemplo], um dos mais eminentes e aclamados zoólogos de fama mundial e ganhador do Prêmio Nobel de 1973, o professor Konrad Lorenz, declarava em junho de 1940: “Há uma certa similaridade entre as medidas que precisam ser tomadas quando traçamos uma ampla analogia biológica entre corpos e

tumores malignos, por um lado, e uma nação e os indivíduos que nela se tornaram anti-sociais devido à sua constituição deficiente, por outro lado... Qualquer tentativa de reconstrução usan-

do elementos que perderam sua natureza e características próprias está fadada ao fracasso. Felizmente, a eliminação de tais elementos é mais fácil para o médico de saúde pública e menos perigosa para o organismo supra-individual do que seria tal operação cirúrgica para o organismo individual” (BAUMAN, 1999, p. 37).

A vontade de domesticação das forças naturais e o desejo de eliminação das arestas sociais indesejáveis, que comprometeriam a realização do projeto de construção do Estado Moderno, solicitavam a recorrência cada vez frequente às imagens da poda, do uso do ancinho, do corte de ervas daninhas e do sacrifício dos botões prematuros, nos discursos de pensadores das mais variadas especialidades. É o “estado jardineiro” atuando na construção da Modernidade. Sob os seus planos de ordenação higienista estavam, como grama crescida, “criminosos, estupradores, idiotas, débeis mentais, imbecis, lunáticos, bêbados, viciados em drogas, epiléticos, sífilíticos, pervertidos morais e sexuais e pessoas doentias e degeneradas” (BAUMAN, 1999, p. 44). No afã de chegar-se a um ponto zero de onde partisse a construção da Modernidade, estava criado o “delírio universalista da tábula rasa” (BAUMAN, 1999, p. 46), que pretendia justificar a visão do homem como uma espécie de vegetal do qual interessava cultivar as melhores mudas, fazendo-as proliferar, e eliminar aquelas que comprometessem a saúde e a simetria do canteiro.

E não é preciso esmerar-se na busca para encontrar, hoje, diferentes discursos movidos ainda por esse mote e baseados no mesmo fundamento, divulgando conteúdos discriminadores de

etnias, preferências religiosas e sexuais, quando não ideais declaradamente nazistas. Só nos Estados Unidos existem hoje mais de setecentos grupos dedicados ao ódio inter-étnico.

Para escapar à generalização e trazer para mais perto nosso conjunto de exemplos, relembremos um artigo em que o professor José Augusto Carvalho, especialista em Linguística, defende a pena de morte para criminosos, em substituição à prisão. O texto, curiosamente intitulado “Pena de morte para os inocentes”, é de 1997. Ali o articulista insinua, desde o título, o argumento central de que, se não houver pena de morte para os criminosos, a parcela “inocente” da sociedade é que sofrerá as consequências. O título, no entanto, ao tentar despertar a curiosidade sobre quais seriam os tais inocentes sujeitos à pena de morte, sem querer demonstra já uma outra face do problema, mantendo uma certa ambiguidade. A dúvida, criada como base da dissertação, provoca no leitor o desejo de separar sem erro, para melhor entendimento do contexto que lhe é apresentado, duas categorias: criminosos e inocentes. Sabe-se no entanto que a distinção não é realizável de modo simples, em nenhuma das áreas de conhecimento que se baseiam no direito de julgar e punir e, principalmente, quantas impropriedades são cometidas dentro do atual sistema penal, recorrente ele próprio às especialidades como mediadora para as distinções requeridas. No caso específico do texto de Carvalho, a eliminação gradual da ambivalência presente no título, durante a argumentação, visa a conduzir os leitores a seguirem o raciocínio do ensaísta no caminho da proposta, que culmina na eliminação do elemento perverso. Afirma o professor:

... é inconsistente o argumento de que não houve diminuição da criminalidade nos países em que há a instituição da pena de morte. Afinal, nos países em que há cadeias também não houve diminuição da criminalidade, e nem por isso devemos ser contrários ao sistema penitenciário. (CARVALHO, 1997, p. 25).

O texto é claro, objetivo, técnico. Devido a certos malabarismos de pensamento dificilmente acompanháveis por leitores menos aptos, muitos podem ficar reféns da própria explicação convincente que é dada pelo autor após cada proposição inicial. Não é possível elaborar contra-argumentos concomitantemente à leitura e à tentativa de compreender as ideias e argumentos que nos são apresentados ali, porque o texto exige do leitor que se esforce para entendê-lo. É necessário tempo para uma segunda leitura. A possível réplica é obrigada a assumir assim, desde o início, seu *status* secundário. É uma leitura que *a priori* não possibilita o diálogo.

Rico em argumentos e implacável em sua defesa da pena capital, o artigo provavelmente suscitará, em críticos desse tipo de punição, um estranhamento que pode mesmo provocar a desconfiança de que o autor não esteja falando sério. Mas como, perguntamos, se se trata de assunto tão importante, e se as ideias são assumidas por uma pessoa influente, formadora de opinião e professor universitário da área de humanidades, tendo sido o texto publicado em veículo de circulação pública? Destacamos um trecho em que a sanha higienizadora se vale da conhecida metáfora da fruta estragada e contagiosa:

O objetivo da prisão ou da execução do criminoso é apenas eliminar a fruta podre que ameaça o cesto inteiro. A diferença é que a pena de morte é definitiva, à prova de fugas, de indultos e de reincidências. [...] Alegar que a sociedade se iguala ao assassino ao admitir que a pena de morte é também uma forma de assassinato é furtar-se à argumentação séria. Matar um facínora não é matar um ser humano, mas livrar a humanidade de um agente do mal; é evitar que outros inocentes morram em suas mãos; é eliminar da face da Terra alguém que seria mais útil à humanidade se nunca tivesse existido. Lutar contra a pena de morte é preferir a vida de um bandido à vida dos justos. (CARVALHO, p. 25-26).

