

O *Estorvo*, de Chico Buarque de Holanda, e a globalização¹

Renan Augusto Ferreira Bolognin

Doutorando em Estudos Literários

Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho

E-mail: renanbolognin@hotmail.com

Bolsista Capes: Processo 88882.180346/2007-0

 ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0914-8568>

Vânia Cristina de Oliveira

Graduada em Letras

Universidade Federal de São Carlos

E-mail: vania.ufscar@gmail.com

 ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7706-7957>

Revista Falange Miúda

ISSN 2525-5169

Periodicidade:

Fluxo contínuo

Volume 6

Número 1

Recebido em: 16/09/2020

Aprovado em: 21/02/2021

Resumo

O objetivo deste artigo é demonstrar como a estética fragmentária de *Estorvo* parece entrelaçada às conjunturas político-econômicas do país desde um posicionamento teórico assentado em autores críticos dos conceitos de pós-modernismo e pós-modernidade dentre os quais destacamos o papel central de Linda Hutcheon (2006), Stuart Hall (2006) e Silviano Santiago (2002) em nossa argumentação. Como conclusão, afirmamos que a estrutura textual e o contexto sócio-histórico brasileiros dos anos 1990 apontam para uma leitura de *Estorvo* (1991) como uma crítica ácida aos membros mais inconvenientes das classes média e alta brasileiras.

Palavras-chave:

Literatura brasileira contemporânea; *Estorvo*; Chico Buarque; Globalização.

¹ Este trabalho é dedicado a Tânia Pellegrini, professora emérita da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

1 Introdução

Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa. (HOLANDA, 1991, p. 101)

Falar de Chico Buarque é viver um presente que arrasta consigo o passado carregado de momentos angustiantes dos “anos de chumbo”² brasileiros. Diríamos também que é como debruçar-se sobre uma época que serve para a compreensão dos dias atuais. Ao que tudo indica, as trajetórias artística e política do cantor, escritor e compositor só podem ser compreendidas por meio da cultura política brasileira dos anos 1950 e 1960 na luta contra o subdesenvolvimento nacional, no engajamento de uma parcela considerável da população brasileira contra o período militar ditatorial e nas incertezas do processo de redemocratização em 1985.

O talento criativo de Chico Buarque se revela em suas inúmeras obras que continuam influenciando nossa cultura. Essas obras evidentemente se renovam de modo a oferecer uma visão prismática divergente do detalhe do simples, do comezinho e do cotidiano. Em outras palavras, suas obras questionam os detalhes do dia-a-dia de modo quase filosófico sem perderem sua carga popular. Percebemos isso em seu primeiro romance **Estorvo**, publicado em 1991 e que aparentemente não trata da ditadura militar, do Brasil ou mesmo possui traços autobiográficos do escritor. Isso também parece ter sido afirmado por Chico em uma entrevista concedida a Jô Soares no ano de publicação do livro:

Todo mundo achando que ele [o próprio Chico como autor da obra] tem a ver com as músicas. Eu acho que tem muito... quase nada a ver com as minhas músicas e tal. Então, eu procurei evitar até esse... essa exposição minha física e tal para tentar fazer com que o livro andasse sozinho, né? Que ele caminhasse sozinho, que fosse lido, se possível, separando o livro do autor. É difícil e tal, mas... (HOLANDA, 1991, 7:43-8:07).

Em contrapartida, afirmamos que a obra analisada neste artigo retrata, sim, a transformação sofrida por nosso país no pós-ditadura, sobretudo no início dos anos de 1990. Percebemos os reflexos dessa mudança capciosa não apenas nos acontecimentos históricos, como também nos traços estéticos pós-modernos utilizados pelo autor na escrita do romance. É importante salientar que no período histórico em questão, as questões ditatoriais brasileiras arrefeceram e o mercado

² A expressão “anos de chumbo” se correlaciona ao período militar ditatorial vivenciado por inúmeras repúblicas da América Latina. No Brasil, o vocábulo associou-se à emissão do Ato Institucional de número 5, emitido em 13 de dezembro de 1968 pelo presidente Costa e Silva, o mais agressivo e sinistro dos golpes sofridos pela democracia brasileira. A revogação dos plenos poderes – que esse ato institucional concedia aos governantes militares – demorou 10 anos e se deu por meio de uma emenda constitucional, de número 11 de 13 de outubro de 1978, durante o governo do presidente, também militar, Ernesto Geisel. Além disso, o termo “anos de chumbo” é aparentemente correlato ao título do filme *Die Bleierne Zeit* (em tradução literal “O tempo de chumbo”) dirigido por Margarethe Von Trotter em 1981 e com a narrativa baseada em alguns acontecimentos da Segunda Guerra Mundial.

multinacional ganhava terreno no Brasil; os produtos – sobretudo estadunidenses – chegavam com maior frequência na casa dos brasileiros; o *American way of life* e outras culturas tornaram-se cada vez mais frequentes e influenciavam nosso cotidiano. Essa mercantilização ampliada atingiria não apenas o modo de vida brasileiro, como também influenciaria o romance como um traço contextual internalizado esteticamente em suas linhas (CANDIDO, 2006).

Em outras palavras, a corrida do capitalismo para nível global se atrelaria ao que consideramos a estética textual pós-moderna: a fragmentação, a dispersão e o descentramento (HUTCHEON, 1991). Por essa razão, intrincamos a leitura do *Estorvo* (1991) de Chico Buarque na justa medida de estarmos diante de um texto com uma fragmentação temporal similar ao tempo incessante da produção global capitalista; na dispersão de espaços que, por demasiadamente interconectados, parecem perder sua singularidade; e, por fim, no descentramento da identidade do sujeito em relação a sua vida pessoal e coletiva.

