

## **SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 A COMPLEXIDADE DE UMA NARRATIVA .....</b>	<b>14</b>
1.1 O NARRADOR PÓS-MODERNO DE ANTÔNIO TORRES .....	14
1.2 A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO EM UM TÁXI .....	25
<b>2 AS CIDADES E OS SUJEITOS .....</b>	<b>48</b>
2.1 RIO DE JANEIRO: CIDADE PRETEXTO.....	48
2.2 RIO, SÃO PAULO, TÓQUIO, VIENA, E ONDE MAIS... ..	57
<b>3 CRIME SEM CASTIGO: HÁ SAÍDAS PARA O ESCRITOR? .....</b>	<b>70</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>87</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

A escolha de trabalhar com *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991), de Antônio Torres, veio a confirmar o impacto que a obra me causou, na primeira vez que a li, em 1999, quando tive a oportunidade de freqüentar a Oficina do Escritor Visitante, dirigida pelo próprio Torres, na UERJ. Naquela ocasião, não imaginava que estava diante de uma obra complexa, de um texto fragmentado, carregado de imagens que fotografam uma cidade turbulenta e assustadora. A acolhida calorosa manifestada pelo autor, diante da possibilidade de mais um trabalho acerca de sua obra, que já conta com treze títulos traduzidos, em pelo menos dez países, foi o incentivo importante para o início desse trabalho. Sobre seus textos encontram-se muitas dissertações de mestrado e teses de doutorado, já publicadas ou em curso, que cobrem os mais variados campos de análise. Esse fato mostra tratar-se de um escritor que tem despertado o interesse acadêmico. Seu nome está presente na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, de Italo Moriconi, (Objetiva, 2000). Apesar de ser um escritor em franca produção e possuir uma grande fortuna crítica, a pesquisa não visou rastrear tudo o que já foi publicado sobre sua obra. Contudo, tal fato não impediu que o trabalho escolhesse um caminho

com o objetivo de trazer à cena literária brasileira um autor contemporâneo que leva o leitor a refletir sobre a experiência individual humana no espaço alucinante da cidade grande. Assim, o Rio de Janeiro é o cenário para o drama de dois personagens nas suas relações afetivas, de trabalho, de amizade em busca de valores morais e éticos (haja vista o número de CPIs que têm sido instaladas nos últimos anos em busca dos verdade dos fatos). O trabalho desenvolve tais questões, que se encontram marcadamente explicitadas na narrativa.

A pertinência do estudo está centrada na força da narrativa de Antônio Torres, a partir do drama do homem que deixou a vida no interior do Rio Grande do Norte, e que, uma vez na “Cidade Maravilhosa”, se vê envolvido em um crime, selando um destino trágico, fadado ao fracasso, marcado pela violência desde a infância: *um homem havia bebido demais e perdera o juízo, a ponto de enfiar uma faca na barriga daquele que estava estirado no chão[...]. Briga por mulher* (p. 75).

O enredo de *Um Táxi para Viena d’Áustria* gira em torno de um sujeito chamado Watson Rosavelti Campos, que virou Velsu, na boca do povo e, para os íntimos, Veltinho, personagem principal do romance, que mata por piedade J. G. Cabral, o Cabralzinho, um ex-companheiro de jornal, e que, no momento do crime, apresentava-se como um autor amargurado e muito doente. Ele explica o gesto absurdo como uma decisão por não poder suportar a dor e do sofrimento do amigo, um escritor desesperado, atropelado pela realidade. Solidariedade? Fraqueza? Egoísmo? Inabilidade para tratar com as dores do outro? São questões que serão examinadas ao longo deste trabalho à

luz de algumas reflexões a respeito do que possam ser as manifestações de apreço à humanidade.

Todavia, a análise pretende ir além do assassinato que Veltinho cometeu por entender que estamos diante de uma metanarrativa ao tratar da questão que o escritor enfrenta para ser reconhecido e ter o seu espaço crítico e político garantido junto ao público. Talvez seja essa a problemática maior do romance e não exatamente o suposto assassinato, que é o mote, o fio condutor e a razão de todas as angústias do personagem.

Nesse sentido, o Capítulo 1 reflete sobre a complexidade narrativa do romance a partir de teorias vinculadas, principalmente, ao conceito de pós-modernidade, campo de noções conflitantes. As teorias literárias parecem não chegar a um termo comum do que é, do que foi ou do que ainda seria o pós-moderno, sem falar naqueles que não acreditam em pós-modernidade, ou seja, nem a reconhecem como um evento ou fenômeno. Em *O mal-estar da pós-modernidade*, Zigmunt Bauman (1998) afirma que,

é uma época que Anthony Giddens chama de “modernidade tardia”, Ulrich Beck de “modernidade reflexiva”, George Balandier de “supermodernidade”, e que eu tenho preferido (junto com muitos outros) chamar de “pós-moderna” (p. 30).

No entanto, essa discussão amplia a análise da obra de Antônio Torres. *Um Táxi para Viena d'Áustria* fomenta, sobre certos aspectos, uma estética baseada na insatisfação e instabilidade político-econômica, no abandono das utopias políticas, na falta de rumo dos personagens principais, perdidos no emaranhado de suas vidas, vivendo em uma grande cidade. A análise pretende mostrar a fragmentação dos discursos na voz de um narrador/personagem que

se apropria do linguajar falado nas ruas, repetindo palavras de baixo calão, gírias e expressões vulgares, evidenciando um discurso humorístico, mas com intensa carga crítica.

No mesmo tom, no Capítulo 2, a análise se volta para a relação entre o sujeito e a cidade. O Rio de Janeiro é o espaço urbano onde se passa a história. A cidade surge como o palco perfeito para o movimento de sujeitos desorientados, perdidos no labirinto de suas ruas. Dentre os textos que tratam dessa problemática, destacamos para o nosso estudo, *Todas as Cidades, a Cidade*, de Renato Cordeiro Gomes, que tem como propósito o desnudamento do espaço urbano através da desconstrução dos limites estratégicos do trânsito dos sujeitos nas diferentes esferas do domínio público, como se eles fossem redesenhando o perfil da cidade, recriando os espaços e reorganizando esses mesmos espaços como pedras de dominó num interminável conflito humano/urbano. Assim, o que se depreende do romance são as forças de domínio do discurso e as transformações operadas nos sujeitos, a não-permanência, o trânsito constante, as migrações.

O Capítulo 3 trata da massificação do sujeito, um dos eixos que articula a narrativa, ao lado das questões de (des)ordem psíquica, descrevendo os signos que traçam o perfil do homem urbano mergulhado em uma crise existencial. O caráter resultante desse processo revela um sujeito escamoteador – ou um “sujeito deslizante”, sintagma que será utilizado algumas vezes no corpo do trabalho, e que agrega duas idéias de dupla sujeição, se o deslize pode ser uma falha humana, o deslizante é uma qualidade plástica aplicada principalmente aos objetos, como por exemplo

uma porta deslizante, ou como o relógio disforme sobre a mesa do quadro de Salvador Dalí –, que não sofre a pena dos seus atos, mas antes dribla as regras sociais, saindo delas perversamente ileso. A análise do romance, portanto, chega a esse perfil humano muito próximo ao da realidade contemporânea, quando reflete sobre o papel do escritor e da literatura em tempo de crise de valores éticos, morais e políticos, através de cenas povoadas por seres decadentes, perdidos no redemoinho de seus pesadelos.

Cumpram-se ainda enfatizar que Antônio Torres possui uma obra de repercussão nacional e internacional. Recebeu da Academia Brasileira de Letras, o "Prêmio Machado de Assis 2000", tendo sido reconhecido pela França, em 1998, quando foi condecorado com o título de "Chevalier des Arts et des Lettres". Em 28 de agosto de 2001, na 9ª. Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, RS, o prêmio Zaffari & Bourbon no valor de R\$ 100 mil, maior prêmio literário do país, para o melhor romance de língua portuguesa publicado entre os anos de 2000 e 2001, foi dividido entre os escritores Antônio Torres e Salim Miguel. Embora não seja pioneiro este trabalho pretende examinar uma obra do universo ficcional de Antônio Torres, com a intenção de oferecer uma reflexão crítica sobre uma produção literária do Brasil contemporâneo.

## 1 A COMPLEXIDADE DE UMA NARRATIVA

### 1.1 O narrador pós-moderno de Antônio Torres

A imagem perdeu toda a intensidade. Não provoca espanto nem interesse, não resulta misteriosa nem particularmente transparente. Está ali só por um momento, ocupando o tempo, enquanto não for sucedida por outra imagem.  
Beatriz Sarlo.<sup>1</sup>

A busca da nacionalidade almejada pela Semana de Arte Moderna, de 1922, era o início da construção de uma postura inovadora e despojada. Todos os artistas envolvidos naquele evento tinham uma vontade pessoal e a certeza de estar contribuindo para transformar a realidade nacional. Eles sentiam-se responsáveis pelas transformações em curso, nas letras, nas artes plásticas, na música. Poucos tinham a visão clara da dimensão de tudo o que estava acontecendo, como, por exemplo, deixa claro Mário de Andrade na sua correspondência<sup>2</sup>. Ele se sentia um dos precursores de um movimento sem precedentes na história do país; possuía um sentimento heróico que traduzia os mais altos ideais de abnegação e luta em prol da identidade das artes da

---

<sup>1</sup> SARLO, 2000, p. 53.

<sup>2</sup> Durante a década de 1920, Mário trocou cartas com Manuel Bandeira, Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Carlos Drummond de Andrade e muitos outros, discutindo a sedimentando o credo modernista no Brasil.

nação brasileira. No entanto, todo o esforço ali empregado ainda seguia o modelo das grandes causas, ou seja, a base daquele discurso estava assentada nos grandes ideais das grandes narrativas que aspiravam ao bem da humanidade. O olhar sobre os homens ainda era um tanto condescendente e repleto de esperança. Havia uma vontade cheia de boas intenções, vislumbrava-se uma perspectiva positiva depositada na força daquela geração diante da entrada de novos comportamentos e conceitos apregoados pelo modernismo.

As décadas de 1930 e 1940, além da questão ideológica, revelou-se um período marcado pelo regionalismo e o intimismo. A arte assumiu um compromisso delimitador dos espaços regionais e urbanos, através de obras que já apresentavam a angústia e a trama do mundo contemporâneo, como por exemplo, os clássicos *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, *Angústia*, de Graciliano Ramos, *Olhai os lírios do campo* (1938), de Érico Veríssimo, *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego, dentre outros. Mas é nos anos 50 que o intimismo alcança sua expressão mais complexa, momento em que surgiram as grandes interpretações e doutrinas críticas do modernismo, com temas voltados para a questão mística ligada à moral e à ética, com obras que se transformaram em paradigmas de perfeição. Há uma tomada de valores intrínsecos à psique humana que são amplamente explorados como nas obras de Lygia Fagundes Telles (*Ciranda de Pedra*, 1955) e Otto Lara Resende (*Boca do Inferno*, 1958), por exemplo.

Todavia, o futuro tão propalado pelo movimento de 20, cujo ideário estaria firmado em um caráter de fundo nacional, apontava para outros modos

e procedimentos, onde a individualidade passava a ser a marca principal. A fé na competência humana voltada para o coletivismo mudava de rumo. O curso da história humana foi ganhando outros contornos, à medida que foi apresentando outras facetas, que contrariavam e até negavam o movimento de 20 a ponto mesmo de questioná-lo como movimento de instauração da modernidade no Brasil. Com o tempo, o desejo fundador de um mundo novo que estabelecia as diretrizes de conduta e a crença da salvação da humanidade, tendo como centro um sujeito empreendedor perdeu-se em meio ao descompasso, à desordem e à fé na idéia de progresso até então defendida.

No final dos anos 60, as lutas de oposição aos modelos estabelecidos não apresentavam mais o perfil heróico do movimento de 20. Pois, é o momento das rebeliões que desafiavam as hierarquias sociais e os sistemas de significados consagrados pela sociedade, é a chamada “contracultura”, que já assinalava a subversão na literatura e nas artes. A marca desse decênio está vinculada principalmente às agitações pop-contraculturais, por todas as partes do mundo, sendo o movimento *hype* o mais conhecido. No Brasil surge o movimento tropicalista com a proposta da “geléia geral”, sinônimo da fusão de todas as culturas na formação da identidade brasileira. A produção literária dessa época manifestou-se diversa: se, por um lado, havia Clarice Lispector, que se consagrou escritora com o seu romance intimista e metafísico, em obras como: *Laços de Família* (1960) e *A Paixão Segundo G.H.* (1964), por outro, havia o romance centrado no desespero existencial projetado nas obsessões e misérias morais de Dalton Trevisan, em obras como por exemplo, *Cemitério dos Elefantes* (1964) e *O Vampiro de Curitiba* (1965).

Nos anos 70, surgem os debates sobre diversos temas sociais e as teorias que discutiam o pós-modernismo. É a época, também, de atuação dos grupos minoritários, como as minorias étnicas, o movimento das mulheres, homossexuais, ecologistas, que denunciavam o preconceito e todas as formas de opressão ligadas às massas. Em termos literários, é o surgimento de obras que tratavam das preocupações humanas em curso cujo caráter documental tinha mais de jornalismo do que de literatura. Esse fenômeno ocorreu na sociedade brasileira em face do governo ditatorial que ocupava o poder. Muitos dos romances produzidos durante os “anos de chumbo” tinham um fundo realista violento, que já explorava o universo urbano-marginal, como em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), de José Louzeiro, por exemplo.