A própria riqueza argumentativa soa perversa e quase cínica, nesse contexto, demonstrando a utilização, por parte de um especialista, do seu conhecimento e aparato técnico para defender, de modo irresponsável, um ponto de vista mais que controverso. Ainda que o autor posteriormente tenha vindo a público, em entrevista, afirmar tratar-se de um mero exercício de argumentação, exemplar para os aprendizes de técnicas redacionais, não é um caso que deva ser ignorado, afinal aponta para algo grave e já conhecido: a utilização dos recursos de uma certa área de conhecimento em defesa de um tipo de extermínio. Esse mesmo espírito de jardinagem, fundador no Estado moderno e vigente ainda em muitas áreas de pensamento, está presente também na ficção de Chico Buarque, como veremos. O narrador do romance descreve o delírio de que é tomado um certo jardineiro, que, em defe-

sa de uma casa de vidro, elimina as plantas que crescem à sua volta: o inocente jardineiro em sua romântica função, fadada ao território do canteiro. Se a receita moderna para higienização da sociedade fosse aplicada ao território do *Estorvo*, pouco restaria de seu frágil contingente de personagens, a iniciar pelo próprio narrador, facilmente qualificável em pelo menos uma das categorias então perseguidas.

É possível apreciar o *Estorvo* de muitos ângulos, mas o que nos interessa especialmente é acompanhar o percurso desse narrador enquanto elemento social que escapole a e põe em xeque, mais que a impossível plenitude da ordem, desejada pela modernidade, a segurança almejada pelos habitantes pós-modernos da cidade de vidro. É esse o *punctum* - para lembrar o termo de Barthes⁶ - que nos atrai no romance, como um ponto de punção numa fotografia. Para além das leituras que o tomam simplesmente como um personagem pós-moderno, nós entendemos que pode ser esclarecedor pensá-lo, nessa mesma linha interpretativa que vimos seguindo com Bauman, como aquele que, a partir do nome, se alinha agora aos “dejetos sociais” que ameaçaram com sua presença a desejada pureza do Estado Moderno, e que, necessária e paradoxalmente presentes nas sociedades capitalistas atuais, comprometem agora a plena instituição da simples exclusão, ao mesmo tempo em que a justificam. Considerá-lo um personagem pós-moderno, como tentativa de esgotar a questão, pode ser uma forma indireta de aceitação da ideia de estigma ou

⁶ Roland Barthes elege o termo latino *punctum* (em sutil contraponto a *studium*) para designar aquele ponto, numa determinada fotografia, que toca, como uma pontada, uma picada, um pequeno orifício.

mesmo de destino do elemento indesejado. Creemos antes que ele seja o observador-narrador do caos que o desejo de ordem e anulação das diferenças ditas anômalas cria: em torno dele acumulam-se os acidentes que formam o livro: a perseguição, o aborto, a miséria, a inundação, o arrombamento, o estupro, o roubo, o assassinato etc. As situações aparentemente desconexas que vão surgindo fazem parte de uma mesma engrenagem, e a narrativa vai lentamente expondo essa mútua dependência.

Assim, embora provenha da classe média, o personagem que narra não tem posses, não possui nem mesmo um nome; não trabalha, não mantém nem propaga a herança, é ausente da família de que se origina e abandona o outro núcleo, que consegue formar temporariamente. Vive só, é perseguido por “fantasmas”, sustenta-se graças às doações da irmã e termina envolvido com traficantes e pessoas que usam o antigo sítio da família para plantar maconha. Em seu percurso, ele passa pelo convívio de diferentes grupos de detritos humanos da sociedade organizada e legal, sem contudo identificar-se de fato com nenhum deles.

Na casa de vidro da única irmã, ele é considerado, mesmo pelos funcionários subalternos, uma espécie de invasor. Ali, durante uma festa, acaba confundido com os garçons. Estando no sítio abandonado, dorme no chão, junto com as crianças famintas. Na lista dos aleijões sociais não faltam uma doméstica, um corcunda, uma parálitica, um flanelinha e um homem com olho de vidro. Adiante, ao ser embarcado numa viatura policial, é ele quem entrega a perna protética, que segue ao seu lado, no banco de trás, ao motorista que o guia. Por fim, aparece como um invasor da *própria propriedade*, a redundância da expressão in-

sinuando já o seu paradoxo:

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. Apressa-se a explicar que não estou ali para desalojar ninguém, pelo contrário, trago uma proposta interessante para todos nós (BUARQUE, 1991, p. 137).