De acordo com Rosana Corrêa Lobo (2011, p. 3), a então literatura contemporânea dos anos 1990 – e isso inclui o romance de Chico Buarque – seria reconhecida pela desconstrução da nação como um espaço claramente representado e nomeado nas linhas dos livros. Para a pesquisadora, a nação como espaço sacralizado, sobretudo pelo Romantismo, se desvaneceu no Brasil que começava a vivenciar o capitalismo em escala global. Em outras palavras, as inúmeras transformações históricas, sociais, políticas e econômicas brasileiras advindas da nascente globalização desencadearam transformações nas representações artísticas e literárias. Na obra mencionada de Chico Buarque, destacam-se a fragmentação do tempo narrativo, do espaço e do sujeito.

Dito de outro modo, i. na construção de um romance eivado de estilhaços do tempo que rege a narrativa; ii. na interseção de inúmeros retalhos que retratam lugares também fragmentados pelo capitalismo em sua forma (recém-)globalizada; e iii. no entrelaçamento do sujeito com outras (inúmeras e possíveis) identidades que o constituem identitariamente no contato e no contraste com o outro global; é que a leitura do romance se ampara no conceito de pós-moderno política e esteticamente.

Nesta ocasião de leitura, pautada pelo pós-moderno no cruzamento com as ardilosas mudanças sócio-históricas do Brasil, a percepção cristalizada da nação como matriz exegética do texto literário ou do personagem literário como autocentrado e homogêneo dá lugar a narrativas, espaços e identidades múltiplos. O sociólogo jamaicano Stuart Hall (2006) explica esses movimentos de instabilidade e de multiplicidade de sujeitos, suas identidades e espaços em **A identidade cultural na pós-modernidade** desde uma perspectiva veladamente influenciada pelo conceito *différance* do filósofo Jacques Derrida. Para o autor, a identidade do sujeito pós-moderno é fragmentada “[...] como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2006, p. 12), ou um emblema gerador de outras representações de si a partir de outros sujeitos, lugares e culturas. De certo modo, o que parece

respingar no texto literário da pós-modernidade em contato com o capitalismo global do início dos anos 1990 é precisamente essa tendência fragmentária dos sujeitos, dos tempos e dos espaços.

Silviano Santiago (2002, p. 54) propala em seu conhecido ensaio “O narrador pós-moderno” que “As narrativas são hoje, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar”. Essa fatura estrutural do texto literário respingou não apenas na constituição dos personagens, como também no extralinguístico do romance de Chico Buarque. Em outras palavras, os sujeitos são também fragmentados, rotos, quebrados, etc assim como são suas próprias identidades em decorrência da multiplicidade de lugares, pessoas, crenças, ideologias, culturas interseccionadas pelas horripilantes³ “mãos invisíveis” do mercado global avizinjado ao Brasil no ano de publicação de **Estorvo**, 1991.

Tendo o contexto brasileiro como tela, pinta-se no texto literário de Chico algumas dessas influências multifacetadas como seus traços estéticos mais proeminentes: a fragmentação e a dispersão identitária e espacial⁴. Luciene Azevedo (2002, p. 1) pintaria esse texto literário impingido com outros caracteres aparentemente associados ao problemático conceito de pós-moderno⁵. Para ela, refletir a respeito de textos literários sob a pecha desse conceito deve levar em conta como aquele tempo se configurou pelo dinheiro, pela conduta e pela informação em velocidades ou práticas contrastantes em relação a anos anteriores.

Em relação à aceleração do *time is money*, a intelectual Adenize Franco (2010, p. 1-8) argumenta sobre o momento histórico de publicação de **Estorvo** (1991) como um período instável política, econômica e socialmente do país. Essa instabilidade é devida à recente redemocratização brasileira pela eleição (indireta) de José Sarney como presidente da república; o intento de o Brasil controlar a hiperinflação herdada do governo de João Figueiredo; e o ingresso no capitalismo global ainda que a economia volúvel e os casos de corrupção do presidente brasileiro Fernando Collor fossem o estopim de um *impeachment* e agravassem uma federação há anos combalida.

Nessa medida, e entre outras instabilidades desse período, a pós-modernidade e suas características globalizantes e globalizadas se instalaram em nossas artes e literatura e deram de tope com um país que queria se modernizar embora estivesse abatido e arcaizado em diversas esferas de sua constituição social. Dito de outro modo, as características estéticas pós-modernas mencionadas representam o país não apenas de modo repicado textualmente, como também demonstram

³ O adjetivo “horripilante” também é adequado para o execrável termo da sequência.

⁴ Essa argumentação só foi possível após a leitura do artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, de Jaime Ginzburg (2002), que será novamente citado ao longo deste texto.

⁵ A partir deste parágrafo cabe mencionar que utilizaremos pós-moderno e pós-modernidade como termos similares, pois não temos como objetivo debater uma revisão bibliográfica sobre o assunto neste artigo.

implicitamente o favor e a subserviência ainda imperando nas relações sociais de uma nação que visava encontrar o rumo do mercado global e sua (pós)modernização.

Consequentemente, a descrença na tríade política, economia e sociedade tomou conta da população brasileira. Segundo a última das pesquisadoras citadas, o romance foi o gênero escolhido por autores da época para a representação de todas as instabilidades brasileiras da época em meio ao processo de ingresso na crescente globalização. Nisso, a narrativa de Chico Buarque se alia justamente a velocidades e práticas não apenas textuais, como também contextuais.

Feita a introdução ao tema e ao substrato teórico deste artigo, encaminharemos na sequência uma análise do *Estorvo* (1991), de Chico de Buarque, aliando o cenário político-econômico brasileiro da década de 1990 ao romance.

2 O olho mágico e a vista embaçada

Estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo. (HOLANDA, 1991, p. 7, grifos do autor).

A etimologia, ou a decomposição, da palavra “estorvo” na abertura do livro demonstra como a narrativa se constrói como um círculo. Por isso, diríamos que essa obra não pode ser desenhada até o fim, pois este se confunde com o começo. A esse respeito, Augusto Massi (1991, p. 5) é certo ao afirmar que essa é a razão de a identidade do homem visto pelo narrador autodiegético do outro lado do olho mágico ser sutilmente revelada apenas nas últimas páginas do romance.