Nas décadas de 1980 e 1990, com as tensões sempre latentes entre as políticas nacionais e internacionais, torna-se cada vez mais difícil os homens moldarem sua própria história. Uma luta solitária e sombria, desgarrada dos grandes ideais revolucionários, ocupa a cena, com seres “desesperançados”, que não acreditam no futuro, nem na construção de uma vida melhor. Esse homem vai cedendo o espaço à crença de que a cada dia as conquistas e o sucesso individual estão à frente das conquistas e do sucesso coletivo. A coletividade não mais representa o sujeito, posto que esse não se vê mais como parte de qualquer representação, pois sua presença na coletividade agora necessita de uma marca extremamente pessoal, ainda que essa marca seja apenas os números que compõem a sua identidade civil: carteira de identidade, CPF, título de eleitor, conta bancária, cartão de crédito, dentre outros. O

sujeito torna-se um ser desgarrado, um ente que circula independente no espaço sem os laços familiares e afetivos que tornavam as pessoas ligadas e compromissadas umas com as outras, segundo o modelo da sociedade patriarcal. Dessa forma, a mudança identitária dos sujeitos é fruto do fenômeno das mudanças econômicas e sociais, por conta das guerras e diversas endemias, algumas locais outras, internacionais. O reflexo imediato dessas mudanças pode-se notar nas artes plásticas, na cultura e na literatura de tal modo que já não podemos falar em grandes movimentos literários pelo menos nos últimos 15 anos, aqui no Brasil como em qualquer parte do mundo. As personalidades literárias de hoje são em número expressivo, mas todas independentes de vínculo com qualquer movimento de oposição à tendência em vigor, cada uma a seu modo, nas letras e nas artes em geral.

Em, *As Ilusões do Pós-Modernismo*, Terry Eagleton (1998) faz a seguinte distinção entre pós-modernidade e pós-modernismo:

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura [...] uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana (p.7).

Através de uma explicação didática, a distinção de Eagleton acerca do uso dos dois termos mostra que a fronteira entre a pós-modernidade e o pós-modernismo passa da questão ideológica para uma práxis, com um comportamento, ou um estilo de vida, tal como o temos visto em curso nas

manifestações culturais da atualidade. Não se trata de uma mera consequência da idéia de pós-modernidade o modo operado pela cultura, antes é a soma de movimentos em torno de um mesmo objeto. O ideal pós-moderno é um móvel descolado, com vida autônoma e flexível.

Segundo Lyotard, o que se estabelece não é uma diferença entre os termos, mas a atitude dentro da modernidade que faz surgir a idéia de pós-modernidade. Em *A condição Pós-Moderna* (2002), o autor investiga as transformações a partir da legitimação do saber de como é produzido, distribuído e legitimado, pressupondo no jogo de linguagem dos discursos dominantes as diretrizes de novos comportamentos, pois para o autor:

a ciência joga o seu próprio jogo, ela não pode legitimar os outros jogos de linguagem. Por exemplo: escapa-lhe o da prescrição, [...] não pode mais se legitimar a si mesma como supunha a especulação (p.73).

Assim, a conceituação de pós-modernismo torna-se uma ferramenta para que se possa reconhecer em linhas gerais as marcas das manifestações artísticas e culturais contemporâneas. Entendendo-se que a atualidade é o ecletismo de tendências filosóficas, espirituais, comportamentais de naturezas e origens diversas, agregadas no mesmo espaço real ou imaginário, Antônio Torres, em *Um Táxi para Viena d'Áustria*, preenche os requisitos de um autor pós-moderno ao construir uma narrativa complexa e descontínua para retratar um espaço urbano caótico, com personagens incapazes de se libertarem de seus problemas.

Nesse sentido, a narrativa de Antônio Torres vem juntar-se à pluralidade de escritores que registram de modo particular a leitura do mundo em que vivem. Seus personagens são destituídos de heroísmo ou modelo a ser seguido pelas massas ávidas por exemplos edificadores de conduta. Veltinho apresenta um lado humano e *desglamourizado*, um tipo decadente de homem vindo do Norte do país, que sofre com as transformações comportamentais impostas pela vida na cidade grande.

Qual o modelo seguido para a criação de Veltinho? Haveria de fato algum modelo? O personagem de Antônio Torres faz parte de um universo representativo com os atributos de uma personalidade secular sem qualquer vocação para ser modelo, sem nenhuma vocação para herói. O perfil do personagem se aproxima da realidade das pessoas comuns e sem fama que vivem em uma megalópole como o Rio de Janeiro.

Também o fazer da escritura de Antônio Torres obedece a uma fórmula que fica muito bem explicada em *Seis propostas para o próximo milênio*,<sup>3</sup> de Italo Calvino (2003). Nesse livro, o autor identifica as seis qualidades que a literatura deve salvaguardar: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência, as quais, segundo seu entendimento, não apenas norteiam a atividade dos grandes escritores, mas o comportamento da existência humana.

---

<sup>3</sup> Esse livro de Calvino foi o resultado da reunião de trabalhos escritos para uma palestra, por encomenda pela Universidade de Harvard, mas que não foi proferida devido à morte súbita do autor. Dos seis temas propostos, Calvino não chegou a escrever sobre a “consistência”, tema que seria proferido como uma mensagem para o novo milênio, que, então, estava por vir.

Segundo a perspectiva didática de Calvino, a “leveza” é o que “o romance nos mostra, como na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável” (p. 19). Comparando-se o romance *Um Táxi para Viena d’Áustria*, publicado em 1991, com *Essa Terra* (1976), por exemplo, há tanto a temática da migração nordestina quanto a presença do personagem Tonho, preocupado em retornar à origem não para fugir, mas para mergulhar no universo da família, para entender o motivo que levou o irmão ao suicídio. A leveza insustentável, ali construída de forma linear, recai no personagem suicida. Em outros romances de Antônio Torres (por exemplo, *Um Nobre Seqüestrador*, 2003), a leveza recai na figura da estátua de bronze que dá voz ao personagem de Duguay Trouin. É a estátua quem narra em primeira pessoa os eventos históricos e as aventuras e desventuras do corsário francês. A leveza que a estátua ironicamente importa é a imagem de um heroísmo decadente que, no fim, tem um peso insustentável.

A “rapidez” é “agilidade, mobilidade, desenvolturas; [...] que se combinam com uma escritura propensa às divagações, saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios” (p.59). Essa é uma das marcas mais notáveis do romance de Torres, posto que o ritmo da narrativa acelera justamente quando o narrador vai aos saltos, pincelando com toques ora fracos, ora enérgicos, o desenrolar da trama.

Pronto, pintou sujeira.  
 Tudo estava indo tão bem. Bom demais para ser verdade.  
 Eu dormindo com os anjos do coro de uma missa divina, em  
 pleno horário comercial. *Introibo ad altare Deeeei...*  
 Por favor, não perturbem.  
 Estou levantando vôo. Aquele abraço (p.49).

A leveza aliada à rapidez conferem ao romance impressões digitalizadas e precisas que recortam e dão acabamento ao romance. A essa precisão Calvino chama “exatidão”, que é a “*capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação*” (Idem, p. 72). O resultado da união das três primeiras propostas é a “visibilidade”, ou seja, “*a capacidade de pôr em movimento visões de olhos fechados [...], mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável*” (Idem, p. 108). Lê-se no romance:

Há qualquer coisa aqui que me faz perder a cabeça. Deve ser o excesso de luz. [...] Agora tenho vontade de correr, correr, correr. Como um atleta, um louco, um bandido. Mas não. Vou andar por aí, bem devagar, vestido de luz, embriagado de luz, e chegar ao topo da montanha mais alta que houver, para ficar mais perto do céu. Até que venha uma nuvem e me leve para um lugar tão longe que nem Deus sabe onde fica (p. 222).

Cena interior luminosa como um sonho bom, em busca da libertação. Ele tenta reconstituir na memória um lugar ideal, cheio de paz, sem as pressões do dia-a-dia, deslocando-se da realidade, indo em busca da reconciliação e do equilíbrio no discurso místico-religioso.

E, finalmente: a “multiplicidade”, que é “*uma estrutura acumulativa, modular, combinatória*” que “*permite aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento de potencialidades infinitas*” (Idem, p. 135).

Exemplifica-se com o fragmento, parte do parágrafo de abertura do Capítulo 1, cujo título é “Atenção”, as marcas das cinco propostas de Italo Calvino presentes em *Um Táxi*:

Neste exato momento há um indivíduo descendo apressado pelas escadas do edifício nº 3 da rua Visconde de Pirajá, Ipanema, aqui no Rio de Janeiro. De que será que ele está fugindo? Ainda não sabemos. Nada de pânico. Por enquanto, tudo parece normal. Nenhum alarme. Nenhum grito. Ninguém soltando os cachorros. [...] Pode ser tudo e pode ser nada. Cada maluco com a sua maluquice. De certo mesmo só que vem correndo do último andar. Correndo. Corre, campeão (p.7).

O narrador, ao descrever a cena, passa por sensações que oscilam entre uma aparente fuga, ao estado de pânico, traçando uma linha ascendente / descendente que se assemelha ao “zig-zag” da máquina de costura, e que se fecha na primeira informação. A utilização desse recurso reforça o torneio das imagens e garante os saltos contínuos do romance na linguagem fluida do narrador que, em um único parágrafo faz o leitor “correr” no sentido contrário ao do personagem, colocando em suspenso o ato comunicativo que poderia ratificar a ação em curso. Voltando à elaboração do personagem, uma das características marcantes da obra, o autor caracteriza seus personagens através das suas ações, palavras e pensamentos, sempre na contramão das imagens que simbolizam os grandes heróis, Veltinho e Cabralzinho são tipos comuns do cotidiano, ainda que cada um se diferencie na origem: Veltinho, do Rio Grande do Norte, e Cabralzinho, de São Paulo.

Em *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*, Beatriz Sarlo (2000), no Capítulo “Intelectuais”, escreve que a figura do herói foi destituída de seu papel:

O modelo de intervenção heróica oferecido pelo vanguardismo não impressiona mais a ninguém: seja porque as sociedades se afastaram dos ideais (que são o impulso do heroísmo), seja porque compreenderam que as mudanças podem ser provocadas sem a violência material ou simbólica da santidade, sem a solidão da profecia, sem a autoridade do guia iluminado. De todo modo, ninguém mais está em busca de um modelo heróico (p.166).

O fato é esse: *ninguém está mais em busca de um modelo heróico*. Quando Antônio Torres cria o seu romance, está perfeitamente inserido dentro na perspectiva que privilegia um exemplar de subjetividade que não corresponde a qualquer modelo, ou que esteja em busca da fama, ao cometer um assassinato, e virar manchete de jornal; é mais um homem comum nordestino, ex-publicitário, desempregado, casado, dois filhos, em busca de emprego no universo caótico da cidade, mergulhado nas aflições de um cotidiano, sobrecarregado de imagens que confundem e desorientam o sujeito. A associação da urbanidade com os meios de comunicação é um recurso e, ao mesmo tempo, uma crítica de como o excesso de informação empobrece o indivíduo.

Assim, a questão fundamental do romance de Torres reside justamente no entroncamento das diversas interfaces da cultura e da literatura. Qual a linha divisória entre elas? Linda Hutcheon (1991), em *Poética no Pós-Modernismo*, afirma que

Obras pós-modernas [...] também desafiam a individualidade e a unidade narrativas em nome da multiplicidade e da

disparidade. Por meio da narrativa, elas representam uma corporidade fictícia em vez de abstrações, mas ao mesmo tempo realmente tendem a fragmentar, ou ao menos instabilizar, a tradicional identidade unificada ou subjetividade de caráter (p.123).

Dentro desta perspectiva, *Um Táxi para Viena d'Áustria* se encaixa perfeitamente, pois em nome da autonomia da arte, possibilita a leitura dos espaços em branco. Nesse sentido, o narrador da obra assume em grande parte a condição de espectador de si mesmo, ao abrir espaço para a rememoração de cenas passadas que se misturam aos pesadelos do presente, de uma vida desesperançada e desajustada.

## **1.2 A sociedade do espetáculo em *Um Táxi***

A representação do mundo segundo Bakhtin (2000) é o resultado da interação do homem com o seu mundo pessoal, quando afirma que *o artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo*. Assim, a palavra é o suporte da representação de um dado mundo. Mas, a palavra enquanto suporte também é produto do arbítrio e da criação humana, e o registro dessa produção está marcado pelo local de onde o sujeito fala para quem fala e por que fala. É, a partir desse trinômio, que o artista descreve a realidade real ou imaginária, apresentando-a como a verdade de um sujeito histórico. Essa é a posição do enunciador/escritor, cuja imagem singular encerra no sujeito sua relação com os seus contemporâneos. Ele escreve: “*a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo*” (p. 208).

Transformado em porta-voz de um mundo multifacetado, o autor de ficção é também um cronista do seu tempo. Seu olhar é como uma câmera ambulante, que capta imagens e situações inscritas no cotidiano, transgredindo, às vezes, a lei e a ordem. Essas imagens, fotogramas de um tempo, tornam-se cada vez mais nítidas pela distância que as separa entre o momento de sua criação e o momento em que são (re)lidas, pois uma vez reunidas no corpo de uma narrativa, adquirem força, forma e desenvoltura de fatos, pensamentos e comportamentos reconhecíveis.