Assim como se aproxima dos grupos, como que naturalmente e sem razão que o justifique, ele também se afasta. Seu comportamento, como diria Bauman, referindo-se a nossa época, aponta para a “suspeita de intenções iníquas e inclinações criminosas, essa geração tem poucos motivos para tratar a ‘sociedade’ como um lar digno de lealdade e respeito” (BAUMAN, 2005, p. 22). O comentário de Bauman lembra mesmo a reflexão de Benjamin sobre “O contexto em que viveu Baudelaire, a Paris do Segundo Império, ‘capital do século XIX’, [que] evidencia o surgimento de uma experiência urbana nova para o homem ocidental: a vida na grande cidade, a metrópole-labirinto, onde o sujeito poderia se perder, naufragado na multidão, e onde todos os crimes poderiam ser cometidos, já que seria ‘impossível manter boa conduta numa população densamente massificada onde cada um é desconhecido de todos os demais e não precisa enrubescer diante de ninguém’” (http://test.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid. Conteúdo dos colchetes inserido por mim). Pelas mesmas razões não parece difícil para o narrador do

Estorvo furtar, sem escrúpulos, as jóias da irmã que o sustenta: “Ela preenche o cheque, e seus cabelos castanhos não me permitem ver se está mesmo sorrindo, nem se esse sorriso quer dizer que eu sou um pobre diabo. A assinatura negligente, junto com o sorriso que não posso ver, quer dizer que aquele dinheiro não lhe fará falta.” (BUARQUE, 1991, p. 19). Afinal de contas, para além da memória melancólica das experiências partilhadas pelos dois na infância, não há verdadeira identificação sua com o universo habitado pela irmã, e no qual é óbvio que ele é indesejado:

O vigia na guarita fortificada é novo no serviço, e tem a obrigação de me barrar no condomínio. Pergunta meu nome e destino, observando os meus sapatos. Interfona para a casa 16 e diz que há um cidadão dizendo que é irmão da dona da casa. A casa 16 responde alguma coisa que o vigia não gosta e faz ‘hum’. [Note-se desde já a personificação da casa: é ela quem responde, e não um de seus habitantes]. O portão de grades de ferro verde e argolões dourados abre-se aos pequenos trancos, como que relutando em me dar passagem. O vigia me vê subindo a ladeira, repara nas minhas solas, e acredita que eu seja o primeiro pedestre autorizado a transpor aquele portão. A casa 16, no final do condomínio, tem outro interfone, outro portão eletrônico e dois seguranças armados. Os cães ladram em coro e param de ladrar de estalo. Um rapaz de flanela na mão abre a portinhola lateral e me faz entrar no jardim com um gesto da flanela. (BUARQUE, 1991, p. 14. Conteúdo dos colchetes inserido por mim).

Num outro momento, ao chegar à casa da irmã, sem o saber em meio a uma festa, ele lista as impressões que tem das funções ou profissões que os convidados desempenham em suas vidas, tentando dar-lhes uma identidade. Ele próprio no entanto está fora da longa lista que consegue formular, escapando assim a qualquer qualificação, especialmente porque mantém uma relação atípica e desconfortável com o entorno, desconforto baseado no conjunto dos caracteres pessoais, na inexpressão dos afetos e na quebra da rede de *propriedade*, já que a ideia de posse não o penetra verdadeiramente, o que o leva a aceitar da irmã um dinheiro que perde com a mesma facilidade com que o ganha, e leva-o, assim também, a furtar-lhe as jóias e em seguida ter de entregá-las a um grupo de traficantes.

Se eu soubesse que minha irmã dava uma festa, teria ao menos feito a barba. Teria escolhido uma roupa adequada, se bem que ali haja gente de tudo que é jeito; jeito de banqueiro, jeito de playboy, de embaixador, de cantor, de adolescente, de arquiteto, de paisagista, de psicanalista, de bailarina, de atriz, de militar, de estrangeiro, de filantropa, de ministro, de jogador, de construtor, de economista, de figurinista, de contrabandista, de publicitário, de viciado, de fazendeiro, de literato, de astróloga, de fotógrafo, de cineasta, de político, e meu nome não constava da lista. (BUARQUE, 1991, p. 55).

A princípio ele lamenta não estar vestido conforme à ocasião; depois percebe que não importa ou não basta usar a roupa

adequada, ou que a roupa adequada talvez nem exista, mesmo porque ali estão, no seu modo de ver, pessoas com diferentes “jeitos” e não propriamente identidades, embora ele próprio não resista à tentativa de enquadrá-las em tipos. O que faz a ele diferente não é meramente a aparência e sim algo como o domínio de um código, a senha que abriu àquelas pessoas o caminho para aquele mundo, e que pode bem ser algo tão volátil quanto o próprio “jeito” assumido por cada um. O que falta a ele é uma identidade, ainda que temporária e inventada, como aquela que ele imagina para cada um deles. Ele é inqualificável, e é justamente isso que constitui nele o estorvo. Ele passa, praticamente sem ser notado, por entre os convidados, indo se misturar por fim com os garçons, na invisibilidade típica dos que servem.

O cunhado representa um claro contraponto a sua situação: é casado e financeiramente bem-sucedido, reside em condomínio de luxo e vive cercado de serviçais. Para apresentá-lo a um frequentador da casa, ou seja, para dar-lhe enfim existência, por meio de uma identificação, o cunhado elege aquela que lhe parece mais convincente, pela vasta aplicabilidade: a de artista.

Meu cunhado me alcança com o amigo grisalho, a quem me apresenta dizendo “é esse”. O grisalho diz que é sempre assim, que em toda família que se preze existe um porra-louca. Meu cunhado quer me defender e diz que sou meio artista, dá-me um soco nas vértebras e diz “não é mesmo?” (BUARQUE, 1991, p. 57).