Em outras palavras, e não gratuitamente, o romance começa e termina da mesma maneira: um personagem olhando através de um olho mágico e partindo em busca de alguém que possa ajudá-lo, sem sabermos ao certo qual é a ameaça representada pelo sujeito do outro lado da porta. De certo modo, a epígrafe do livro leva o leitor da palavra “estorvo” até a última, também “estorvo”, regulando os olhos à leitura da narrativa na mesma medida: nas transformações, multiplicidades, desconstruções da palavra e do personagem, não em sua destruição.

O olho mágico do romance se alia a uma visão embaçada do personagem que bate à porta do narrador: afinal, quem ele é?

Estou zozzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho. (BUARQUE, 1991, p.11)

Toda a narrativa é construída em torno à fuga sem explicação empreendida pelo narrador ao ver o sujeito desconhecido que representa uma aparente ameaça:

A cara do outro lado da porta, nem conhecida, nem desconhecida, o decide a tomar a fuga que irá movimentar o entrecho. Havia razão? Não havia? Alucinações e realidade recebem o tratamento literário igual e têm o mesmo grau de evidência, embora a força motivadora das primeiras seja maior, donde o clima onírico é fatalizado (SCHWARZ, 1991, s/p).

Nesse rosto peculiar se imbricam visões do interno e do externo, embora o personagem interno não compreenda o externo e se sinta vigiado. Inclusive, o receio de vigilância faz com que o personagem questione o acontecimento. Entretanto, na leitura não conseguimos definir o acontecido, pois a narrativa trata sobre algo possivelmente anterior ao início da narração. Não por acaso, ao longo da leitura percebemos que: “O protagonista está permanentemente entrando ou saindo de algum lugar, deslocando-se incessantemente e toda esta movimentação visa deslocar a atenção do leitor, envolvê-lo no torvelinho da prosa” (MASSI, 1991, s/p) ou “O estranhamento inicial prepara a entrada do personagem num mundo turvo, carregado de ambiguidades” (MASSI, 1991, s/p).

Cabe recordar que nos anos 1990, a sociedade brasileira já havia se consolidado como majoritariamente urbana. Em *Estorvo* (1991), imagens de pessoas possivelmente conhecidas são transferidas a uma visão borrada, desconcertada e na qual certos traços são reconhecidos, enquanto outros são esquecidos. De acordo com Luciene Azevedo (2002, p. 1), poderíamos conjugar esse desconcerto da visão ao real e à imaginação distorcidos pelos meios de comunicação. Dizendo de outro modo, a figura desconhecida no olho mágico é uma alegoria de como a mídia erodiu as manifestações visuais do olhar do homem e da mulher brasileiros no início dos anos 1990. Definir, portanto, o que era realidade e imaginação pode ter começado a ser uma dicotomia dissipada neste período e pode ser verificado no fragmento anterior.

Em outra possível leitura alegórica, o desconhecido no olho mágico também alardearia para uma ampliação radical das identidades e de seu reconhecimento. O personagem não identifica o rosto de alguém que bate à sua porta e sabe que é apenas alguém mais, embora não reconheça a fisionomia e nem o nome dele. Esta manifestação literária parece permitir avaliar o contexto urbano de transbordamento das cidades⁶.

⁶ Há outros personagens que também não tem os rostos reconhecidos pelo narrador. Outro personagem interessante, como este do olho mágico, é o deste fragmento: “E já havia me esquecido da brincadeira, quando o grandalhão da janela vem desmoronando aquele corpo todo para o meu lado, numa curva bem mais aberta do que era antigamente. Não estou mais afim daquilo, começo a achar chato. Mais uns duzentos metros, e lá vem outra vez. Vou reclamar, vou cutucar seu braço, mas quando olho as mãos do indivíduo, as mãos do indivíduo são de cera. (HOLANDA, 1991, p.66)”. Em ambos os personagens, o essencial é percebermos a maneira pela qual o narrador os desconhece, embora possua memórias deles anteriores à narração. No excerto anterior, o narrador associa ao “gigante” algumas recordações de infância. Para nós, esta é uma alegoria da desvalorização dos valores individuais e familiares perdidos nos tempos capitalistas, pois mesmo um sujeito feito de cera – isto

É crucial notar que a perspectiva do narrador não ajuda no reconhecimento desse “ilustre desconhecido”. Por outro lado, o reconhecimento dos conhecidos é possível por diversos ângulos, ainda que isso também implique alguns pontos de desconhecimento:

Numa só mirada seria possível ver minha irmã⁷ de todos os ângulos. E a visão seria tão instantânea que todas as imagens dela se fundiriam na retina de quem visse. E ver tanto dela ao mesmo tempo, de frente e de dorso e de lado e do alto e de baixo numa imagem só, talvez fosse como nada ver, mas seria tê-la visto absoluta. (HOLANDA, 1991, p. 83).

A perspectiva dos personagens se torna, além de sinônimo de não conhecer o desconhecido, semelhante a um desconhecimento do conhecido. A sociedade brasileira atravessava justamente essa transformação de enclausuramento e egocentrismo. O próximo já não poderia mais ser visto univocamente. Dessa forma, a multiplicidade ganharia terreno para enxergar o mundo⁸.

2.1 Classes brasileiras pós-Regime Militar ou o ócio nada criativo da classe alta

Embora nenhum dos personagens do romance possua nome próprio, isso não os impede de desempenhar funções sociais ou possuir traços de parentesco com o narrador. Interessa a esse respeito relembrar a personagem “minha irmã”:

Presumo que o chofer já esteja a postos com um mapa na mão para levá-la aonde ela mandar, e cada dia ela deve mandar seguir para um lugar diferente. Hoje talvez anuncie o nome de um bairro do outro lado da cidade, e lá chegando dirá “acho que é ali”, ou “é na próxima”, ou “já passou”, deixando evidente que mais uma vez estará improvisando seu endereço. Pode ser que mande o chofer esperar diante de uma pensão amarela, e passe quatro horas lá dentro, saindo mais composta do que entrou e aflita para chegar em casa, na hora do rush (HOLANDA, p.18, 1991).