Pelo estímulo à visualização, *Um Táxi para Viena d'Áustria* poderia ser o roteiro de um filme, pois a construção da narrativa apresenta em seu desenvolvimento uma encadeação de cortes abruptos e seqüenciais, semelhantes às da linguagem cinematográfica. Essa correspondência pode ser explicada pelo caráter extremamente fragmentado do romance, onde o autor utiliza a linguagem cifrada dos *outdoors*, da propaganda, da televisão, da música, dos ditos populares e das citações eruditas, para falar do homem e da sua relação simbiótica com a cidade.

A história começa com uma ação já em pleno desenvolvimento, tal como quem acabou de ligar a televisão. O leitor (espectador) não sabe o que está se passando na tela, em que canal está sintonizado, sua retina é bombardeada por imagens difusas e indefinidas. Afinal, que imagens são aquelas que invadem seus olhos? Essa é a sensação primeira que a dinâmica da leitura impõe. É com esse recurso que o autor constrói um enredo envolvente, não dispensando as mais variadas formas de prender a atenção do leitor. O narrador se situa ao

lado do leitor, tornando-se cúmplice na observação dos acontecimentos ali desenvolvidos.

No Capítulo 1, aparece em primeiro plano um homem, não identificado, descendo apressadamente as escadas de um edifício. O ocultamento do nome do homem, a localização da ação, e os motivos que o levam a correr, todavia, é a estratégia criada que visa colocar o leitor em pé de igualdade com o criador da trama. Como se ambos, autor e leitor, estivessem descobrindo juntos os fatos, ou como se tratasse de um ritual de iniciação na arte de fazer um romance.

Com uma linguagem de cortes própria do cinema, o narrador de *Um Táxi* lembra o João Miramar de Oswald de Andrade, com sua escrita telegráfica e de frases curtas. Todo o Capítulo 1, “Ocorrências”, com o subtítulo: “Durante o ensaio geral para a Guerra das Garrafas”, se passa no espaço público, na rua em meio ao trânsito de carros e pedestres. O olhar lançado sobre a cidade denuncia os arranjos de todo tipo, resistência entre pessoas, o preconceito, desde o íntimo familiar ao mais amplo, na esfera política. Enquanto o “Comunicado Federal” insiste que está *“tudo sob controle. Reina a mais absoluta tranqüilidade em todo o país”* (p. 15), o “Alerta Estadual” adverte para *“instalar vidraças à prova de balas”* (p. 20). O modo informal e galhofeiro do narrador insinua palavras de advertência de todo o tipo: *“o pau vai comer”*, *“a cobra vai fumar”* (p. 17). Trata-se de um narrador que se diverte com certas palavras de efeito, típicas de quem não poupa nada nem ninguém nesse cenário armado para uma ficção irreverente, que adverte: *“Salve-se quem puder”* (p.17). Portanto, esse olhar sobre os acontecimentos

do cotidiano, em uma rua de Copacabana, extrapola o local de origem, para situar o leitor em um cenário de cidade grande, cujos acontecimentos, muitas vezes, fogem ao controle das pessoas e autoridades.

O Capítulo I está dividido em 19 tópicos, cujos títulos são tomados da linguagem popular, onde cada um evoca de imediato as inferências nele contidas, que fazem parte de um conhecimento familiar aos habitantes daquele espaço geográfico. O próprio título desse Capítulo: “Ocorrências”, é o nome dado ao livro homônimo nas Delegacias de Polícia, e logo abaixo o subtítulo entre parênteses: “Durante o ensaio geral para a Guerra das Garrafas”, indiciando uma ação violenta, prestes a acontecer. Tanto a polícia quanto “a guerra” encontram-se no mesmo campo semântico, com a intenção de fotografar os absurdos que acontecem diariamente em uma cidade. Partindo daí, a narrativa persegue uma outra questão em que mistura um assassinato, dentro de um apartamento, com a discussão sobre o modo como o delito foi cometido, jogando juízos do tipo não é “coisa de amador”, porque um “profissional faz assim”, passando a descrever como deve ser a ação de um ladrão bem-educado. Além de traçar um paralelo entre o ladrão e a idoneidade do cidadão de classe média alta, que se cala diante do roubo dos seus dólares escondidos em casa para não ser incriminado pela sonegação do imposto de renda, mostrando que o homem respeitável é capaz de cometer atos ilícitos.

Através dessas digressões acompanhadas de comentários, juízos de valor, frases de efeito moral, o narrador apresenta diversas formas de violência praticadas em todas as esferas sociais, mas principalmente nas camadas abastadas. Faz uma correspondência entre o grau de escolaridade de

um ladrão instruído e de como isso pode ser útil nas suas ações criminosas. Nessa cena, o personagem principal cometeu um assassinato e é ele quem desce as escadas correndo. No entanto, o narrador se perde em considerações de toda ordem, ironizando a finalidade de uma boa formação escolar para um indivíduo que não conseguiu ser mais do que um assaltante bem-sucedido (p. 9). Essas inferências iniciais pretendem sublinhar o contexto em que habita o personagem que, como ele, está repleto de sujeitos de caráter duvidoso, preso aos seus próprios interesses.

Seguindo esse viés, o narrador traz mais uma vez as “evidências” do seu personagem ao afirmar que ele está desempregado, como se este fato único e incontestável pudesse justificar e minorar sua responsabilidade civil pelo ato criminoso que acabou de praticar. A “barra limpa” é mais uma expressão do senso comum que dá passagem ao Veltinho, que bafejado pela sorte encontra o caminho livre, ganhando a rua e perdendo-se na multidão. No cotidiano de Veltinho, a astrologia e a numerologia são consideradas relevantes, porque ele consegue fugir sem despertar suspeitas, uma vez que a conjugação das forças cósmicas está a seu favor.

Simultaneamente, no mesmo tempo do crime, correm por fora outras formas de violência na cidade, como, por exemplo, o acidente do caminhão da Coca-Cola, que se torna pretexto para que o autor trace um perfil do cotidiano nas ruas do Rio de Janeiro e os inúmeros enfrentamentos que ali são travados diariamente. Sua intenção inicialmente pode parecer descontextualizada da trama, pois envereda pelo caminho das várias linguagens que vão do popular ao erudito, passando pela linguagem da propaganda, pelas gírias cariocas e

pelos sotaques nordestinos. Com isso, tenta abarcar uma realidade que vai além dos limites da descrição, ao relacionar as situações imponderáveis das relações citadinas. Dois eventos acontecem ao mesmo tempo: o acidente do caminhão no espaço público e o assassinato no espaço privado, como num filme, que acumula e comprime tempos e espaços diferentes.

Em um dos subtítulos do Capítulo 1, “Gritos e Sussurros” (p. 14), o autor faz uma alusão ao filme homônimo de Ingmar Bergman, famoso diretor sueco, dos anos 70. O filme em questão trata do drama de três irmãs e uma criada, que vivem numa casa de campo e cuidam de uma das irmãs, que está com um câncer em estado terminal. O filme mostra os últimos momentos dessa mulher, entremeado pelas reminiscências das três. São *flashes* da infância, que surgem de forma intensa, que manifestam afeto, ódio e desejo. A beleza do filme não está apenas na sua fotografia primorosa, que recebeu indicação para o Oscar, mas, principalmente, como o sofrimento é sussurrado e como o grito é liberado, no privado de um quarto iluminado à luz de velas, numa ambiência do final do século XIX. Ora, “Gritos e Sussurros”, no romance de Torres, dá lugar a uma cena de rua em que um motorista de caminhão está prestes a ser linchado pela multidão, por ter cometido um acidente, provocando um engarrafamento que transformou o trânsito da cidade num caos. Nesse sentido, o narrador abre uma nova perspectiva de crise. No filme de Bergman, o conflito se instala na intimidade recalcada das três irmãs. No romance, ganha as ruas, povoado pela multiplicidade das vozes das pessoas que presenciam o acidente. Assim, a polifonia aí introduzida desfaz, portanto, a idéia do privado. E, o que era antes um problema de alcova, passa a pertencer ao

espaço público, onde o destino de um sujeito fica ligado ao juízo de uma multidão enfurecida: – *Coro: – Lincha. Lincha. Lincha. É. Eu não queria estar na pele desse motorista (p.16).*

No fragmento seguinte, “*pausa para uma Coca*” (p.12), o narrador, que ironicamente assiste à cena, parece dar-se uma trégua, pois as cenas que se seguem serão de conflito, e esse intervalo tem por finalidade introduzir não só as questões da desigualdade social, mas também a guerra da propaganda. Seguindo essa perspectiva, utiliza-se dos jargões do *marketing* em inglês, entrecortados por expressões nordestinas e gírias cariocas. Essa miscelânea lingüística pretende mostrar a Babel contemporânea e os diversos códigos de sobrevivência nela inscritos. Ao introduzir “fala o povo” (p. 13), traz um clamor popular ocasionado pelo acidente, dado às circunstâncias, mas sem nenhum caráter de revolta como ele parece sugerir: “*Os lá de cima não desceram em peso, como temíamos. Graças a Deus*” (p. 21). A crítica social que faz é superficial, pois está baseada apenas nos estereótipos que servem para dar sustentação à narrativa, além de desviar a atenção do leitor, que se confunde com o vaivém tumultuoso do cotidiano. O engarrafamento, o saque de um caminhão derrubado na pista até o assassinato de um homem na sala de visitas de um apartamento na Zona Sul do Rio de Janeiro, são imagens de um mundo esquizofrênico, caótico em todos os sentidos.

Com freqüência, a narrativa de *Um Táxi* ultrapassa os limites do ficcional, para criar vínculos com outros signos que demandam o conhecimento de uma cultura universal, quando, por exemplo, faz referência aos versos do poema épico de Luiz de Camões. Aqui, irônico e debochado, o

narrador evoca as musas, para introduzir a voz de uma das “tias velhas de Ipanema”, que suspira ao ver que o motorista é um “colosso olímpico”, um tipo atraente e desejável. A valoração, nesse caso, é quanto à beleza física e não mais aos ideais cantados heroicamente pelos versos de *Os Lusíadas*:

Cesse tudo o que a Musa antiga canta, que outro valor mais alto se alevanta.  
É alto mesmo, louro e de olhos azuis. Um colosso olímpico.  
Ai, tragam os meus saís, sussurram as tias velhas de Ipanema  
(p. 14).

Cabe ao narrador, espectador/observador dos fatos, a tarefa de construir quadros e imagens que permitam ao leitor fazer a síntese, construir a imagem de uma cidade plural, multifacetada, aberta à influência de terceiros, utilizando a literatura como indicador da pluralidade de tendências discursivas e estéticas. O autor assemelha-se a um artista plástico, ao montar uma cena a cada página, como se não estivesse preocupado em ser original, mas em recolher pedaços e fragmentos de outros discursos, apropriando-se deles, colando-os de uma outra forma, dando-lhes outros sentidos. Esses outros sentidos, pela análise de Silviano Santiago (2002) em seu artigo “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, estão ligados à paródia e ao pastiche, característica do narrador de *Um Táxi*, que faz a releitura da tradição, quando, por exemplo, evoca as musas de Camões, como já foi mencionado, e que resulta no descentramento do valor estético, mas não na sua exclusão. E este recurso parece ser o desafio permanente de quem escreve, na contemporaneidade:

Assim, saindo da paródia e da ironia com relação ao passado, e passando para o pastiche, o artista pós-moderno incorpora a tradição e o passado de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo (p. 116).

O pluralismo é um dos marcos presentes em *Um Táxi*, escrito no início dos anos 90. O romance nos mostra como o autor deteve-se atentamente a certos aspectos das relações humanas, a fim de levar a cabo sua empreitada, ao criar, simultaneamente, a partir da verossimilhança, um sujeito em fuga e um outro, encurralado pela multidão, sem possibilidade de fugir.

O interregno entre a descida das escadas por Veltinho e o acidente de caminhão finda quando o narrador diz entre parênteses: “*Enquanto isso, o trânsito continua engarrafado*” (p. 22). Ao retomar o enunciado, Veltinho já está na calçada, entrando em um táxi, estacionado à frente do edifício de onde acabara de sair. Nesse ponto, há o deslocamento do foco narrativo. A ação, que era descrita por um narrador onisciente, aos poucos cede lugar à voz interna do personagem. E, é em “desculpe qualquer coisa” (p. 23), último item desse Capítulo, que o personagem, em estado de choque, senta no táxi e começa um longo monólogo interior, à semelhança de um *brain storm*.

Através dos devaneios do personagem, surge a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 90, do século XX, possibilitando uma leitura pontuada da vida carioca, marcada pelo desemprego, pela televisão, pela religião, pela música e pela propaganda, que se misturam e resultam no que Guy Debord denomina “a sociedade do espetáculo”,<sup>4</sup> sociedade essa que valoriza o

---

<sup>4</sup> DEBORD, 1997.

desempenho e o sucesso individual, através da competitividade expressa de maneira violenta.

No romance, o desemprego é uma das muitas questões que perpassam a crise existencial e os conflitos sociais do sujeito das cidades, especialmente em relação ao personagem principal, quando o narrador diz: “*ele está desempregado*” (p. 10). A condição desconfortável de desempregado de Veltinho traz constantemente à sua lembrança tempos bons do emprego, em que trabalhava e tinha prestígio: *Lembra quando eu era diretor de não sei o quê, numa agência de propaganda importante? Pois é. Naquele tempo o telefone não parava de tocar* (p. 43). Ele gozava de uma excelente reputação no mercado de trabalho porque sempre ganhava *caixas de vinho branco alemão, de produtores e diretores de filmes publicitários. Ballantines doze anos. Chivas doze anos. Dimple doze anos. Johnny Walker Black Label* (p. 43). O nome dessas bebidas, ligado à qualidade do produto, ilustra o *status* de Veltinho, evidenciando sua qualidade de vida e o acesso fácil aos bens de consumo.