Para muitos, um artista nada precisa provar ou dar a ver com seu trabalho. Não é preciso nem mesmo que seu trabalho exista. O rótulo, dos mais flutuantes, é por isso mesmo aplicado e auto-aplicado na urgência de uma identificação, em geral por exigência social, como é o caso ali.

Na posição em que se encontra, o narrador funciona como uma espécie de *pharmakós* ou bode expiatório⁷. Sem muitas explicações, seu modo de ser contraria todas as expectativas familiares e sociais e, como estorvo, ele é resultado da óbvia necessidade do grupo de aderir a alguém a diferença abominável (o porra-louca, a ovelha negra, a fruta podre, o estraga-prazeres etc.), passível de ser excluída a qualquer momento, em nome do restabelecimento da ordem rompida. Desde que o elemento pervertido faz parte do grupo que a princípio lhe foi permitido integrar, a sua eliminação leva consigo, simbolicamente, os males do grupo, que a partir de então se sente limpo, de corpo e alma. Claro que sempre foram dadas ao desviado a chance de recuperação, o aviso de que por ora ainda era possível integrar-se, obedecendo às normas que regem o bem-estar familiar e, de modo mais amplo, a ordem social⁸. No romance de Chico Buarque, o estorvo é que não quis ou não conseguiu integrar-se. E pode bem representar o recuo daquelas ambições típicas da modernida-

⁷ O termo *pharmakós*, que designa, na cultura grega, o feiticeiro ou o envenenador, é usado por Platão, no *Fedro*, como sinônimo de *phamakeús*: bode expiatório usado na prática ritual para expulsar os males da cidade, expiando-lhe a culpa (Cf. DERRIDA, 1997, p. 80).

⁸ Como na conhecida canção de Rita Lee: "Levava uma vida sossegada. Gostava de sombra e água fresca. Meu Deus, quanto tempo eu passei sem saber! Foi quando meu pai me disse 'Filha, você é a ovelha negra da família. Agora é hora de você assumir e sumir.'" (LEE, Rita. "Ovelha negra". *Fruto Proibido*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975. LP, lado B, faixa 4).

de. Não por acaso é ele o observador e, de um modo atípico, o narrador do trabalho de jardinagem obsessiva do empregado da casa de vidro, como veremos adiante.

Enquanto das utopias da cidade moderna faziam parte a liberdade e a racionalidade, num tempo dito por muitos pós-utópico são flagrantes novas utopias, superadas já aquelas. Algumas das análises que afirmam o fim das utopias encara-as, implicitamente, como um sonho ou desejo coletivo, ou que teria como objeto uma coletividade. No entanto, no seu sentido primeiro, o termo designaria o lugar almejado e sempre inalcançado, sonhado, pelo indivíduo, para si ou para a sociedade em que vive. O que percebemos atualmente não é o fim das utopias, e sim o enfraquecimento das utopias sociais, ligado à ausência de preocupações com o outro, recolhida a alteridade como relação consciente e do mesmo modo a consciência da própria inserção na coletividade. No lugar das categorias citadas anteriormente como utopias modernas, prevalecem hoje, nas cidades – especialmente naquelas que vivem o caos da violência, da miséria e/ou da guerra, com exemplos situados por todo o globo – as utopias do conforto e da segurança individuais ligadas ao consumo de bens e ao afã de perpetuação dos privilégios, assumindo, cada uma delas, determinados formatos de discursos e veículos para propagação, o que, é preciso notar, não as afasta completamente das utopias modernas, antes aguça os seus temas no sentido da individualidade.

E é contra uma suposta ilha de segurança que se apresenta o narrador de *Estorvo*, arrastando atrás de si o caos. Antes que a individualidade pós-moderna que alguns críticos contraditoria-

mente pensaram, ele é um fio de Ariadne que se desenrola pelo labirinto pós-moderno, expondo-o aos nossos olhos, e a própria confusão mental em que se encontra pode ser o indício, ainda que irônico, de alguma resistência: “Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão.” (BUARQUE, 1991, p. 106). Em meio ao desejo geral de segurança, clareza e ordem, é ele quem traz à tona a incerteza, a ambivalência e o caos.

De acordo com Bauman, “A ambivalência é um subproduto do trabalho de classificação e convida a um maior esforço classificatório” (BAUMAN, 1999, p. 11). Assim como a eliminação de resíduos cria hoje, no mundo, ainda mais resíduos, os atos que tentam resolver problemas de ambivalência são os mesmos que criam outros, novos problemas. Do mesmo modo, cada tentativa de leitura enquadrante do *Estorvo* numa categoria (como, por exemplo, a de “retrato do Brasil contemporâneo” - *slogan* de promoção do lançamento do livro em Portugal, pela editora Dom Quixote)⁹ - amplia o seu espectro ambivalente, tanto porque põe lentes de aumento sobre a sua fatura, quanto porque faz estenderem-se os tentáculos da sua produtividade

⁹ Luís Felipe Guimarães Soares tenta entender a razão das leituras de *Estorvo* como retrato do Brasil e percebe que são vozes orquestradas com a parte da crítica que propaga, ainda hoje, se não a ideologia nacionalista, o discurso do nacional. E resiste a isso, surpreendendo-se com a aceitação da expressão citada em vários países. O pesquisador destaca no texto de Chico Buarque exatamente o contrário, o “desafio aos pressupostos desses enquadramentos” (SOARES, 1996, p. 123).