Por que a irmã do narrador anda a esmo? Será o sinal da consolidação do ócio das classes média, alta e do capitalismo em nosso país no começo dos anos 90? O nome da personagem é reduzido a uma “minha irmã” como metonímia dessas camadas representadas por uma família, de alguma forma, em ruína, embora ainda

é, um qualquer que pode ter o rosto moldado de acordo com o pensamento de quem o cria – representa uma memória de tempos remotos da infância.

⁷ Os personagens desse romance, incluindo a “minha irmã” do fragmento, não possuem nomes próprios como identificação. No geral, eles vêm grafados com a indicação do parentesco em relação ao personagem-protagonista. Essa forma de nomeação esbarra diretamente, pensamos, em uma alegoria do brasileiro de classe média da década de 1990 e de seus laços familiares. Em outras palavras, **Estorvo** e esses personagens compõem uma representação irônica das falhas e fraquezas das classes média e alta brasileiras daquele período histórico.

⁸ Lembremos, também, a curiosa frase do narrador quando o cunhado lhe pergunta sobre a irmã: “Não consigo me lembrar agora do seu rosto” (HOLANDA, 1991, p.120). É imprescindível pensarmos que embora haja tantos ângulos em que os conhecidos possam ser vistos neste período, mesmo assim, parece impossível conhecê-los.

possuam o privilégio do dinheiro para andarem: “Marchando por aí, sem endereço com seus choferes” (BUARQUE, p. 18, 1991).

Há poucos diálogos entre o narrador e esses personagens. Quando existem, são sempre discursos diretos transpostos em indiretos. Quer dizer, os diálogos não estão no presente da narrativa, pois o narrador prefere contá-los com sua própria voz. Nisso, reside a manipulação do discurso alheio pelo narrador-personagem como uma persuasão entroncada nos casos de egoísmo puro, pois há sempre motivos para mostrar ao leitor que ele não cometeu nada de errado e algumas pessoas não compreendem seus atos:

O ruído ríspido do cheque destacado de um só golpe pode querer dizer que esta é a última vez. Mas a maneira de encobrir e pousar o cheque ao lado do meu pires, acariciando a toalha, como quem apaga alguma coisa e diz “esquece”, significa que poderei contar com ela sempre que precisar. Ela se levanta e diz que está atrasada, diz “fica à vontade”, não sabe se sorri, molha os lábios com a língua, leva os cabelos para trás da orelha e vai (HOLANDA, 1991, p. 19).

A personagem **minha irmã** parece ajudar o narrador personagem com um cheque a contragosto. As palavras dela parecem ríspidas ainda que praticamente inexistentes, já que as poucas proferidas pela personagem são transpostas pelo narrador e marcadas entre aspas. Assim, a voz dessa narrativa de Chico Buarque está carregada de discursos a favor da criação de uma atmosfera de angústia, sofrimento e rejeição na vida familiar do narrador. Formam parte desse discurso de “pobre coitado” trechos em que ele alude à mãe que se nega a atender seus telefonemas. Se formos enganados por esse discurso do “desfavorecido familiarmente” utilizado desde o princípio desse relato conjugado a personagens extremamente frios em relação ao narrador, ao longo da leitura não perceberemos que esse convencimento deveria cair por terra.

O homem que foge do outro no olho mágico é um estorvo. Ainda que toda a estrutura narrativa queira esconder isso, que também é matéria sócio-histórica, o esquema narrativo proporciona a visão de todos ao redor do narrador-personagem como estorvos. Ou como a máxima popular do “cada um por si”. Sendo assim, podemos afirmar que o narrador do livro tenta demonstrar ao leitor o inverso do personagem que é. Ao compreender suas ações, notamos que lemos sobre um sujeito fútil, que vive às custas da família e se mete em escândalos quase irresolutos, similares aos filhos das classes média e alta brasileiras do início dos anos 90. Práticas vergonhosas que perduram, desafortunadamente, até o momento presente.

Retornando ao início da leitura do livro, nos perguntamos: afinal de contas, quem é o estorvo do romance? Se nos lembrarmos da entrevista de Chico Buarque concedida a Jô Soares, veremos que a proposta do escritor não era pôr em apenas um dos trechos do romance o que seria o momento propício de indicar: aí está o estorvo! O percurso desejado era que o estorvo se formasse a partir da leitura

completa do romance. Isto é, ele residiria na compreensão das artimanhas do personagem e de suas perambulações,

Um dia ela voltou do médico, puxou-me pela mão até o quarto, estava muito corada e disse havia dado positivo, estava esperando um filho. Não compreendi. Eu nem sabia que ela fora ao médico. E ter um filho, no meu cérebro, era notícia que entrava, mexia lá dentro, e não conseguia formar uma ideia. Não imagino qual tenha sido a minha reação naquele momento, nem lembro se falei alguma coisa. Só lembro que o rosto dela empalideceu com uma rapidez que nunca vi nada igual como se todo o sangue tivesse caído por um buraco. (HOLANDA, 1991, p.38).