No entanto, não é só a propaganda e o desemprego que compõem o cenário da obra. Freqüentes vezes o emaranhado de referentes do cotidiano das mais variadas fontes dialogam e rompem a noção espaço/tempo, transformando a informação em um dado irredutível, onde os sujeitos se apresentam com as suas marcas de origens.

O título do Capítulo 2 – “Ligar pra casa. Mas dizer o quê?” (p. 33), por exemplo, apresenta uma preocupação comum a qualquer pessoa que trabalha, tem família e à qual deve explicações. A legitimidade dessa preocupação se

expressa no cuidado constante de proteção à vida da mulher e dos filhos. No caso de Veltinho, que acabou de assassinar um homem, a sua liberdade e a própria vida correm perigo. A voz da sua consciência trabalha para prestar satisfação às pessoas que fazem parte diretamente do seu cotidiano, como é o caso da sua família. É com ela que estabelece um diálogo, onde pede apoio nesse momento difícil, na esperança de contar com alguma solidariedade, para encontrar uma saída, tendo em vista as conseqüências do seu ato. Além disso, Veltinho acredita ser um homem cumpridor das suas obrigações como pai e marido exemplar, que não vê em si mesmo qualquer sinal de mau comportamento. No entanto, algo o perturba. Sua condição de desempregado? Ou, não saber o que fazer com a própria vida?

Em *Globalização e as conseqüências humanas*, Zygmunt Bauman (1999) aborda a maneira como a economia global cria as novas relações de trabalho e riqueza, e os efeitos diretos sobre as estruturas sociais, incluindo aí até mesmo a noção de tempo e espaço:

Victor Hugo faz uma das suas personagens, Enjolras, exclamar com tristeza pouco antes de morrer numa das muitas barricadas do século XIX: “O século XX será feliz”. Sucedeu, comenta René Passat, que “as mesmas tecnologias imateriais que sustentaram essa promessa implicam simultaneamente a sua negação”, em especial quando “combinadas com a frenética liberalização planetária das trocas e movimentos de capital”. Tecnologias que efetivamente se livram do tempo e do espaço precisam de pouco tempo para despir e empobrecer o espaço. Elas tornam o capital verdadeiramente global; fazem com que todos aqueles que não podem acompanhar nem deter os novos hábitos nômades do capital observem impotentes a degradação e desaparecimento do seu meio de subsistência e se indaguem de onde surgiu a praga (p.82).

O emprego, sinônimo de trabalho, meio de subsistência, símbolo de estabilidade e inclusão social, vê o seu declínio no mesmo século que lhe rendeu a ascensão e apogeu. Essa mudança só ocorre em função da passagem da economia de bens duráveis e sólidos para uma economia transitória e volátil. Dentre os diversos fenômenos da década de 90, os que mais marcaram, foram as fusões e o desaparecimento das empresas de grande porte reconhecidas mundialmente. Como consequência dessa prática, outro fenômeno ocorre: a desvalorização da mão-de-obra mais experiente, ou seja, a dos antigos funcionários, para a valorização de funcionários iniciantes: os estagiários. Em *Um Táxi*, o autor mostra como Veltinho foi trocado por uma estagiária, que passa a ocupar o seu lugar ganhando menos da metade do que ele, e executando a mesma tarefa:

Aí ela contou. [...] estava no começo da carreira. Fora chamada, esta tarde, por mister Multi. Que lhe propusera um mês de trabalho, por um terço do salário que eu ganhava. Chegara à agência logo depois que eu saíra. Mister Multi dissera-lhe, depois desse mês que ele estava propondo, havia a possibilidade de ela continuar (p.58).

A relação do desemprego com o crime que Veltinho cometeu está na ordem inversa do poder de consumo e de decisão do seu próprio destino. É ainda Bauman quem diz: “*a sociedade moderna tem pouca necessidade de mão-de-obra [...]; em vez disso, precisa engajar seus membros pela condição de consumidores*” (p. 88). Ora, um homem desempregado é um homem sem dinheiro, e um homem sem dinheiro na ordem social do mundo globalizado é um mendigo. Com essa inferência, o narrador aponta para o estereótipo do

desempregado que resulta na sua inevitável exclusão, o que equivale a uma violência dupla.

Com isto, o crime de Veltinho pode ser visto como um momento de resgate da sua masculinidade, o poder sobre o outro. Mas também pode ser entendido como a manifestação da sua impotência, ou seja, Veltinho, sujeito alienado da decisão de matar outro homem, experimenta um rito de passagem, que o destino lhe coloca adiante como se fosse um oráculo, cuja decifração jamais saberá. Apenas, sente saudades do tempo em que trabalhava e tinha colegas para partilhar “*jogo de empurra, ralação, disputa, babação de ovo, [...], carreirismo, entregação, puxação de tapete, pressão, [...] arrivismo, tensão, deduragem, carneirismo, cobrança, sacanagem*” (p. 36).

Para Veltinho, a relação entre colegas de trabalho resulta numa espécie de patologia, que abre espaço para em seguida apresentar o uso do verbo “foder” sob três perspectivas diferentes. A primeira, “*Queridas colegas: fodamos o primeiro mandamento da lei trabalhista, que reza: — Onde se trabalha, não se caralha*” (p. 36), ou seja, não envolver-se com uma colega de trabalho. A segunda, quando fala da aplicação do dinheiro no *overnight*: “*Durante o horário comercial você papa uma hóstia chamada lucro. À noite, se locupleta numa boceta apelidada de overnight*” (p. 36). E, por fim, matar um homem: “*Acabo de foder um homem, com dois petardos no ventre do dito cujo*” (p. 37). Ao transferir da linguagem das ruas, ou do senso comum, a força sexual nas formas acima expressas, tem por fim nivelar o discurso do poder, onde “foder” e “matar” não se excluem, mas tornam-se sinônimos.

Portanto, a pulsão de vida e morte, que antes se opunham, unem-se agora e sintetizam a força que simboliza o *status* e a condição de quem detém o poder.

De si para si, Veltinho não se julga melhor nem pior do que Cabralzinho, o amigo assassinado. Considera a amizade uma demonstração independente de qualquer julgamento *a priori*, e acha que seu gesto foi de fato um ato de caridade, por mais paradoxal que possa parecer. Nele, não há um tipo de comiseração disfarçada. Ele assume, pelo seu ato, uma atitude até mesmo arrogante de autodefesa contra pensamentos que possam partir dele mesmo. É a idéia de estar desempregado que mais o afronta e não, exatamente, o fato de ter cometido um assassinato.

Os reflexos do desemprego e da crise econômica na cultura atravessam o romance. O personagem principal representa uma geração de pessoas malsucedidas, ou melhor, pessoas que foram excluídas do mercado de trabalho por conta do fenômeno das fusões e da reengenharia administrativa das empresas tanto do setor privado, quanto do setor público, os conhecidos PDV (programas de demissão voluntária), iniciados nos anos 90. Nesse sentido, em *Um Táxi*, Antônio Torres retrata a realidade econômica de um segmento da sociedade, além de um panorama do contexto histórico-social da vida brasileira do início daquela década, mostrando os conflitos pessoais manifestados na figura de seu protagonista.

A mentalidade daquele período, até meados da década, girava em torno da reafirmação da identidade nacional com o olhar voltado para uma base mercadológica, onde o investimento na área de entretenimento passou a ser o grande filão empresarial. A vida como um espetáculo com cenários, que

provocavam sonhos e desordem mental, passam a fazer parte do cotidiano através das manchetes dos telejornais. Tanto o rádio quanto a televisão despontaram com o aumento de canais que foram distribuídos pelo governo federal, como forma de ampliar as redes de comunicação no território nacional. Sendo a televisão a que apresentou um crescimento mais expressivo, um verdadeiro *boom* que fez multiplicar a oferta de programas dos mais variados enfoques e interesses. É nessa época, também, que surgiram outras redes de transmissão de sinais, o sistema de TV a cabo cresceu e diversas emissoras independentes em VHF ou UHF foram inauguradas, principalmente pelo interior do Brasil.

A comercialização de horários cresceu nas diversas emissoras de televisão, tendo sido alguns canais alugados para a exibição de programas de vendas diretas ao consumidor e exibição de programas religiosos. As igrejas evangélicas criaram suas redes de transmissão: a Igreja Católica criou a Rede Vida de Televisão, que, ao lado da Rede Família (pertencente à Igreja Universal do Reino de Deus), se tornaram uma das maiores corporações do gênero, iniciando uma “catequese eletrônica”, com o objetivo de doutrinar e atrair novos seguidores.

A televisão e a religião em *Um Táxi para Viena d'Áustria* estão presentes no discurso do personagem principal e também do narrador, formando o eixo catalisador de uma discussão crítica e subjetiva. Mas é a televisão o alvo maior de toda crítica, quando a narrativa, através de um enunciador autônomo, aponta o modo operado por esse meio de comunicação, ao revelar as grandes catástrofes ou as pequenas tragédias do cotidiano, faz

com que o telespectador assuma sua porção vilã no enredo social diante das manchetes.

Em uma das passagens do livro, o personagem descreve uma atividade comum no cotidiano de quem assiste à TV, ou seja, a mudança de canal, a escolha de um programa e a interação passiva com o mesmo. Porém, a escolha que faz não é aleatória, apesar de ocasional, pois, em um dado horário da tarde, é um programa transmitido ao vivo que retém sua atenção. Ali, em frente à televisão, uma amizade perdida é resgatada, reunindo Veltinho e Cabralzinho para fazê-los viver a finalização do jogo dramático:

Finalmente, um rosto no vídeo que era assim como alguém da minha própria família. [...] – É claro que conheço este cara. Pois não é que é ele mesmo? O velho Cabral. O nosso Cabralzinho! E eu que pensava que ele já tinha morrido (p. 96).

Descreve o *close* que a câmera dá no rosto de Cabralzinho, mostrando as rugas, dentre outras marcas do tempo; Veltinho fica feliz de rever o amigo, como se aquele tivesse acabado de ressuscitar, gozando de perfeita saúde, e ainda fazendo sucesso. Diante do aparelho televisivo, a imagem de Cabralzinho lhe traz lembranças do primeiro emprego, dos primeiros meses de chegada a São Paulo. Recorda-se da primeira entrevista como repórter de um jornal, com o então polêmico e premiado escritor J. G. Cabral. Lembra-se que esse dia inesquecível foi o começo da amizade, quando os dois atravessaram a noite bebendo em companhia de algumas mulheres suas conhecidas. Depois, conversaram a respeito dos contos escritos por Cabralzinho, e de outras

histórias, a ponto de Veltinho perder a hora do ônibus e acabar dormindo no hotel onde Cabralzinho morava:

Aquela noite, porém, teve um final feliz: a matéria saiu como ele queria e a repercussão foi a melhor possível. Cabralzinho passou a me ligar várias vezes por dias, a marcar novos encontros, e em enturmar. Acabou indo trabalhar no mesmo jornal em que eu trabalhava, onde viria a escrever crônicas pitorescas e deliciosas. Aí já éramos amigos de infância. Mesmo quando troquei o jornal por uma agência de propaganda, ele continuava me procurando muito. Depois sumiu (p.117).

Passo a passo com a televisão, a questão religiosa surge, no Capítulo, “Qual era mesmo o mandamento?” (p. 67), quando o narrador estabelece um diálogo em tempo real com a mãe, como se ela estivesse viva, e essa conversa tem por base os princípios defendidos pela Igreja católica. Nesse ponto, Veltinho aproveita para enumerar a quantidade de igrejas e credos que se têm multiplicado nos últimos tempos. Irônico, observa que a busca desesperada por credices é resultado da falta de fé. Na verdade, Veltinho acredita na vida que é travada silenciosamente entre os desejos e os desafetos, e não sente necessidade de buscar explicações sobrenaturais para justificar seus erros ou acertos. Crê na vida simplesmente como uma manifestação espontânea e material, carregada das necessidades prementes que importam aos seres humanos. Por isso, ridiculariza o comportamento religioso de sua mãe, ainda não corrompido pelas seitas da moda.

Estou vendo minha mãe ajoelhada, como sempre esteve. [...] Inacreditável: ela continua fiel à Santa Madre Igreja de Roma. Ainda não se japonesou na Igreja messiânica. Não se americanizou com os evangélicos, os adventistas, as

testemunhas de Jeová. Não se africanizou na umbanda, [...] Como é que minha mãe ainda não virou esotérica? Tantas seitas, tantos credos, no varejo e no atacado! Era agora que ela ia gostar de ver o mundo (p. 70).

Além do crescimento das igrejas eletrônicas, outras modificações surgiram, no início dos anos 90. Os programas religiosos via TV tornaram-se sucessos e passaram a competir com outras atrações que utilizavam vinhetas sobrepostas à imagem da atração principal, com o nome dos patrocinadores ou com avisos de promoções especiais. O *merchandising*, dominante nas telenovelas, foi utilizado também nos programas de auditório e nos programas humorísticos. Surgiram canais por assinatura exclusivos para a venda de produtos. E a televisão incorporou ainda um sistema de discagem telefônica: o 0900, com o qual o telespectador concorria a prêmios valiosos. No final da década, tal forma aliciante de exploração do telespectador foi proibida pela Justiça Federal.