⁷ Paul Scheerbart (1863-1915), escritor alemão de ficção científica que em 1914, no início portanto da Primeira Guerra Mundial, publicou o livro *Glasarchitektur*, em que defende uma nova arquitetura, alegando que o vidro, vindo substituir a alvenaria, transformaria a Terra num paraíso que dispensaria a espera pelo paraíso celestial.

escritural pelos textos que o comentam. A tentativa simples de explicação do livro cria, sem perceber, uma demanda de outras, novas tentativas, que vão abrindo ao infinito as possibilidades de leitura-escrita com o *Estorvo*. É claro que outro caminho possível, e um dos riscos de tal movimento interpretativo é, dependendo da intensidade das forças discursivas nele envolvidas, cair no terreno estéril da entronização dessa mesma ficção, destruindo o que ela tem de desafiadora de uma lógica interna à narrativa e de uma outra, social e exterior a ela.

“Experiência e pobreza”, texto em que Walter Benjamin avalia a pobreza de experiências relatáveis perceptível nos sobreviventes dos campos de batalha da Primeira Grande Guerra (e a baixa cotação da experiência em geral no pós-guerra), faz referência a uma outra faceta daquela mesma vocação para anular toda e qualquer diferença que viesse a comprometer o plano social ordenador, o que o pensador chama de “nova barbárie” ou “barbárie positiva” (BENJAMIN, 1986, p. 196):

Pois o que traz ao bárbaro a pobreza de experiência? Ela o leva a começar do começo; a começar de novo; a saber se virar com pouco; a saber construir com pouco, sem olhar para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre houve aqueles implacáveis, cuja primeira medida era fazer **tabula** rasa. Na verdade eles queriam pranchetas, pois eram construtores (BENJAMIN, 1986, p. 196).

Ele ressalta que “Uma miséria totalmente nova se abateu sobre o homem com esse desenvolvimento da técnica” (BENJA-

MIN, 1986, p. 195) - refere-se especialmente às tecnologias de guerra, e acrescenta: "... que é hoje em dia prova de honradez confessar pobreza. Sim, admitamos: essa pobreza de experiências não é uma pobreza particular, mas uma pobreza de toda a humanidade. Trata-se de uma espécie de nova barbárie" (BENJAMIN, 1986, p. 196).

Nesse texto Benjamin destaca especialmente um traço das personagens de Paul Scheerbart¹⁰, que é morarem elas "em casas de vidro, ajustáveis e deslocáveis, como as construídas, no meio tempo, por Loos e Le Corbusier" (BENJAMIN, 1986, p. 197). O vidro, material duro e liso, é também frio e sóbrio. Sobre ele nada se fixa. O vidro é inimigo da aura, do mistério e da propriedade. Numa casa de vidro e de aço se apagam as marcas do habitante, o que denota o desejo de uma certa nova pobreza. Nesse caso é óbvio que a pura positividade de uma experiência da não-propriedade é meramente ilusória, considerando-se o custo de um material como o vidro, módico apenas na aparência: a falsa pobreza vem da percepção visual de quase inexistência do material, em contradição com os grandes custos de sua aquisição, devidos em parte à alta tecnologia necessária para fabricação e em parte ao *status* social que seus produtos adquiriram na modernamente, e ainda hoje mantêm. A "cultura de vidro" (BENJAMIN, 1986, p. 197) de que fala Scheerbart seria, para Benjamin, mais um sinal de

Pobreza de experiência: isso não quer dizer que os homens aspirem a uma nova experiência. Não, eles almejam libertar-se de toda ex-

¹⁰ Idem 7

periência, aspiram a um mundo em que eles possam fazer valer tão pura e claramente a sua pobreza, externa e interna, que disso resulte algo decente (BENJAMIN, 1986, p. 198).

A pobreza de experiência de uma cultura de vidro seria, paradoxalmente, a pobreza de experiência dos experientes. De um modo geral, a civilização teria deglutido todo o patrimônio cultural, mal digerido, pelo excesso, e ele teria saturado o seu organismo. Daí concluir-se que o caso não seja de ignorância ou ausência de experiência no sentido estrito, mas sim de encharcamento, pelo excesso.

Com o vidro transparente e geométrico das construções modernas, o que sobressai, além das utopias de ordem, harmonia e racionalidade, é o desejo de apagamento das marcas. Sobre a superfície fria e dura, nenhuma sobra, nenhuma sombra, rastro ou adorno, nenhuma marca de personalidade. E mais: o ocultamento da própria matéria: a nova pobreza, sendo também a pobreza de experiências, representa o estágio de desenvolvimento tecnológico e de acúmulo material que permite utilizar uma matéria-prima que é a um tempo dura e frágil, que isola o ambiente ao mesmo tempo em que o expõe, e que necessita, em geral, do contraste com outros materiais para fazer-se visível.

Os ecos dessa predileção se fazem ouvir ainda hoje, nesse estágio da pós-modernidade característico do fim do século e conhecido na arquitetura como neomodernismo. De acordo com Carlos Antônio Leite Brandão,

Depois do pós-moderno e do *deconstruction*, a arquitetura surfa uma nova onda nesta virada de século: espaços limpos e sofisticados, vidros, elementos metálicos em profusão, paredes brancas, transparência e ênfase nos detalhes técnicos, no design dos objetos e mobiliário e no ambiente *clean*. (...) a adoção da ortogonalidade, da modulação, das técnicas industriais, dos grandes panos de vidro e espaços com o mínimo de apoio e da racionalização funcional e formal de todo o espaço deixam de ser instrumentos para a consecução de um ambiente promotor de uma vida melhor e mais feliz para a humanidade e tornam-se, apenas, cânones formais e padrões de beleza de uma modernidade consagrada apenas do ponto de vista estético (<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/moderno.html>).