Será que o narrador não disse nada que provocasse o término de seu relacionamento? Nesse ponto, duvidamos que ele possa representar a confiança em relação a seu discurso. Em outras palavras, as estratégias narrativas de apropriação dos discursos de outros personagens remetem a manipulações do narrador e invalidam qualquer engano a respeito de quem seja o estorvo do livro: talvez seja o narrador, mas também é a manipulação do conteúdo narrativo. Para nos fixarmos ainda mais no período em que o narrador começa a se revelar, lembremos que ele conta sobre a ex-mulher e a visita na loja de roupas do *shopping* e só depois sobre como a conheceu. Com isso, ele demonstra um discurso de apaixonado-manipulador, como se ele fosse a vítima de todos os atos cometidos por ele mesmo:

Depois ela me contou que pretendia conhecer o Egito, falou de sua experiência no cinema, como continuísta, e no fim da festa botou tarô para mim. Quando meu amigo me deixou em casa, ainda me lembro dele dizendo que não achou grandes coisas, a antropóloga. Eu não discuti, nunca discuti com ele. Mas antes de dormir fiquei pensando que ele podia às vezes não estar com tanta razão. Casei com a antropóloga no mês seguinte, vivi trancado com ela quatro anos e meio, e nunca mais soube do meu amigo. (HOLANDA, 1991, p. 79)

Durante a narrativa, a ex-mulher será a responsável por uma revelação progressiva do personagem como um estorvo. Ainda que o narrador-protagonista fermente a história com argumentos sobre ser ele a vítima da história toda, ele é desmascarado pouco a pouco pela ex-esposa. A capa que o envolve e o esconde como o típico “cidadão de bem”, que vive de estratégias desonrosas, é retirada⁹.

No caso acima, o narrador costura a amada em uma rede complexa de ficções que a ludibriam, um procedimento corriqueiro de narradores pós-modernos

⁹ Jaime Ginzburg (2012, p. 200) – em seu conhecido artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea” – advoga a favor de alguns romances de Luiz Alberto Mendes, Cintia Moscovich, Ana Maria Gonçalves, Cristóvão Tezza e Tulio Carella, todos apartados de uma tradição brasileira de vozes narrativas consonantes aos valores da cultura patriarcal brasileira. Dito de outro modo, de: “[...] homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras”. Diametralmente oposto a isso é o narrador-protagonista do romance de Chico Buarque. Associando a leitura literária à sócio-histórica, corremos o risco de afirmar que esse personagem é a representação alegórica dos indivíduos mais mesquinhos e cafajestes gerados pelas classes média, alta e pelo patriarcado nacional.

confeccionadores de sabedoria sobre acontecimentos que eles não necessariamente experimentaram. De acordo com Silviano Santiago (2002, p. 46-47),

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o “puro ficcionista”, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovido de autenticidade [...] O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.

Curiosamente, este mesmo narrador também passa a sentir-se vigiado por inúmeras e repetidas pessoas, embora seja ele o organizador, criador e articulador da narrativa e apenas uma força a mais controlada pelo sistema capitalista. Peão da globalização massificada de quem viveu os anos 90 brasileiros. Reflexo do final da Guerra Fria e da potência massacrante do poder norte-americano, ele e todos os discursos são homogeneizados, assim como os homens, suas roupas, estilos, sentimentos e comportamentos:

O delegado levanta-se ligeiro, no que parece desfaltar o estofamento, pois seu paletó xadrez confundia-se com a fazenda inglesa do sofá. Aproxima-se sorridente, é jovem, metro e noventa e cinco, traz os cabelos atados num breve rabo-de-cavalo, usa jeans, coturnos de camurça [...] (HOLANDA, 1991, p. 126).

A moda presente no comportamento, nas marcas de carro e em outros itens dentro da obra metaforizam não só a influência americana, mas a de outras culturas que “invadiram” o país e impuseram seus hábitos de consumo. O narrador não era o único estorvo da narrativa, pois assim eram todos os personagens do livro. Além disso, como todos o desprezam, o próprio narrador seria o personagem singular da diegese. Sem embargo, o capitalismo em massa da globalização pós-Guerra Fria foi tão aniquilador às identidades que tampouco este personagem-protagonista se diferencia dos demais. Ele ao menos possui uma alcunha, como os personagens **minha irmã, meu cunhado, mãe**, etc. Inclusive, sua representação – como a da irmã – parece ir na direção do que nos dias de hoje seria um(a) *socialite* ou um indolente que vive às custas alheias. E bem sabemos que não há nada menos singular e desinteressante do que um(a) dos casos levantados. Afinal, todos(as) parecem ser a mesma pessoa. Um exemplo dessa não diferenciação dos indivíduos da narrativa está no fragmento adiante:

Nesse ônibus convém não cochilar. A meu lado sentou-se um sujeito magro, de camisa quadriculada, que eu já havia visto encostado numa coluna. Estamos ombro a ombro no mesmo banco, e não posso ver direito a sua cara; posso ver suas mãos, mas **são mãos de homem iguais a todas as mãos sujas e cruzadas** (HOLANDA, 1991, p. 23, grifo nosso).

Por seu turno, o padrão de vida e as atividades de uma *socialite* são quase mediados por fragmentos do romance sobre a personagem minha irmã:

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 (HOLANDA, 1991, p. 14-15).

Minha irmã cruza os talheres limpos sobre o prato com a torrada, e sei que a essa hora ela costuma se arrumar para sair. Presumo que o chofer já esteja a postos com um mapa na mão para leva-la aonde ela mandar, e cada dia ela deve mandar seguir para um lugar diferente (HOLANDA, 1991, p. 18).

A leitura desses personagens coloca diante dos olhos uma indefinição análoga à generalização do modo de vida das classes média e alta brasileiras do período. Nessa feita, o narrador sugere a ambiguidade particular à irmã como o ócio dessas camadas, como se pudéssemos inferir a ausência de seu rosto semelhante à presença de qualquer rosto desses estratos, o que também é evidenciado pela fratura da estrutura da narrativa como similar às identidades fragmentadas do livro: “Quero pensar na minha irmã angustiada, andando devagar no corredor do hotel, mas agora não consigo me lembrar do seu rosto (HOLANDA, 1991, p. 120)”.

2.2 A década de 90

O ponto de inflexão do narrador de **Estorvo** (1991) é a homogeneização de características de outros personagens do livro. O personagem possui monólogos interiores em que reflete sobre ações de seu passado, presente ou futuro e recorda fatos anteriores ao presente da narrativa:

Meu pai tinha talento para gritar com os empregados; xingava, botava na rua, chamava de volta, despedia de novo, e no seu enterro estavam todos lá. Eu, se disser “há quantos anos, meu tio”, pode ser que ofenda, porque é outro idioma (HOLANDA, 1991, p. 26).