A televisão expandia suas redes de comunicação e informação veiculada também apresentou algumas mudanças. A principal delas diz respeito ao novo modelo de telejornalismo, onde a violência social passou a assumir um papel de destaque, fazendo uso das entrevistas populares, escancarando para o espectador cenas impactantes do local do crime ou da chacina. Um dos programas de maior sucesso foi o *Aqui Agora*, que explorava o tema da violência com sensacionalismo mórbido, obtendo grande audiência e motivando outras emissoras a copiarem a fórmula, que mostrava problemas escabrosos, fazendo da televisão um palco para a exposição da miséria humana.

No Rio de Janeiro, a TV-E, canal 2, consagrou-se com seus programas educativos e de entrevistas, dentre eles o mais conhecido: *Sem Censura*, que durante muitos anos foi apresentado por Lúcia Leme, e, mais tarde, por Leda Nagle. Em uma das passagens do livro, Veltinho refere-se ao programa de entrevistas e debates, chamando a atenção para seus “*debates intermináveis, do sexo dos anjos à autonomia do vôo das borboletas*” (p. 95). O narrador opina sobre a futilidade que impera na escolha dos temas propostos para debate, ao mesmo tempo em que demonstra o fastio por não ter o que fazer, obrigado a viver a realidade inútil das imagens na TV. Ironicamente, a trama de *Um Táxi* justapõe a violência das telas à cometida por Veltinho, que reencontra o amigo através desse programa e acaba por assassiná-lo no dia seguinte.

No romance, a música aparece como pano de fundo. Ela é o elemento simbólico que contribui para criar um certo equilíbrio para a desordem psíquica de Veltinho. É a música que embala, alivia, harmoniza, e faz transcender o sujeito em meio à sua crise. Ela tanto pode ser clássica, quanto popular, até folclórica. A narrativa tem o ritmo sincopado de uma pauta musical: “*O rádio do táxi está tocando uma música lindíssima, que mais parece uma oração para consolar defunto fresco. É a missa em dó maior, de Wolfgang Amadeus Mozart, informa o locutor da FM*” (p. 29).

O autor, ao eleger o réquiem de Mozart, como tema, faz com que a melodia funcione como elemento de expiação da culpa, tal como um incenso, uma fumaça que ascende e agrada a Deus, lembrando as práticas do povo hebreu, no Antigo Testamento. Ora, como se sabe, o réquiem é uma música

fúnebre em homenagem a alguém, e executada segundo os rituais para esse fim. Nesse sentido, a escolha de um réquiem é uma homenagem ao morto Cabralzinho, e ao mesmo tempo a música que tem o poder de transportar Veltinho para Viena, terra do referido compositor, como uma saída imaginária para o seu transtorno pessoal.

Além da música clássica, o *jazz* também está presente na narrativa. Sua força pode ser percebida nas diversas citações que o narrador faz aos grandes compositores do gênero: “*Bye, bye, Miles Davis, todos os trompetes havidos e a haver. O que uivava, lancinante, para um luar inexistente*” (p. 26). Essas referências musicais inserem-se na narrativa, dando-lhe uma cadência discursiva equivalente ao compasso daqueles ritmos. A escolha musical não é, portanto, aleatória, ela vem preencher um espaço cênico que se move de acordo com a trama do livro. É como a trilha sonora de um filme, que marca de forma indelével a ação dos personagens.

O réquiem de *Um Táxi* funciona também como elemento catártico, transportando o personagem para o passado. Em delírio, Veltinho se recorda de uma passagem de quando ainda era menino e viu pela primeira vez um homem assassinado, fato que o fez perder o sono. Quando se recorda desse acontecimento resgata suas carências de menino, a infância perdida. Lembra da mãe cantando cantigas de ninar: “*Vozes, murmúrios, música. Isso me embala. [...] Será a falta de uma boa cama? De um cafuné de mãe – uma mãe que conte um conto de fadas e cante um acalanto?*” (p. 74).

A música que se faz ouvir no romance é uma constante, vai do clássico ao *jazz*, do *blues* à popular brasileira, até mesmo o *rock* é ouvido, quando diz

que gostaria de abrir um bar como o nome *Round Midnight*: “o tema musical que vai descer redondo no meu bar da meia noite. Só não estou conseguindo encontrar a versão do nosso Baden Powell. O disco dele com essa música está esgotado” (p. 162). Mais adiante, “lembrei de uma música do cantante tropicalista Caetano Veloso” que diz:

*“Não preferem São Paulo  
nem o Rio de Janeiro,  
apenas têm medo  
de morrer sem dinheiro”* (p. 170).

Todas essas referências musicais fazem parte de uma memória afetiva, que serve de refúgio para as dificuldades que enfrenta quando entra no táxi, disposto a fugir para bem longe. O desejo de fuga é constante em todos os seus pensamentos, daí advindo a fantasia da transformação do táxi em avião, que o levaria a São Paulo, e o deixaria em uma agência dos Correios, diante de um guichê com a foto de Cabralzinho reproduzida aos milhares. Com a reprodução vem a reduplicação da imagem e as diferentes formas de associações que serão estabelecidas em uma torrente discursiva expressa em um único parágrafo. O desdobramento desse *brain storm* é interrompido, no Capítulo VI com uma citação de Alfred Hitchcock, mestre do suspense, que fala da dificuldade de se matar alguém, e que é refutado pelo narrador, posto que o seu personagem Veltinho foi muito rápido ao executar o amigo Cabralzinho. Novamente o autor refaz a ligação entre literatura e cinema, usando das imagens cinematográficas para criar as associações que explodem em cenas fragmentadas, montando e remontando a realidade das cidades e dos

sujeitos. Simultaneamente, pela quantidade de cenas montadas, superpostas e intercaladas, ele cria várias possibilidades de leitura, ampliando o universo discursivo da obra.

Como no Capítulo IX, "Diário de um diário de desempregado, assassino potencial ou consumado, obviamente impune etc." (p.133), em que o narrador faz a enumeração de todas as etapas da construção de um romance, apresentando-o em forma de diário, a que perfaz um total de 44 tópicos e que desvelam a estrutura fragmentada do texto. O "diário", como recurso literário tem a finalidade de clarificar o como e o porquê das ações do protagonista, de modo que possamos entendê-lo mais intimamente.

No último Capítulo "O Encontro", o personagem assume a máscara de uma 3ª pessoa, cedendo lugar a um narrador de 3ª pessoa para passar a falar de si e de sua origem, no Norte do país, como se se tratasse de um outro, diante dele mesmo. Essa mudança discursiva desloca, novamente, o julgamento de Veltinho, trazendo-o para o campo do mais comum dos cidadãos do Rio de Janeiro. Ao traçar os caminhos que percorria ao longo do dia, na busca de sua humanidade perdida, fazendo-o passar por um desconhecido. Quando ele recobra os sentidos e sai do carro, percebe que ainda está defronte ao prédio em que cometeu o crime. Com uma calma aparente; anda de volta à casa, sua, "prisão domiciliar", para esperar pela próxima oferta de emprego.

Começo a andar. Calmamente. Sem oferecer a menor resistência. Não estão vendo?  
Talvez o melhor a fazer seja voltar para casa, para minha prisão domiciliar de sempre, e ficar lá mofando enquanto espero que o telefone toque e uma voz do outro lado diga que pintou um emprego. Olha eu sonhando de novo! (p. 221).

Cena a cena, o conjunto dos acontecimentos na narrativa de *Um Táxi* nos dão um cenário dos anos 90, ao mesmo tempo em que possibilitam a localização do romance num contexto marcado por transformações econômicas, sociais e culturais em nosso país. Essas tocam nos pontos mais pungentes da realidade urbana do Rio de Janeiro, ou qualquer outra grande cidade do país e do mundo.

## 2 AS CIDADES E OS SUJEITOS

### 2.1 Rio de Janeiro: cidade pretexto

Rousseau foi o primeiro escritor a retratar a cidade como uma sociedade secular. Foi o primeiro a demonstrar que esse secularismo surgiu de um tipo especial de cidade: a capital cosmopolita.  
Richard Sennett<sup>5</sup>

“A capital cosmopolita” é um tipo diferenciado de cidade, segundo Sennett, no Capítulo intitulado “O Homem como Ator”, em *O Declínio do Homem Público*, ao comentar a idéia de cosmopolitanismo na obra de Jean-Jacques Rousseau. O sociólogo americano mostra que o filósofo francês apesar de ter escrito e mesmo ter criado uma teoria do cosmopolitanismo, irritava-se com a mundaneidade e a corrupção humana que sustentava as relações de trabalho, da família e do dever cívico. No caso de Rousseau, a capital escolhida não foi outra senão a Paris do século XVIII, com os seus prazeres, vícios e fingimentos, que a distanciavam da seriedade religiosa. Ao publicar *Carta a M. D’Alembert*, em 1758, lamentava sobre a representação teatral dos cidadãos, submetidos ao refinamento de comportamento que a cidade cosmopolita exigia.

---

<sup>5</sup> SENNETT, 1998, p.148.

No caso de *Um Táxi para Viena d'Áustria*, o cenário escolhido pelo autor é a cidade do Rio de Janeiro, que, tal como “a capital cosmopolita”, segundo Sennett, importa todos os encantos e males. No entanto, essa eleição não é aleatória, pois a cidade maravilhosa atua, ao lado de São Paulo, como um dos centros urbanos do Brasil, onde o fenômeno das migrações movimenta um volume diário de pessoas maior do que o número de habitantes de muita cidade do interior, seja no estado ou no país. Mas a escolha também poderia ser vista como um tributo à cidade que acolheu há mais de trinta anos o próprio autor, Antônio Torres, quando da sua mudança definitiva de São Paulo para a capital fluminense. Mas, como o motivo da escolha do autor pela cidade do Rio de Janeiro não faz parte dessa análise, nem tampouco se pretende estabelecer um vínculo biográfico entre o autor e a obra, a análise está voltada para as questões que envolvem uma mistura de amor e ódio pela cidade que se reflete no conflito interno do personagem Veltinho. Amor e ódio que também pode ser o sentimento de qualquer outro habitante da “Cidade Maravilhosa”.

Desse modo, o Rio de Janeiro mais do que um cenário para o enredo, é antes um tecido vivo que cobre a geografia da cidade, e que sofre as transformações das constantes reformas. A fascinação exercida sobre os habitantes e os visitantes da cidade se torna o mote para a criação de muita poesia, música e inúmeras estórias e histórias, tanto a oficial quanto a oficiosa, folclórica, de folhetim, notícias de jornal, revelando os “encantos e desencantos mil” do Rio de Janeiro.

Desde sua fundação, em 1565, a cidade passou pelas mãos de muitos senhores, muitos nobres, outros nem tanto, pelo mando e desmando das mais

variadas políticas, já experimentou alguns regimes, eclodiu em revoluções, foi capital do Brasil, já ostentou muitos títulos, mas o de “Cidade Maravilhosa”, é o que lhe rende a homenagem mais elegante, pois evoca um *quê* diferencial das demais cidades do Brasil e do mundo, ficando para sempre eternizada na marcha de carnaval “Cidade Maravilhosa”, exemplo clássico da imaginação da alma carioca.

Em *Todas as Cidades, a Cidade*, Renato Cordeiro Gomes (1994) explica que o epíteto – *Cidade Maravilhosa* – foi criado pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès, que visitava o Rio, em 1912 (p.103). Mas que o título de “Cidade Maravilhosa” tornou-se “o emblema que grudou-se à cidade e ao imaginário oficial e popular, que a marchinha de André Filho escreveu para o carnaval de 1935 fixou para sempre (idem). O livro de Renato Cordeiro, entretanto, trata de uma abordagem que depreende a legibilidade dos múltiplos sentidos da vida cidadina. Através de uma leitura, inspirada em *Cidades Invisíveis* (2003), de Italo Calvino, tenta construir e desconstruir a trama da cidade, através da articulação dos vários *fiões secretos e descontínuos do discurso da cidade; é a tentativa de ler o ilegível* (p. 16).

O drama de Veltinho, nascido no interior do Rio Grande do Norte, que segue para São Paulo e depois se estabelece no Rio de Janeiro, é ver a cidade como um porto seguro. A cidade faz parte do sonho de realização pessoal e da afirmação de sua existência. Para ele, viver no Rio de Janeiro significava a estabilidade financeira e a possibilidade de uma vida digna. Portanto, Veltinho se apresenta como mais um imigrante, na cidade do Pão de Açúcar, um tipo bastante comum no cenário carioca.

Troquei o Rio Grande do Norte por São Paulo porque era para lá mesmo que tudo mundo ia. À procura de trabalho, claro. A mãe passando a mão na cabeça do filho dizendo, o tempo todo, numa ladainha interminável: “Cresce logo, menino, pra tu ir pra São Paulo”. Pra ganhar dinheiro. [...] depois troquei São Paulo por Copacabana (p. 139).

Se essas mudanças são postuladas pelo direito da livre movimentação nos espaços geográficos e sociais do território nacional, os sujeitos que dela fazem uso estão fadados a uma releitura permanente do comportamento dos espaços nos quais vão-se inserindo. Desse modo, quando o personagem principal optou por Copacabana, ele estaria respondendo à forte impressão paisagística do Rio, veiculada pelo mundo afora, ou imagens da praia e a vista para o mar aos visitantes e futuros moradores da cidade: *Moro em Copacabana, um bairro superbacana. Não é preciso falar de sua fama. Mundialmente cafona* (p. 139). O narrador aproveita para criticar a Copacabana atual que nada tem de “superbacana”. Essa ironia, procede, pois se autoriza como morador antigo, portanto conhecedor da sua decadência, de criticá-la abertamente.