O vidro solicita, paradoxalmente, para a sua visibilidade – ao contrário do que propõe facilitar para os seus conteúdos – que um outro sentido (o tato) supere a hegemonia da visão: em certas ocasiões somente um cego pode ver o vidro. Mas se trata, aí também, de uma espécie de tato cego, porque tateia, ou pensa tatear, aquilo que está para além da superfície transparente do vidro. Assim, o habitante da cidade de vidro, que quer ser visto e quer dar a ver os seus pertences (muitos deles também transparentes), ao mesmo tempo não quer ver a matéria que o separa do exterior, quer imaginar que ela não exista. É a nova pobreza, uma pseudo-pobreza que se liga à má-consciência das diferenças reconhecidas, porém não assumidas. Daí que todo o mobili-

ário e a ornamentação tenda também a caminhar no sentido da pseudo-economia, da lisura, do leve, prático, liso, transparente e, se possível, invisível.

No *Estorvo*, o narrador primeiramente segue, como um reflexo, uma espécie de duplo seu, e depois, sem razão aparente, vai em busca da irmã que encontrará, por fim, na pirâmide de vidro em que mora: “eu subo as encostas, as prateleiras da floresta, as ladeiras invisíveis, com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira”. (BUARQUE, 1991, p. 14). A casa dela, uma pirâmide de “arquitetura premiada”, é feita dos mesmos materiais em que habitam os personagens de Scheerbarth e que sinalizam, no texto de Benjamin, para a pobreza de experiência: o vidro e o aço.

A casa da minha irmã é uma pirâmide de vidro, sem o vértice. Uma estrutura de aço sustenta as quatro faces, que se compõem de peças de blindex em forma de trapézio, ora peças fixas, ora portas, ora janelas basculantes. As poucas paredes interiores de alvenaria foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa. (BUARQUE, 1991, p. 14-15).

“Através da casa” é possível ver a paisagem distante, a vista para o mar como índice de bom gosto, muito procurado nos imóveis e dos que mais lhes agrega valor. Mais que a simples vista para o mar dos apartamentos de concreto, a casa de vidro deixa ver o mar *através* de si: o mar portanto pertence a ela e a ela serve, decorando-a. Melhor dizendo: o mar é ela; a estrutura de vidro traz até si tudo aquilo que está para além (para isso é posta, de

modo estratégico, num lugar previamente determinado). Ela agrega a si a paisagem, que funciona agora como uma tela: a visão do mar passa a compor a parede da casa, que desse modo se situa sempre mais além, como num desejo que se perpetua – nesse caso também literalmente – ao infinito. A invisibilidade da estrutura de vidro torna visível tudo o mais. No entanto, o que está além do vidro não pode ser tocado, experimentado. É à distância que ele tem sua existência possível – para isso a matéria vítrea o separa – a um tempo em que o aproxima – dos habitantes da casa. Mas, como era de se esperar, a vista para o mar também não sacia mais. Observando depois outras habitações, o narrador afirma:

As pessoas que moram de frente para o mar nunca aparecem nas janelas. As vidraças vivem fechadas por causa da maresia, que oxida os metais, e para conservar o ar-condicionado. Essas pessoas ainda colocam cortinas com forro por trás das vidraças, e as fachadas ao longo da praia ficam vestidas de cortinas pelo avesso. Nos prédios mais modernos, os arquitetos criaram terraços imitando decks, que são decorados com móveis de vime ou fibreglass, e vasos com arecas ou samambaias. Mas as pessoas dos prédios modernos também têm pudor de aparecer nos terraços. (BUARQUE, 1991, p. 94).

Assim como o terraço dos prédios modernos, a casa de vidro dá sinais de sua não habitabilidade: ali também é preciso pendurar cortinas para tentar isolar o sol e o calor. A arquitetura premiada não parece ter tido o conforto dos habitantes como

motivo principal, por cumprir antes um projeto (nos sentidos lato e estrito do termo) planejado por outrem, os especialistas, e que almejava, provavelmente, a própria premiação. Nele, contraditoriamente, não entram os desejos dos que pagaram pela casa e terão de viver nela.

“Obedecendo a sinais convulsos da flanela, contorno os automóveis na garagem transparente, subo por uma escada em caracol, e dou numa espécie de sala de estar com pé-direito descomunal, piso de granito, parede inclinada de vidro, outras paredes brancas e nuas, muito eco, uma sala onde nunca vi ninguém sentado.” (BUARQUE, 1991, p. 16).