Esse narrador realiza um percurso até o passado. No caso, regressa ao tempo em que o pai ainda era vivo para refletir como retornar ao sítio que lhe pertencia. As hipóteses sobre o que fazer são tão intensas que o narrador também reflete sobre como o pai trataria o caseiro do sítio de maneira extremamente desumana. Essa retrospectiva demonstra como o narrador idealiza estratégias para as ações subsequentes de seu percurso narrativo sempre relacionadas ao sucesso instantâneo por meio da indulgência, do roubo e da exploração de familiares, da ex-esposa e de funcionários. Neste caso, o texto literário remete a uma busca incessante de aquisição financeira e de enriquecimento rápido representados no personagem-protagonista como uma alegoria de uma sociedade brasileira capitalista, global e endividada.

O mesmo narrador também utiliza algumas hipóteses sobre o futuro como motivos para simular diálogos com outros personagens. A matéria literária trabalhada por ele indica astúcia ao confidenciar ao leitor como alcança seu bem-estar social na base da mentira, do engano e do roubo de familiares e amigos. Evidentemente, estes fatos incidem diretamente no estado político do país em 1991 no que concerne à redemocratização do voto popular.

O Brasil pós-ditadura militar reaprendia a caminhar pelas vias democráticas e seus eleitores foram profundamente enganados pelos então atuais políticos elegíveis e também estorvos das linhas da narrativa histórica brasileira. Portanto, o protagonista do romance de Chico Buarque está construído em torno de um debate político-social implícito sobre as mudanças e desdobramentos do país. Já a dificuldade de o personagem encaixar-se no plano familiar alegorizaria a dificuldade brasileira de caminhar em um plano capitalista mundial mais estendido do que no período anterior ao regime militar.

Retornado ao trecho recém-mencionado do romance, ponhamos ênfase no talento invejado pelo narrador. A proficiência para gritar com os empregados pertence à geração paterna ou paternalista do personagem, bem como o chicote é provavelmente legado familiar. O impasse do personagem reside em querer sentir-se talentoso no grito e na violência verbal embora sinta o peso do discurso contrastante de um tempo que já disseminava os direitos humanos com mais potência e velocidade globais. De certo modo, o personagem-protagonista estende seu pensamento à iminência¹⁰ existencial na sociedade brasileira do protelado e abismado discurso “politicamente correto”. Invertendo a argumentação para torná-la didática, a contradição ímpar do personagem é dar-se conta de que a vontade déspota, escravocrata e aristocrata existe em seu espírito; no entanto, o respeito e mesmo as ideias de trabalho e os discursos globais de benevolência entre os seres humanos parecem ter chegado com potência e exercido alguma espécie de volta no parafuso (ou quem sabe sua consolidação) no que toca à relação entre patrão e empregados.

Aos trancos e barrancos, o brasileiro também viveria a crise financeira na Era Collor e foi no princípio dessa economia irregular que parece ter surgido a esperança de progressão do bem-estar financeiro em curto prazo. Ter comodidade era sinônimo de trabalho assalariado e investimentos financeiros que propiciassem uma situação financeira melhor e no menor tempo possível. Por isso, a técnica do monólogo interior mostra as estratégias utilizadas pelo narrador para alcançar o que ele anseia. Como se descobríssemos nesse narrador pensativo um futuro quase imediato de bem-estar, tal como o brasileiro idealizava com a grande expansão capitalista pós-ditadura.

¹⁰ Posicionamos o termo iminência neste artigo a partir de seu uso dado pelo sociólogo Néstor García Canclini (2016) e nossa compreensão do conceito “estéticas da iminência”. Esse termo propõe as obras como (quase) oráculos dos acontecimentos políticos, sociais e econômicos de uma dada comunidade. Nessa feita, o romance de Chico Buarque desvela como o politicamente correto constituiria a sociedade brasileira dos anos posteriores, embora nossos mais profundos preconceitos e descabros não desapareciam da vida cotidiana.

A esse respeito, Tânia Pellegrini (2001, p. 57-60, *grifos da autora*) parece associar todas essas questões econômicas do Brasil, comentadas por nós, à cultura pós-moderna e suas características emergentes no período em questão:

A cultura pós-moderna, assim, está ancorada [...] na infinita proliferação de imagens cujos referentes iniciais já se perderam e que, impulsionadas pelo giro frenético do capital global, todos consomem ao mesmo tempo, em todos os lugares do planeta. [...] aponta para o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo característica do homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta *sua* versão de uma *história possível*.

2.3 Idas e voltas

A circularidade de **Estorvo** (1991) é evidente quando nos recordamos do estranho batendo à porta do narrador-personagem. Por isso, ele se desespera e tenta esconder-se da figura irreconhecível no olho mágico. No capítulo 4, o romance volta ao início da narrativa. Isto é, onde a história começa a ser contada:

Não adianta ficara aqui parado. Em não posso me esconder eternamente de um homem que não sei quem é. Preciso saber se ele pretende continuar me perseguindo. Quando esse homem cansar de tocar a campainha e for embora, me levantarei da cadeira e irei atrás. Já terá caído a tarde, e ele dará por encerrado o expediente, decidindo voltar a pé para casa. Estará cansado, estará ficando corcunda, e lastimará mais um dia de trabalho inútil (HOLANDA, 1991, p. 51)

Esse ponto da narrativa está relacionado estruturalmente a um passado e como ele incide no presente da narração. Ou seja, o passado auxilia o narrador a pensar em monólogos. E o perseguidor será perseguido por esse mesmo narrador e sofrerá com o humor negro deste personagem: sobretudo na afirmação de que o homem chegará em casa cansado e se lastimará por um dia de trabalho inútil.