Em seguida à escolha geográfica, para a realização da mudança, vem o aspecto ligado à facilidade de acesso aos meios de comunicação e aos bens de consumo, poderosos mecanismos de permanência. Porque a vida na cidade grande parece fruir melhor do que no sertão, ou na mata, e assim, os sujeitos deslocados vão ficando, fazendo família, crescendo e multiplicando. E Veltinho faz parte desse contingente de pessoas, que saem do seu local de origem para integrarem-se a uma outra realidade social. No momento em que

se recordou da cidade natal, o sentimento de saudade é logo atropelado pela lembrança das dificuldades que lá deixou: *tenho saudades do Rio Grande do Norte, um bom lugar para se viver e morrer sem dinheiro* (p. 139).

No entanto, a beleza da Cidade Maravilhosa provoca sensações que variam desde a sedução que é viver numa cidade que oferece tantos prazeres e ser obrigado a ter obrigações e a trabalhar para ganhar a vida, até o rancor, quando diz, por exemplo, que se acertasse na milhar do jogo do bicho passaria *o resto da vida como turista em Copacabana, (...) ia lá pensar na vida empregatícia – e com rancor? Raiva mesmo dá é de ter vindo aqui a serviço. E não a passeio* (p.144). Com o tempo, Veltinho percebe o estado lastimável de “sua” Copacabana. A empatia recolhe-se e o olhar pesaroso reconhece.

Quando cheguei aqui dava para se tomar banho de mar. Agora Copacabana está tão suja, coitada. É só pra ver. Não pra mergulhar. Tão esgotizada. Virou uma latrina da América Latina (p. 139).

Copacabana é o palco do seu cotidiano de desempregado e testemunha de seu desastre pessoal. Na relação conflituosa com Copacabana, o homem tenta desvendar os limites da sua opressão, questionando, refletindo, delatando, criticando e justificando as mazelas sofridas naquele bairro da Zona Sul do Rio.

Através das excursões imaginárias no tempo, o cronista-em-trânsito enraizado no Rio de Janeiro abdica do olhar superficial do turista em busca do exótico e do olhar frio e isento do historiador e fragmenta a cidade para ver as várias cidades que ela contém (GOMES, 1994, p. 99).

É, portanto, com esse olhar que Veltinho passa de personagem a cronista, ou de um *voyeur*, cuja fala está marcada pelos fatos que ocorrem no cotidiano do bairro. A voz que se abre busca a apreensão da realidade local, que vai das caminhadas a pé pelas ruas até os bares, com seus freqüentadores mais assíduos, seus tipos mais estranhos e característicos. Veltinho descreve tipos inesquecíveis e exóticos, a fim de registrar o vínculo antigo, como morador de muitos anos no bairro.

Ele relembra o Zé do Éter. Um sujeito que, de fato, viveu nas ruas de Copacabana e se tornou muito conhecido pelo uso do produto químico, que gerou seu apelido. Sua passagem deixava macheiro no ar. A preocupação em resgatar a memória da cidade nota-se nas caminhadas de Veltinho pelas ruas da cidade. A Confeitaria Colombo, ponto de encontro das famílias do bairro, é lembrada com saudades pelo narrador em primeira pessoa, saudoso de um tempo cheio de *glamour* do início do século passado. Nesse sentido, Antônio Torres coloca na narrativa um olhar crítico sobre Copacabana, que é lida como um signo da modernidade devastada, impossível de ser restabelecida na atualidade. Esse fatalismo já está presente na narrativa de outros autores como Rubem Braga, em “Ai de ti, Copacabana”, em Vinicius de Moraes, em João do Rio, *A alma encantadora das ruas*, em Marques Rebelo, *O espelho partido*, em Carlos Drummond de Andrade, “Retrato de uma cidade”, para citar alguns.

O estranhamento e o engajamento na realidade carioca se dá em etapas distintas e pontuadas por conflitos sejam de ordem moral ou social. A cidade na visão do deslocado, do desenraizado que se mistura e desperta ao som das buzinas, sirenes e dos engarrafamentos. Do que vê da janela do apartamento as

mais estranhas uniões de homens e mulheres, do que ouve os tiros da favela, e que tenta fazer um prognóstico sobre o futuro da nação, quando usando de ironia diz no item “Comunicado Federal”, Capítulo 1: *Tudo sob controle. Reina a mais absoluta tranqüilidade no país* (p. 21). O interesse e a preocupação do personagem pelas aflições nas quais a cidade está submersa é também produto da sua confabulação, uma espécie de colóquio, que pretende fazer com que o leitor se identifique e se solidarize com o quadro proposto por ele. A verdade de Veltinho imigrante está em tentar livrar-se dos referentes da sua história particular, substituindo-os pelos da História do Brasil.

Os signos do Rio de Janeiro, na visão do personagem, e do narrador, demonstram que a cidade é feita de fragmentos discursivos que, unidos, não chegam a compor uma meia-verdade, que dirá uma verdade inteira. Contudo, o propósito dessa narrativa não é a busca da verdade da cidade, nem da busca do significado mais próximo dessa verdade, mas situar um personagem de aparência e vida medianas, no contexto urbano, fazendo dele porta-voz e vítima de um desastre pessoal que ele não é capaz de resolver sozinho nem tampouco acompanhado. A cidade, nesse sentido, é uma dama cruel e desumana que acolhe, mas também devora os que nela habitam.

Andar, andar, andar, até ficar de pé redondo, como um bêbado.  
Copacabana – Ipanema – Leblon.  
Leblon – Ipanema – Copacabana.  
Para me lembrar que ainda tenho pernas, quando elas  
começarem a doer.  
Pé no chão, sol na cara, suor em todo o corpo, olhos na  
paisagem (p.145).

O que mais um desempregado que mora na Zona Sul do Rio de Janeiro pode fazer, dispendo de tempo e vontade, do que andar pelas ruas como um turista ou um vagabundo? Andar é uma forma de passar o tempo, percorrendo espaços despersonalizados, aparentemente iguais, que não despertam nenhuma emoção, como atletas ou ginastas, que percorrem sempre o mesmo caminho, alheios à paisagem. Mas, para Veltinho, andar significa pacificar o seu espírito conturbado, aplacar o sentimento de desempregado sem perspectivas de melhores dias, por isso se detém, sem compromisso, para descrever tipos curiosos que perambulam pelo bairro ou se reveste de saudade para lembrar de prédios famosos como a Confeitaria Colombo ou o Copacabana Palace, símbolo de uma era que já passou.

Em *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, no Capítulo “Arrivistas e párias: os heróis e as vítimas da modernidade”, Zygmunt Bauman (1999) aponta os desvios comportamentais dos sujeitos modernos que vivem em movimentos compulsivos e que não sabem por que o fazem:

É-se colocado em movimento ao ser lançado na espécie de mundo dilacerado entre a beleza da visão e a feiúra da realidade – realidade que se enfeitou pela beleza da visão. Nesse mundo, todos os habitantes são nômades, mas nômades que perambulam a fim de se fixar (p. 92).

A condição de Veltinho naquele momento é justamente a de alguém, tal como descreve Bauman, que se distrai com a beleza da visão da Zona Sul do Rio de Janeiro, ou mergulha em lembranças de tempos inesquecíveis, para esquecer a feiúra da realidade. Ao mesmo tempo, está em busca de um lugar fixo, e como não o encontra, sente-se impulsionado a seguir em frente até “o

pé ficar redondo”. Nesse sentido, o papel que Veltinho desempenha no espaço urbano naquele momento pode ser comparado com a figura de um vagabundo ou de um turista. É mais uma vez Bauman quem define a diferença entre o turista e o vagabundo. Para o sociólogo, turista é um modo de vida escolhido pela liberdade da escolha, não é uma escolha dada a todos, mas a uns poucos que se dão a esse luxo. Já o vagabundo é o oposto do turista, no sentido de que o primeiro se vê na contingente posição de errante do espaço urbano por absoluta falta de opção.

Os turistas viajam porque *querem*; os vagabundos, porque não tem *nenhuma outra escolha*. Os vagabundos, pode-se dizer, são turistas involuntários. Mas a noção de “turista involuntário” é uma contradição em termos. Ainda que muito da estratégia do turista possa ser uma necessidade num mundo marcado por paredes movediças e por estradas instáveis, a liberdade de escolha é o corpo vivo do turista (p. 118).

Assim, quando Veltinho anda pelas ruas, não o faz tanto pelo hábito, mas para certificar-se da existência de um espaço, onde transitam diariamente outras pessoas, trabalhadores ou não, turistas ou não. Trata-se de uma necessidade de confirmação da sua identidade urbana. Se ele aparenta agir como um turista ou um vagabundo, trata-se de um julgamento *a priori*, dada sua disponibilidade momentânea de trânsito. Porque tudo o que Veltinho mais gostaria, de fato, seria estar bem instalado em um escritório de propaganda, trabalhando, criando e não no ócio em que vivia.

## 2.2 Rio, São Paulo, Tóquio, Viena, e onde mais...

Em *Um Táxi para Viena d'Áustria*, Antônio Torres envereda na questão mais premente das cidades que é o do emprego, seja ele formal ou informal, do valor do trabalho, como forma de identificação e reconhecimento, nos diferentes estratos sociais. Com esse mote, a cidade do Rio de Janeiro é apresentada no romance como uma musa perversa e instigante.

Esse tópico, no livro, pretende refletir sobre as relações de poder que a cidade exerce sobre o indivíduo, tornando-o refém das redes culturais que, sobrepostas no seu cotidiano, fazem-no deslizar e escamotear as suas verdades em prol da sobrevivência. Entende-se por redes os discursos tecidos na cidade que, por sua vez, é o palco dos desenredos daqueles sujeitos que caíram na falácia das grandes oportunidades, dos grandes negócios, do grande emprego, da grande jogada, dos falsos amigos; além da propaganda, do culto ao corpo, da riqueza e do sucesso. Enfim, uma rede intrincada de interesses que prometem uma vida de benefícios em curto prazo, mas que é regida por uma lei e uma ordem própria.

Em *O declínio do homem público*, Richard Sennett descreve os sinais da civilidade urbana, indicando os “quatro sinais” do comportamento requerido no espaço público, que regulam o cidadão,

quatro sinais de que a entrada da personalidade individual na vida pública causa dificuldades são: o temor da demonstração involuntária dos próprios sentimentos; a superposição de um imaginário privado sobre as situações públicas; o desejo de reprimir os próprios sentimentos para se proteger em público; a tentativa de usar a passividade inerente ao silêncio como um princípio de ordem pública (SENNETT, 1998, p. 163).

Partindo desses pressupostos, a inserção do homem na vida pública corresponde ao seu trânsito na cidade, à qual ele reage de forma condicionada segundo o padrão tácito estabelecido para o bem da comunidade, em que todos os homens, ainda que de maneira distinta apóiem-se nas mesmas leis, cuja base está centrada no silêncio, sendo esse último o princípio maior da ordem pública. É na lei do silêncio que o olhar tende à indiferença, ignorando as disparidades e os conflitos sociais da *urbs* pós-moderna, entre assaltos, seqüestros relâmpagos, balas perdidas, e a corrupção na esfera pública, dentre outros. O silêncio é também o regulador de todas as formas de opressão, seja de caráter individual ou coletivo: o constrangimento das filas, a trave das portas dos bancos, os produtos com alarmes, as câmeras em lugares fechados, enfim, uma série de medidas cautelares, que servem para controlar a movimentação das pessoas.

Esse controle é bem-sucedido, na medida em que opera a intimidação das individualidades, através da exposição e do ridículo público, como falar em altos brados ou tropeçar e cair no chão. Mas esses desconfortos, incorporados à contemporaneidade, apresentam uma faceta ainda mais perversa, quando obriga o sujeito a viver em trânsito, pousando e levantando vôo nos aeroportos do mundo. Um ser quase apátrida, que toma o café da manhã no lugar do jantar. Esse lugar marcado pelo fuso horário do local de partida ou chegada. Se para nós esse fenômeno já não causa espanto, é porque, de um modo ou de outro, vivemos um pouco assim: sujeitados a um tempo e um espaço, que não podemos chamar de nosso, nem mesmo no instante em que dele fazemos uso. Em *Não-lugares*, de Marc Augé (1994), o narrador descreve

o percurso de um personagem que sai de casa rumo ao aeroporto, acompanhando todo o ritual antes do embarque no avião:

Aguardando a decolagem e a distribuição dos jornais, folheou a revista da companhia aérea e imaginou, acompanhando-o com o dedo, o possível itinerário da viagem: Heraklion, Iálarca, Beirute, Dharan, Dubai, Bombaim, Bangcoc – mais 9.000 quilômetros num piscar de olhos e alguns nomes dos quais se ouve falar de tempos em tempos na atualidade (p. 9).

Na atualidade, o itinerário de uma viagem reúne em um piscar de olhos todas as cidades do desejo em um único centro, onde a distância deixa de representar um obstáculo, mas apenas um torneio espacial pode ser medido pelo correr do dedo no mapa. Não é necessária, a fixação de um ponto de chegada, pois o que importa é o deslocamento, a mudança de um lado para outro, o que importa é ir, enfim estar em movimento.

No romance, a relação do sujeito com a cidade mostra como a migração intermitente de um homem promove a desconstrução da sua identidade, na medida em que as referências originais da sua existência vão sendo substituídas por leis, aparências e valores necessários na luta cotidiana. Apesar do estranhamento em lidar com a complexidade do código urbano da “cidade grande”, não é mais possível ao emigrante voltar ao que fora antes, voltar à origem.