A presença da casa de vidro num contexto pós-moderno soa patética, por tentar unir as utopias modernas com o aparato técnico de segurança típicos da atualidade. De acordo com a arquiteta Marilice Costi:

Atualmente, a casa é uma prisão. Seus usuários a fecham a sete chaves. São alarmes, câmeras, guardas, guaritas, grades, cercas elétricas. Este ‘esconderijo’ para si mesmo e de si mesmo não é saudável. Cada vez mais o indivíduo, de medo, se fecha [...] A arquitetura vem convivendo com os problemas sócio-econômicos mas ainda não encontrou uma solução para impedir que o homem seja prisioneiro de sua própria casa. Uma casa que segrega, que limita, que controla, que retira a individualidade, pode conter a agressão? A agressividade que se

encontra contida em penitenciárias, hospícios, favelas, é tanto assustadora quanto deprimente. Associar a agressividade, a miséria, a doença mental e a velhice a um tipo de edificação? Poder-se-iam descrever muitos problemas sociais e descortinar, atrás deles, um tipo de arquitetura, um caráter. Tentativas de agregação e sociabilidade em tais conjuntos vêm ocorrendo, historicamente, mas a morte social, mental ou física, é real. Mesmo que parte da sociedade venha tentando mudanças para reintegrar o homem, ainda estamos muito longe de soluções definitivas. (<http://www.iab-rs.org.br/colunas/artigo.php?art=105>).

Naquela espécie de alegoria presente no *Estorvo*, em que se unem a pseudo-pobreza e o espírito de jardinagem do homem moderno, a casa de vidro trava uma batalha com a árvore que lhe fora plantada no interior, atitude que indica que a natureza também deve se curvar sob o poder daquele que tão bem domina a técnica, sendo a árvore, por fim, eliminada.

Também originalmente, o pátio circular no bojo da casa abrigava um fícus, cuja copa emergia no alto da pirâmide frustrada. Sucedeu que a casa, quando ficou pronta, começou a abafar o fícus que, em contrapartida, solapava os alicerces com suas raízes. O arquiteto e o paisagista foram convocados, trocaram acusações, e ficou patente que casa e fícus não conviveriam mais. (BUARQUE, 1991, p. 15).

Nesse embate, os dois especialistas (arquiteto e paisagista; atentemos novamente à atuação das especialidades) são convocados a resolver o destino da casa, já que suas áreas de especialização, além de não dialogarem, conforme o desejado, ainda entram em franco conflito. Assim como a árvore servira temporariamente à realização de um projeto (no sentido estrito), do mesmo modo a relação com as plantas do jardim, e mesmo com a floresta próxima, é a do uso sem envolvimento dos afetos. O próprio conhecimento que a moradora da casa de vidro tem da vegetação local é resultado de pesquisa, ou seja, ainda que demonstre algum interesse pela natureza lá fora, realiza-o de modo enciclopédico e disciplinar: “Tendo feito estágio no jardim botânico, minha irmã gosta de andar pelo arvoredo ao largo da casa, podendo distinguir o ipê do carvalho, da oiticica, do jequitibá ou da maçaranduba.” (BUARQUE, 1991, p. 15).

O estágio e o projeto se alinham do lado de uma ampla postura de planejamento – da vida – que costuma ter fim e objeto no próprio planejamento, e que toma sob seu jugo a natureza. Do mesmo modo que, no caso daquela “arquitetura premiada”, o alvo parece ser nada mais que a própria premiação. “Apreciar” a natureza passa a ser um “trabalho” de especialistas, atitude totalmente avessa ao devotamento romântico e mesmo indiferente às atuais preocupações ecológicas – ainda que por vezes o discurso o escamoteie: “Mas hoje, com o sol a pino e sem uma brisa sequer, minha irmã está para dentro e as folhagens não jogam; cada folha é um exemplo de folha, com seu verde-escuro à luz e seu contraverde-claro à sombra. Hoje é como se o jardim estivesse aprendendo arquitetura.” (BUARQUE, 1991, p. 15-16). O pensa-

mento que jaz nas entrelinhas é o de que o mundo vegetal aí está para uso do homem, do mesmo modo que o vidro e o aço, os materiais que compõem seu *habitat*. O que não se adapta ao projeto é simplesmente descartado. Diria Adorno: sem profundidade; diria Benjamin: sem experiência; Bauman diria: sem humanidade. O narrador faz o seu comentário sobre a casa de vidro:

Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço. A casa livrou-se do fícus, mas nem assim parece satisfeita com o terreno que lhe cabe, o jardim que a envolve toda, o limo que pega nas sapatas de concreto, a hera que experimenta aderir aos vidros. Nessa disputa o jardineiro tomou as dores da casa, e passa os dias arrancando a hera, polindo o concreto, podando o que vê pela frente. Um dia, tomado de cólera, saiu revirando os canteiros, eliminou as hortênsias, e teria reduzido o jardim a um campo de golfe, se minha irmã não intervisse (BUARQUE, 1991, p. 15).

Personificada desde o início, a casa parece querer sugar a vida do jardim. Aqui também a técnica (engenharia, arquitetura, paisagismo, jardinagem) é perturbada pela espontaneidade da natureza e a pirâmide de vidro, graças à sanha exterminadora do jardineiro, vence, sobrepujando as plantas que crescem ao seu redor.

Todavia a contenda ainda não terminou, porque a derrocada do lar transparente não se percebe somente nas suas estruturas de vidro e aço, e sim por meio do distúrbio que chega sub-repticiamente e toma os seus membros. No filme homônimo, basea-

do no livro, o diretor Ruy Guerra carregou na caracterização da sobrinha do narrador, no aspecto monstruoso de sua expressão facial. No livro, instigada pela mãe a cumprimentar o tio, a criança o faz simulando o ato de sacar dois revólveres imaginários, que descarrega sobre ele. É muito mais pelas atitudes que se percebe a menina como uma espécie de desaguadouro de um mal estar generalizado, resultante da convivência impossível de uma família esboçada em moldes tradicionais apenas nos seus contornos, o dinheiro e suas benesses mais diretas podendo apenas até certo ponto sustentar as aparências. As relações são todas de superfície, os afetos, minados pela força do dinheiro. A irmã do narrador é quem comenta sobre a mãe idosa:

Diz que mamãe tem andado tão sozinha, nem empregado ela quer, só tem uma diarista que às terças e quintas vai lá, mas diarista mamãe acha que não é companhia. O ideal seria contratar uma enfermeira, mas enfermeira mamãe acha que cria logo muita intimidade, e qualquer hora mamãe pode levar um tombo, porque anda enxergando cada vez pior. (BUARQUE, 1991, p. 17).