O movimento de ida e volta, de mudanças capciosas de personagem e narrador, protagonista e antagonista, perseguidor e perseguido, é como o livro se constrói. Nesse caso, o passado também reincidirá no presente e agregará à narrativa um movimento circular através de um personagem que chega a um ponto final e recomeça,

Ligarei para minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me adiantará seis meses do aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex-mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embarçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar. (HOLANDA, 1991, p. 140-141)

O personagem de **Estorvo** (1991) inicia a trama com problemas desconhecidos. Para resolvê-los, procura ajuda familiar quando necessário. Ao final da narrativa, esse narrador também passa por problemas – entre eles um sangramento – e reflete sobre soluções com o auxílio de amigos e familiares. Nisso, o término da narrativa sugere que o romance funciona à maneira de um círculo vicioso de produção em série e em escala global. A produção é iniciada justamente pensando em um ponto final para ser concluída e depois reiniciada com o mesmo processo que idealiza o resultado final. Se relembarmos um trecho do romance, notaremos que a irmã do narrador pede ao chofer para eles andarem na cidade dando voltas. Ou seja, eles nunca chegam a lugar algum que não torne o ponto de saída igual ao de chegada. Alegoria subjacente da narrativa e das técnicas de produção de empresas transnacionais.

Impressionantemente, a cidade das cenas narrativas não possui nome. Isso se associa a uma forma metonímica adotada para a cidade como uma representação da globalização instalada no mundo da época. Também é importante ressaltar que tampouco se sabe algo a respeito da data dos acontecimentos do enredo do romance, embora se possa inferir por características da própria narrativa sendo algo próximo ao final dos anos 80 e, portanto, pós-ditadura militar brasileira e começo dos anos 90 devido às semelhanças com a sociedade capitalista-global do país,

Se para românticos e modernistas a literatura funcionava como cimento ideológico para construir a nação, em tempos de globalização, literatura e pátria estão divorciadas: em alguns casos, a nação já não serve sequer de cenário para a nossa literatura. (LOBO, 2011, p. 3).

Isso não apenas serve de cenário para a nossa literatura, como a pesquisadora Rosana Corrêa Lobo (2011) indica, mas também posiciona o espaço de *Estorvo* (1991) como representante global de qualquer outra cidade do mundo. Ver a cidade deste romance como apenas uma possível representação do Rio de Janeiro é negar o processo de globalização pelo qual passava o país e esquecer-se da padronização das diversas culturas nacionais. Esse movimento é o responsável pela dissolução da realidade como um mecanismo capaz de destruir qualquer função referencial existente entre a obra e o Rio. Ou seja, esse mecanismo descentraliza as referências da realidade no romance e também sugere que todas as dissoluções de espaço do livro façam parte de inúmeras cidades de nosso mundo real e global.

3 Considerações finais

Vai passageiro em pé, perdi meu lugar na janela, levo joias nos bolsos, estou sentado em pedras, mas viajo com uma sensação de conforto. Acho que é porque chove. O asfalto espelhado, o verde retinto, árvores como roupa torcida, essa estrada é minha. Numa curva intensa para a direita, sinto o ombro do meu vizinho de banco pressionando o meu, e rio por dentro. (HOLANDA, 1991, p. 65).

O narrador demonstra satisfação ao viajar em direção a seu sítio, pensando em usufruir a riqueza das joias da irmã. O bem-estar do outro, ainda que este outro seja a família, pouco importa no período global, se o que estiver em jogo for o bem-estar individual¹¹. Em outras palavras, estamos diante da representação do típico sujeito egocêntrico e egoísta brasileiro. A partir desse ponto, percebemos que o estorvo do romance começa a revelar-se por debaixo de um enredo fictício e que por detrás dessa narrativa há uma história oculta: desvelar sutilmente não apenas a perspectiva do homem dependente da família, mas também tocar diretamente nas feridas sociais trazidas pela globalização no Brasil para demonstrar como se deu a marginalização de alguns de nossos atores sociais.

Portanto, o romance de Chico traz nas filigranas da narrativa como as desigualdades do Brasil estão presentes no tempo atual e se relacionam a inúmeros casos de violência que nada mais são do que desequilíbrios e desigualdades econômicos, políticos, sociais e históricos. Com a palavra, a professora Flora Sussekind (2001, p. 65-66) expõe como essa perspectiva foi explorada pela literatura desse período histórico:

Mas o mais habitual mesmo nessa literatura urbana não é o desdobramento de perspectiva, e sim a catalogação patológico-criminal de lugares e tipos humanos, a reiterada criminalização das divisões sociais, o reforço a uma espécie de paranoia urbana endêmica a que respondem as classes médias e as elites financeiras com movimentos de auto-segregação em enclaves habitacionais, shopping-centers e centros empresariais de frequência controlada, e com o investimento em formas de segurança particular, guardacostas, vigias, alarmes, cercamentos, privatizações de ruas e praças [...] Pois é fundamentalmente um imaginário do medo e da violência que organiza a paisagem urbana dominante na literatura brasileira contemporânea. O que é também parcialmente explicável em relação direta com o crescimento das taxas de crime violento nas grandes cidades do país nos anos 1980-1990, com o fortalecimento do crime organizado, com a ineficiência da polícia e do sistema judiciário no exercício da segurança pública e da justiça, com o aumento de visibilidade do contingente populacional em situação de pobreza absoluta que perambula pelas grandes cidades [...] Essa criminalização do social parece ter se acentuado exatamente no período de redemocratização política do país [...] um processo desestabilizante de mudança social que afeta as relações estabelecidas de poder, as hierarquias sociais e o exercício da cidadania. (SÜSSEKIND, p.65-66, 2001, grifos da autora).