*Um Táxi para Viena d'Áustria* apresenta justamente essa problemática, pois Veltinho é um desses tantos sujeitos imigrantes no Brasil, que vêm para o Rio de Janeiro ou vai para São Paulo, em busca do Eldorado, de uma felicidade sonhada desde a infância miserável. Logo, a intensidade de

qualquer tipo de frustração é tanto maior quanto a expectativa promissora criada ao longo de uma vida. O crime cometido é que desencadeia a reflexão sobre a vida que construiu ao longo dessa trajetória. É a sucessão de eventos atemporais que fazem o mosaico de uma vida na cidade grande. Naquele momento, principalmente, Veltinho era um ex-publicitário desempregado, casado, pai de dois filhos, cuja vida, nos últimos meses, resumia-se aos afazeres domésticos: ir ao supermercado, jogar fora o lixo, caminhar na praia, jogar conversa fora e procurar emprego. A relação que tinha com J.G.Cabral era do tempo em que atuaram juntos em uma empresa de propaganda, até se afastarem sem terem mais notícias um do outro.

A narrativa problematiza a tragédia, ao entrar no universo psíquico de Veltinho, procurando desvendar-lhe o passado, sua relação com a mãe, a questão religiosa, as mágoas e as boas lembranças dos empregos de outros tempos, os sonhos de consumo, o desespero, a culpa e a justificativa para o crime. Dessa forma, em estado de choque após ter cometido um assassinato, ele tenta resgatar o elo perdido da sua história pessoal, em busca de um álibi que possa redimi-lo da culpa, embora esteja convicto de que praticou um ato de caridade, ao matar o antigo companheiro, escritor que acabara de ganhar uma bolsa para escrever um livro sobre o jogo do bicho no Rio de Janeiro.

O romance toca em muitas questões de ordem moral e ética, em valores universais tais como o amor, a amizade, a solidariedade e a caridade, e os seus opostos – o ódio, a traição, a indiferença e a crueldade. Entretanto, a questão principal é como manter a integridade desses valores face ao poder do discurso da propaganda, que incentiva o consumo desenfreado e o hedonismo.

Assim, administrar o desemprego, tendo que suprir as necessidades da família e ainda mantê-la longe da tentação do consumo e da violência, enfrenta uma luta inglória. Mas o apelo pela vida de aparências é a alternativa oferecida pelo mesmo mercado que rouba o emprego, através dos inúmeros financiamentos a longo prazo. Assim, a permissividade, a auto-indulgência transformam lenta e definitivamente a psique de um sujeito cuja estrutura interna sucumbe à sedução dos discursos das mídias, cujo código não domina.

Os lugares, aqui, estabelecem uma convivência e uma semelhança que ultrapassam as barreiras lingüísticas. As cidades são todas iguais, com os seus esgotos e periferias. O que varia é que em cada uma se especializa em uma determinada estratégia persuasiva. Rio de Janeiro, *cidade maravilhosa, cheia de encantos mil*; São Paulo, *terra da garoa*, máquina propulsora da economia do Brasil; Tóquio, capital da tecnologia mais avançada do mundo; Viena, terra da música de Wolfgang Amadeus Mozart. Mas, para cada uma dessas cidades, o poder de sedução é o enredo; o labirinto da cidade que não encontra saída; o fio partido de Ariadne, porque, afinal, todas as cidades têm encantos, dinheiro, tecnologia e música.

Dessa forma, os vínculos sociais do personagem e o seu mundo particular são apresentados através das reminiscências e do sonho. E, então cabe a pergunta: que associações do mundo interior importam para localizarmos o ex-publicitário em trânsito entre o Rio de Janeiro e Viena, dentro de um táxi que vira avião? O que há de comum entre as demais cidades mencionadas no título? Como rastrear as linhas dessa história? É o

personagem que nos responde sumariamente acerca da internacionalização do mundo.

Ainda tem algum morto para me encher o saco? Não?  
Então toca para Viena, antes que a cana pinte.  
Por que Viena?  
Porque me disseram que lá tem música nas ruas. Só por isso.  
Mas primeiro a gente dá uma passadinha rápida no japonês de Copacabana. Preciso estar em forma, para agüentar a travessia do Atlântico. [...]. O Japão está em toda parte. Até parece que o mundo virou uma super São Paulo (p. 62).

A impaciência, a pressa, a mudança de um lugar para outro como no *zapping* televisivo – que é a passagem rápida pelos vários canais sem fixar-se em nenhum – ritmo vertiginoso, que torna o conhecimento dos fatos narrados no romance mais um caso comum do cotidiano da cidade, cujo leitor habituado a uma rotina tal que já não se surpreende nem mesmo quando o protagonista mata o velho amigo, num ato impensado, para livrá-lo de dores insuportáveis. Depois do crime, Veltinho age como personagem de um filme, procurando livrar-se dos restos do seu ato, sair limpo como quem acaba de comer em um *fast food*.

Quando Veltinho ordena que o táxi toque para Viena, sinaliza duplamente sua busca. A primeira é a de não ser encontrado, ou ser pegado, e a segunda, ir ao encontro de algo melhor, que seja a redenção de um fardo muito pesado, ou seja, o descarte da própria consciência, que não pode encontrar repouso em lugar algum a não ser na anulação de si mesma. Mas Veltinho não sabe disso, não quer saber disso de forma clara e objetiva, apenas intuitiva, porque “foi um português quem me disse que lá há música nas ruas. Só por isso” (p. 77). O sentimento de abandono do personagem

principal se apresenta como mais um fenômeno nesse sistema perverso de trocas. Isto revela que a lei do favorecimento vigora e que as vantagens daí advindas são uma prática muito recorrente: perde o emprego para uma estagiária, que vai ganhar menos que ele; não domina a língua de prestígio, o inglês, e não consegue negociar sua experiência profissional com a escassez de ofertas do mercado. Essa sucessão de fracassos pessoais determina o estado de um sujeito endividado socialmente que não encontra recursos para saldar sua dívida, fazendo gerar um ressentimento surdo, uma vergonha muda que cresce à medida que precisa responder à sociedade pela falta de não ter um emprego. Entretanto, não é esse justamente o resultado que a urdidura textual tenta mostrar através no universo do romance? Não seria o caso de se pensar na veiculação de imagens e sons sucessivos, intensificados pela propaganda, ali presentes? Ou seja, a mesma propaganda que ele, Veltinho, veiculou e dela extraiu seu ganha-pão e que, num passado remoto, o fez deixar para trás a vida de nordestino, do interior do Rio Grande do Norte.

No entanto, sua condição de ex-integrante dessa rede poderosa à margem desse mecanismo de sedução massiva, leva-o a sofrer um outro processo: o da evanescência da sua "alma", da perda da identidade de profissional, esposo e pai de família, revelado nos diálogos internos, no sonho, na embriaguez da música. Veltinho é um sujeito que perdeu a fé e a esperança, para ele só existe o presente. A justiça, o respeito, a fidelidade, a amizade, o companheirismo foram perdendo o sentido, até se tornarem valores vazios, sem significado. E, dessa desumanidade resulta uma personagem que

escamoteia o juízo, um sujeito deslizando, em uma sociedade que, tal como ele, se tornou desumana e violenta.

Dentre as marcas encontradas no romance, a crise de identidade é a que melhor se ajusta às muitas crises da atualidade. O romance registra essa crise na representação de um tempo narrativo, múltiplo e esfacelado. Há o tempo do autor, o do personagem principal, a memória recente do espaço romanesco, as reminiscências do protagonista da estória, os diálogos internos desse personagem e dos seus interlocutores. A mistura desses tempos dinamiza a narrativa ao imprimir-lhe variações rítmicas que vão de um réquiem até a batucada, passando ainda pelo *jazz* e outros sons como pano de fundo.

A crise identitária de Veltinho é a linha mestra da sua personalidade, o traço definidor da sua trajetória no mundo, que é marcada pelas mudanças geográficas e socioculturais que o fizeram transitar da origem humilde à alta sociedade carioca através dos contatos das empresas multinacionais. Veltinho, que veio do interior do Rio Grande do Norte para tentar a vida em São Paulo e no Rio de Janeiro, é o protótipo do nordestino que, ao deixar sua terra natal, procura criar raízes em outros espaços. E a mudança de cidades vai, aos poucos, operando cortes na origem desse sujeito, remodelando-o à imagem e semelhança de um outro modelo de criação. E, de tanto girar pelos lugares vem parar no Rio de Janeiro, o “paraíso” das referências turísticas internacionais construído como idéia de felicidade: praia, carnaval e mulher pelada. Mas, Veltinho não está voltado para o universo do turismo, ele é apenas mais um sujeito que faz parte do cenário, como qualquer outro habitante da cidade, que ele elegeu como sua para viver e trabalhar. O seu

cotidiano é o mesmo enfrentado por tantos outros sujeitos, que vivem sob o efeito da mesma propaganda, do mercado de trabalho, do desemprego, da violência, do consumo desenfreado, da vida de aparências, da permissividade, da crueldade, da auto-indulgência e do esquecimento.

Silviano Santiago em *Stella Manhattan* (1985), apresenta uma problemática semelhante, através do personagem-título que expulso pelo pai, vai para Nova York com a expectativa de criar novos laços afetivos e sociais, de superar a dor do abandono e afirmar sua homossexualidade. Infelizmente traído pelos amigos, morre como mais um indigente na prisão do departamento de polícia daquela cidade americana. No caso desse romance, a questão é quanto ao apagamento da existência de Stella, codinome de Eduardo, pois o personagem perde sua dupla identidade ao não ser reconhecido nem como Eduardo, nem como Stella. Assim, a cidade de Nova York assume o papel de redentora do peso insuportável que o personagem carregava, posto que ele não sabia lidar com as diferentes forças discursivas que lhe eram impostas. A comparação com Veltinho fica nesse âmbito apenas, pois se ele não sucumbe aos ditames sociais, de algum modo escapa de uma possível punição. Emaranha-se pelas ruas do Rio de Janeiro, confunde-se com os outros transeuntes, encontra uma saída para o seu deslocamento, salva sua pele, ao contrário de *Stella Manhattan*, que abjura de existir.

Confinado aos valores impostos pelas relações sociais, nas quais o consumismo representa a forma de acúmulo de capital e *status* social, o homem se infla de nada e luta por todos os “nadas” possíveis. No caso desse romance, o acúmulo localiza-se no próprio corpo do indivíduo: a barriga. Nela

está contido o homem refugiado em si mesmo, não encontrando saída para a angústia, nem divisando com quem dividi-la, mas necessitando de quem possa libertá-lo dela, e de si mesmo. A destruição está presente nas duas personagens, Veltinho e Cabralzinho, que se tornam simbióticas, uma dependendo da outra. E, sem outra saída para se livrarem de um mal-estar psíquico revelado pelas "fantasmagorias" particulares e aprisionantes, lançam mão da violência como um meio de libertação.

Meu pai andava sempre com um revólver na cintura. [...] Ele me batizou com o nome de um soldado norte-americano, um tal de Watson. Não sei como a minha mãe deixou. Não era nome de santo nem nada. Nem de santo, nem de herói das novelas do rádio. Este Watson foi apenas um bebedor de cerveja, no calorento bordel de Natal, Rio Grande do Norte (p. 73).

Desse modo, a origem do seu nome desloca-o para uma cultura exterior, pois Watson não é uma homenagem ao pai ou a qualquer membro da família, mas a rememoração de um soldado americano. Desde o nascimento, ficam impressos a exclusão e abandono de um pai violento morto na prisão, que, de uma certa maneira, determina um destino semelhante ao próprio filho. O vínculo narrativo que se estabelece entre Watson e Veltinho manifesta uma tentativa de re-significar sua permanência em algum lugar do mundo.

Em *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino (2003), Marco Polo tinha a tarefa de descrever as cidades do imenso império conquistado por Kublai Khan. De Irene, uma dessas cidades, o viajante se confunde e não consegue dizer nada como ela era por dentro:

E Marco não pode fazê-lo: não conseguiu saber qual é a cidade que os moradores chamam de Irene; [...] A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente; talvez eu já tenha falado de Irene sob outros nomes; talvez eu só tenha falado de Irene. (p. 114).

A precisão que falta a Marco Polo é a mesma que nos leva a pensar em Veltinho e as suas andanças pelas cidades – cidades como representação do imaginário e do real na perspectiva do romance e do personagem – pois todas as cidades de um modo ou de outro são centros das mesmas redes de poder. Todas estão unidas por um centro comum, pois elas, descascando-se como as cebolas, ao fim apresentam o vazio no seu interior, sem, contudo, perderem o controle que exercem sobre os indivíduos. No entanto, essa aparente invisibilidade manipula as verdades, através dos discursos de poder. Se Marco Polo é refém de uma visão que não consegue delimitar a geografia precisa de Irene, em *Stella Manhattan* Nova York é o sonho de poder que poderia libertar Eduardo/Stella das algemas do seu passado. Com Veltinho é a perda do poder sobre a máquina da propaganda que o coloca fora da engrenagem, numa posição oposta e desconfortável.

A inversão de *status* e a perda de poder fazem dele um subproduto da propaganda com a data de validade vencida, pois o valor intrínseco do seu trabalho se perdeu. E o seu poder de compra ficou resumido ao da sobrevivência básica, em oposição à opulência em que vivia.