A cada vez que a irmã assina um cheque com o qual o irmão paga suas despesas, de modo quase que automático um copeiro traz até ele uma bandeja com o telefone, para a realização impossível de uma obrigação: falar com a mãe. O ato, isento de afetividade, é trocado pelo narrador, com a irmã, pelo valor da sua subsistência.

A pirâmide de vidro, desejada ilha de segurança cercada de

portões e guaritas, é invadida pelo descontrole das plantas ao redor e também pela miséria periférica, a despeito de todo o sistema de vigilância. A mulher tem as jóias roubadas pelo próprio irmão, e a casa, posteriormente, é invadida pelo bando que a estupra, mortificando a família e ferindo os criados. A cena do estupro será lembrada repetidas vezes pelo marido, que ameaça a cada vez contar de novo ao cunhado o que presenciara. No entanto, falta também ao seu relato um sentimento verdadeiro que o anime, e ele desiste. A mesma fissura se percebe na sua relação com a mulher e a filha. Entrando no quarto do casal, o irmão chega mesmo a se surpreender com os lençóis amarfanhados: “eu jamais pudera imaginar que minha irmã e o marido dormissem no mesmo quarto.” (BUARQUE, 1991, p. 59).

Invasor naquele território, como em todos os demais, o narrador irá como que naturalmente se refugiar no sítio abandonado da família. Pelo tipo de sensação que ali relembra, percebe-se que o abrigo que involuntariamente encontra é antes na memória de experiências vividas ali na infância.

Ao cruzar as barreiras do sítio, ele abala os estatutos de dentro e fora, interior e exterior, e traz à tona uma estranha percepção da ideia de pertencimento, ilustrativa de sua condição de elemento ameaçador numa sociedade que busca segurança: “Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dalí avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora” (BUARQUE, 1991, p. 24).

Lá fora, em meio à sociedade, ele já era refugio; lá mesmo estava fora, estando contudo dentro – de uma sociedade dita or-

ganizada. Ao sair daquele dentro que não o comporta, ele evade portanto de um mundo inteiro, penetrando um fora que, para ele, passa agora a ser o dentro. É ali que ainda encontra seus iguais, outros estorvos sociais como ele, embora nenhum sentimento os irmane e nenhuma comiseração ou revolta, aparentemente, o toque. Ele é parte do refugio que assiste a tudo, inclusive à sua própria exclusão. O sítio passa de paisagem da memória da infância a refúgio do dejetto humano circundante: o caseiro velho, pobre e negro, as crianças órfãs, que vivem ao léu, os plantadores de maconha, os bandidos, os traficantes, os assassinos e ele próprio. O seu contingente expõe o avesso das utopias modernas e contemporâneas de ordem e segurança: vidas desperdiçadas, lixo humano que a um tempo justifica e ameaça as suas estruturas.

Referências

ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Disponível em: <http://orbita.starmedia.com/~novosdebates/adorno/adorno12.htm>. Acesso em 20 de abril de 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix, 1986.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A arquitetura entre o renascimento do moderno e o luto da modernidade. Disponível em: <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/moderno.html>. Acesso em 20 de abril de 2006.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
CARVALHO, José Augusto. Pena de morte para os inocentes. *Você*, Vitória, n. 49, p. 23, set. 1997.

COSTI, Marilice. Casas que matam. Disponível em: <http://www.iab-rs.org.br/colunas/artigo.php?art=105>. Acesso em 20 de abril de 2006.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ESTORVO. Direção: Ruy Guerra. Produção: Bruno Stroppiana; Bruno Cerveira. Intérpretes: Jorge Perrugória; Bianca Byington; Leonor Arocha; Tônico Oliveira; Xando Graça; Susana Ribeiro; Ataíde Arcoverde; Aurora Basnuevo; Cândido Damm; Manuel Romero; José Antônio Rodriguez; Verônica Lynn. Produtores executivos: Jom Tob Azulay; Miguel Mendoza. Direção de fotografia: Marcelo Durst. Roteiro: Ruy Guerra; Chico Buarque. Música: Carlos Alberto Lopes; Branco Neskov. Sky Light, c 2000. 1 DVD (95 min), full screen, color., legendado.

FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

LEE, Rita. "Ovelha negra". *Fruto Proibido*. (Rio de Janeiro: Som Livre, 1975). LP, lado B, faixa 4.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. A filosofia enquanto crítica literária: O Baudelaire de Benjamin, e vice-versa. Disponível em: http://test.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid. Acesso em 20 de abril de 2006.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução: Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães e

Cia Editores, 1981.

RIBEIRO, Carlos. "Romance do simulacro". In: *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

SOARES, Luiz Felipe Guimarães. *Estorvo e outros estorvos*. Florianópolis: UFSC, 1996. (Dissertação de Mestrado).

Artigo recebido em 12/11/2010 e aprovado em 15/12/2010.