Os grupos, ou classes sociais, representados no livro não podem ser distinguidos individualmente, pois todos se parecem de algum modo. Como consequência do capitalismo global e da busca por melhores oportunidades, esses personagens saíram provavelmente de suas casas e cidades para tentarem uma vida melhor na cidade grande, morando em lugares precários e em condições sub-

¹¹ Além disso, é importante destacar que a violência é implícita na narrativa como inesperada e estranha à narrativa: “Meu cunhado pergunta se eu sabia que as joias haviam sumido. [...]. Ele pergunta se eu sabia o que os marginais fizeram com minha irmã no chão do closet” (HOLANDA, 1991, p. 120).

humanas. Todos os problemas sociais se complicam, assim como as linhas do livro de Chico Buarque. Essa globalização, em contraste com o personagem-protagonista, é uma alegoria da vida dos sem oportunidades e marginalizados socialmente pelas benesses envolvidas na chegada do mercado global no Brasil dos anos 1990. Ou, elaborando esse parágrafo de outro modo, poderíamos afirmar que o romance questiona: o que significou a globalização e para quem ela significou?

Para finalizarmos este artigo, sugerimos a leitura dos excertos abaixo sobre a face negativa do processo de mercantilização global em inúmeros fragmentos do livro para aclararmos como as diferenças socioeconômicas foram ampliadas aos brasileiros. Os negritos dos trechos subsequentes são nossos:

Estou resolvendo para que lado vou, quando uma mão pesada cai no meu ombro e me estala a clavícula. Imagino ser outro enfermeiro, mas é um camarada maior ainda, com um jaquetão bege e cheiro de lavanda; **deve ser o segurança do shopping, pois começa a me apalpar** [...]. O segurança me esquece e vai atender a buzina [...] **O chofer desce e abre a porta de trás para eu entrar.** (HOLANDA, 1991, p. 109).

[...] O chofer faz um retorno em local proibido, toma um viaduto provisório, entra por umas ruas particulares, e para minha surpresa estamos subindo as ladeiras que vão dar no condomínio da minha irmã. [...] Preparo-me para assaltar assim que encostarmos na guarita, mas **o vigia conhece à distância o carro preto, e abre o portão com antecedência.** (HOLANDA, 1991, p. 113 e 114).

[...] a **magrinha diz que os jornais precisavam incrementar a notícia, pois não tinha graça publicar que os ladrões saíram desta casa de mãos abanando.** Meu cunhado diz que ninguém guarda 1 milhão de dólares em casa[...]. (HOLANDA, 1991, p. 120).

Pelo que o delegado fala, compreendo que certa madrugada ele subiu por este condomínio num carro de sirene aberta e ao entrar na casa deparou com dois vigias fuzilados, três cachorros idem, um chofer agonizante, mais dois empregados feridos na cabeça [...]. **[o delegado] Enumerou as novas medidas de segurança que recomendaria ao casal, tais como a eletrificação dos muros, a substituição periódica de todo o pessoal doméstico e a contratação de dois guarda-costas para cada membro da família.** (HOLANDA, 1991, p. 127)

A pergunta retórica ou a constatação que fica da leitura desses fragmentos e da análise do romance **Estorvo** (1991) é: embora as classes média e alta brasileira (de outrora e de agora) sejam constituídas pela desonestidade e pela desumanidade, será que as classes baixas é que são os estorvos do país?

Referências

- AZEVEDO, L. Novos jeitos e manhas. In: *II Encontro de ciência da literatura*, Rio de Janeiro, p. 1-6, 2002. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/encontro/Luciene%20Azevedo.doc>. Acesso em: 13 nov. 2019.
- CANCLINI, N. G. *A sociedade sem relato*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. SP: Edusp, 2016.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CHICO Buarque no Jô (1/3). Entrevista concedida a Jô Soares. 1991. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wk-0b8yLyEQ&NR=1>. Consultado em: 15 set. 2020.
- DIE bleierne Zeit. Direção: Margarete Von Trotte. Produção: Eberhard Junkersdorf. Alemanha: s/p, 1981, 1h42min, 1DVD.
- FRANCO, A. Fragmentos do contemporâneo: as narrativas de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas. *Revista crioula*, s/v, n. 7, p. 1-14, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27012014-104758/publico/2013_AdenizeAparecidaFranc_o_VCorr.pdf. Acesso em: 13 nov. 2019.
- GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*, s/v, n. 2, p. 199-221. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/296276616.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2021.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ed. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLANDA, C. B. de. *Estorvo*. SP: Companhia das Letras, 1991.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOBO, R. C. Amores expressos: Literatura Brasileira em Tempos de Globalização. XII Congresso Internacional da Abralic, s/v, s/n, p. 18-22, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0672-1.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2019.
- MASSI, A. [Sem título]. *Novos estudos: Cebrap*, s/v, s/n, s/p, 10/1991. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_massi.htm. Acesso em: 07 ago. 2020.
- PELLEGRINI, T. Ficção Brasileira Contemporânea: Assimilação ou Resistência? *Novos rumos*, s/v, n. 35, p. 50-64, 2001. Disponível em: <http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2221/1839>. Acesso em: 13 nov. 2011.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-61.
- SCHWARZ, R. Em estorvo, Chico Buarque inventa uma forte metáfora para o Brasil contemporâneo. *Veja*, s/v, s/n, s/p, 1991. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_schwartz1.htm. Consultado em: 10 nov. 2011.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e a forma literária. *Literatura brasileira contemporânea e a experiência urbana. *Literatura e Sociedade*, v. 10, n. 8, p. 60-81, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19619>. Consultado em: 16 set 2020.*

The *Estorvo*, of Chico Buarque de Holanda, and the globalization

Revista Falange Miúda
ISSN 2525-5169

Periodicity:
Fluxo contínuo

Volume 6
Number 1

Received in: 16/09/2020
Approved in: 21/02/2021

Abstract:

The purpose of this paper is to demonstrate how the fragmentary aesthetics of **Estorvo** is intertwined with Brazilian political-economic conjunctures from a theoretical position based on critical authors such as postmodernism and postmodernity among which we highlighted as central basis books of Linda Hutcheon (2006), Stuart Hall (2006), and Silviano Santiago (2002). As a conclusion, we argue that the Brazilian textual structure and socio-historical context of the 1990s are points of **Estorvo** (1991) as an ironic about the most inconvenient members of the Brazilian middle and upper classes.

Keyword:

Brazilian contemporary literature; **Estorvo**; Chico Buarque; Globalization.