A fuga de Veltinho é, na verdade, o retrato de uma bem-sucedida evasão do sujeito deslizando, que escorrega pelos interstícios da cidade, em busca do

anonimato do mais comum dos cidadãos. E a música de Mozart, ao assumir um caráter transcendental, pretende pacificar a alma e reintegrá-la no contexto universal das cidades? A impressão é de que a reconciliação do sujeito nos grandes centros urbanos só é possível através dessa sublimação declarada em forma de réquiem, sendo esse o meio capaz de transitar todas as cidades: Rio, São Paulo, Viena, Tóquio, ... e onde mais, e que marcam o desejo que Veltinho tem de partir sem um destino definido:

Agora tenho vontade de correr, correr, correr. Como um atleta, um louco, um bandido. Mas não. Vou andar, por aí, bem devagar, vestido de luz, e chegar ao topo da montanha mais alta que houver, para ficar mais perto do céu. Até que venha uma nuvem e me leve para um lugar tão longe que nem Deus sabe onde fica (p. 222).

Desse modo, a evasão do personagem é a interface das relações cotidianas regidas pela lei do silêncio. No entanto, a literatura é capaz de romper com o silêncio imposto pelo poder das convenções sociais e trazer à luz uma outra verdade que aponta novas saídas para o homem, cumprindo sua vocação transgressora. Se, por um lado, a propaganda e todas as outras formas de persuasão de consumo, como a busca da beleza física, a elegância, incitam os sujeitos a se submeterem à violência para obterem o reconhecimento social que almejam, por outro, a literatura tem o poder de revelar por onde passam esses fios invisíveis do nosso cotidiano. A vitimização de Veltinho não é mais do que sua impotência diante de linguagens e signos que não domina, a sua unidade interna só se mantém a partir de alguma forma de violência em resposta à violência sofrida, como um moto-contínuo. Nesse sentido, as cidades apenas mudam de nome, seja Rio de Janeiro, Tóquio, São Paulo,

Viena ou Nova York, e outras, reais ou imaginárias, porque o poder de recriar a realidade ainda é um atributo humano. E a literatura como parte desse atributo, que é a arte, apresenta as nuances de uma realidade através da criação de tipos e situações que circulam bem diante dos nossos olhos, mas sem que jamais o suspeitássemos. Com uma linguagem direta e jornalística, Antônio Torres nos transporta para muitas cidades, mas, sobretudo, para o mundo insondável da alma humana de um sujeito chamado Veltinho.

### 3 CRIME SEM CASTIGO: HÁ SAÍDAS PARA O ESCRITOR?

De quando em quando, ai, a consciência do homem assume uma carga tão densa de horror que dela só se redime na sepultura. E, destarte, a essência de todo crime permanece irrevelada.  
Edgard Allan Poe<sup>6</sup>

Em continuidade à questão do sujeito em trânsito pela cidade, o presente Capítulo passa a tratá-lo sob a perspectiva subjetiva das suas ações no corpo social. Ou seja, o sujeito que sofre ação de outrem, ao mesmo tempo em que faz sofrer, agindo sobre o outro. A dialética dessa relação é constante na narrativa de Veltinho, o sujeito que luta, desde a sua origem, por um lugar melhor para viver. Nessa busca, se desnorteia, anda de um lado para o outro, incerto, sem uma estratégia de vida a longo prazo. No entanto, ele aparenta viver num espaço-tempo veloz, dando a impressão de que já viveu muitas experiências, todas infrutíferas, infelizmente. Assim, quando senta no banco de trás do táxi, sua mente vagueia no tempo e no espaço das sensações e de fatos passados, que se ligam ao presente do crime, ao medo de ser capturado e a acusação incessante da sua mente por ter assassinado um ex-companheiro. O conflito interno deflagrado no íntimo do personagem torna-se uma porta

---

<sup>6</sup> POE, 1986, p. 131.

aberta para as possíveis leituras e interpretações quanto ao grau de sanidade do matador e o questionamento sobre a legitimidade do seu ato: *começou baixinho e foi num crescendo, dói, dói, dói, dói, DÓI. Não agüentei. Apertei o gatilho. Pois não é que a Pistolet Central Bresilien tinha bala?* (p. 217). Veltinho atirou na barriga de Cabralzinho matando-o à queima roupa, em atendimento ao pedido do homem que ardia em dor. Apesar de sua prontidão e frieza, esse ato de misericórdia oculta um vínculo de simpatia entre o assassinado e seu matador. Eles estariam fechando o elo, no qual o escritor desempregado e o indivíduo sem perspectivas de vida têm uma relação semelhante numa sociedade que marginaliza e subjuga os que não têm poder.

No sentido inverso, ao fluxo dos fatos exteriores, a psique do personagem tem por consequência o desdobramento de vários discursos que se manifestam através do caos mental em que ele se encontrava. Assim, ao se recostar no banco de trás do táxi, perde a noção de tempo e espaço e, em estado de semiconsciência, não se importa com os acontecimentos à sua volta. É o ato de sentar-se no táxi e deixar-se nele afundar que vai colocá-lo diante de si mesmo: algoz e juiz. Sente-se cansado e com sono. *“Dormir, dormir, dormir e acordar milhões de quilômetros daqui”* (p. 24), essa sensação de cansaço é o primeiro sintoma do seu mal-estar, e do seu consequente delírio. As primeiras imagens esboçadas em sua mente trazem a figura da mãe misturada com a de sua mulher. Esse é o recurso afetivo que o seu psiquismo lhe proporciona nessa hora de desamparo e fragilidade, pois as lembranças familiares têm o poder de torná-lo um sujeito que possui uma identidade, um lar, uma história de vida.

Veltinho tem consciência do seu ato, mas não se admite culpado, e os recursos internos de que dispõe não têm força suficiente para fazê-lo sentir-se um homem capaz de restabelecer e assumir o controle de sua vida. É desse modo que o banco do táxi torna-se o correlato do divã de um psicanalista e a música, o meio que o transporta para uma realidade interna, cheia de conflitos. Passa a desconfiar do motorista, acha que está sendo perseguido, e que este vai denunciá-lo a qualquer momento. O motorista assume vários papéis: é o *Deus que o acolhe na calçada*, o psicanalista silencioso e discreto, é o acusador, o delator, o amigo. Essas várias mudanças de representação da mesma pessoa são todas ligadas à transferência que, em linguagem psicanalítica, indica que o paciente projeta no seu psicanalista as figuras com quem se sente em conflito. No romance, ao experimentar essas sensações, Veltinho vai mergulhando cada vez mais fundo na tortura mental que se intensifica e que o paralisa, fazendo com que as lembranças recentes assumam o primeiro plano dos últimos momentos da vida de Cabralzinho.

Ontem à noite eu não sabia que ia matar um homem. Nem ontem à noite, nem há poucos minutos atrás. É, acho que não faz nem uma hora que matei um homem. [...] Desempregados não precisam se preocupar com as horas. Apenas contam os meses ou dias que faltam para o dinheiro acabar. Bom, quero dizer é que jamais, em tempo algum, pensei em matar alguém (p. 91).

A primeira referência que faz ao amigo aparece no Capítulo I, quando o narrador ainda não apresentou o drama dos personagens principais, mas revela uma certa indefinição quanto ao caráter de Cabralzinho, “*Rude e delicado, como um incerto e temperamental amigo chamado Cabralzinho, um que*

*quando estava sóbrio não matava uma mosca, por delicadeza, [...]”* (p. 25). E, que também o reconhece como “amigo” aquele escritor desamparado diante de si, e partilha de suas dores e aflições. Todavia, a voz interna de Veltinho insiste em dizer: “*A vida é bela, viver é natural, Deus até que nos fez bonitos. Se ficamos feios, a culpa não terá sido nossa? Aí, vocês vão dizer: feio foi o que você fez*” (p. 27). Mas não há tempo para salvação ou remorsos. Sua exigência de superar as humilhações de desempregado, ou redimir as culpas do assassinato, não são atendidas. Ele escapa ao mundo esquizofrênico pela música de Mozart, ao entrar no espaço simbólico de uma Viena sonora, mágica e sublime:

O rádio do táxi está tocando uma música lindíssima, que mais parece uma oração para consolar defunto fresco. É a *Missa em dó maior*, de Wolfgang Amadeus Mozart, informa o locutor da FM. Ele se sente numa catedral em Viena d’Áustria. Excelsa glória. Música. Missa. Mozart. Está ouvindo, Cabralzinho? (p. 29).

Assim, toda tensão e suspense são canalizados para dentro do táxi que se transforma em refúgio temporário, mas na medida certa da sua necessidade de fuga. No carro, ele adormece embalado pelo réquiem de Mozart começa a sonhar e imagina que o táxi se transformou num avião e que está voando para Viena. Cenas entrecortadas passam pela sua cabeça, lembra de um sonho do dia anterior em que um anjo lhe dizia, “Por favor, não se entregue” (p. 29). Conversa com a mãe já falecida, com a mulher, com os filhos, delira, tem presságios, e vive as sensações mais variadas. Em dado momento, vangloria-se do que fez: “*não existe movimento mais moderno. Só requer velocidade e*

*cinismo, a receita universal da modernidade. Eu juro: não foi premeditado. Confessar que foi acidental serve de atenuante, senhores jurados?”* (p. 93). Em outro, a conversa imaginária que estabelece pelo telefone com a mulher traduz uma preocupação comum de prestação de contas e a desconcertante sensação de que fora um prazer matar um homem como quem “mata” uma campanha publicitária. Ele declara-se assassino não como quem acaba de tirar uma vida, mas como quem acaba de ganhar um prêmio na loteria. Sua mente trabalha em um ritmo descompassado, seu pensamento procura em vão uma possível justificativa para o seu ato infame. Ele sente a necessidade da ajuda da mulher e dos velhos amigos para fugir das dívidas que acumulou por falta de dinheiro e até de alguém que o inocente do crime que cometera. Ele recorre às lembranças de outros tempos em que gozava de prestígio e bajulação. A vida passa diante dos seus olhos ora em *flashes*, ora em *insights* mais agudos, em busca de um elo que possa resgatar suas relações afetivas e unir os antigos laços sociais. Para alcançar a unidade perdida, trava uma luta entre a consciência e o desânimo que o abate e alucina, para enfim se deixar evadir, imaginando-se em fuga para Viena. Veltinho não tem mais uma história real e tenta, pela imaginação, fabricar um final para sua vida.

Mas, a questão desse crime ultrapassa o caso de um assassinato ou de um caso policial. Posto que, o que está imbricado desde o começo, é a existência de uma relação simbiótica entre Veltinho e o morto, uma forma de duplicidade que ele pensava como parte dele e não fora dele, quando se sente impelido a agir, incentivado pela voz da “barriga falante”. Nesse sentido, a barriga falante de Cabralzinho é o meio através do qual Veltinho verbaliza a

dor do desemprego, da falta de dinheiro, do fracasso profissional; é através do diálogo que trava com a barriga do amigo que decide dar um fim à visão do sofrimento do outro, aliviando a sua própria dor e impotência, expressos na fúria do seu gesto: *Cabralzinho, que nunca matou ninguém, levou vinte e cinco anos para reencontrar um amigo. Foi tudo tão rápido e inesperado, não foi, Cabralzinho? Desculpe qualquer coisa. Vai com Deus meu mestre* (p.29).

As contradições afetivas de Veltinho em relação ao companheiro oscilam do desdém à mais explícita declaração de apreço e reconhecimento. Há momentos em que Cabralzinho é descrito como um sujeito esperto, que fez bons negócios, e que estaria pronto até para presidir, depois de morto, uma empresa chamada Spiritual's:

Vou trabalhar por conta própria. Senhoras e senhores – tcham, tcham, tcham! –, W. R. Fields do Brasil orgulhosamente apresenta a mais esperta empresa do século. Spiritual's! uma empresa especializada em assaltos, seqüestros, chantagens, estelionatos, lavagem de dólares e todo tipo, mas todo mesmo, de trambique. Presidente de honra: J. G. Cabral, o invisível Cabralzinho, que na sua invejável condição de morto, nunca será apanhado (p. 65).

Na verdade, trata-se de um recurso tresloucado de Veltinho para sair da crise financeira em que se encontrava, ao pensar em fazer seqüestros e praticar outros atos ilícitos na busca do lucro imediato, mediado pela aventura e a impunidade. Na compreensão do espaço-tempo do táxi, a alucinação do personagem parece não ter fim. Veltinho sonha com a explosão de um avião, ao ver, de repente, um anjo que lhe dá conselhos. De repente passa a ver uma parede branca que se coloca em seu caminho, seja em casa ou na rua: “*Ainda*

*não sei por quê, mas ela prefere sempre a minha direita. De vez em quando apostamos uma corrida, que acabo perdendo. É uma parede olímpica*” (p. 124). Sofre com a visão da parede diante dele, pois não consegue superá-la, recorre a Deus e a outras formas de credo, mas não consegue libertar-se: *“Talvez seja este o problema, o meu problema: a falta de fé em alguma coisa”* (p. 124). Pensa que poderia fazer uma porta na parede e atravessá-la: *“E se eu procurasse um psicanalista e contasse tudo sobre a minha parede?”* (p. 125). Cogita um pensamento analítico: *“Um convite à loucura: bater a cabeça contra a parede. Quebrar a cara nela: suicídio. Aprender a conviver com ela: uma prova de maturidade, não é doktor?”* (p. 127). Assim, Veltinho parece andar em círculos, ao cogitar as mais incríveis experiências com a imaginação, mas que apontam para becos sem saída, onde a parede branca seria a própria representação da inviabilidade de qualquer saída.

Diferente de Raskólnikov, personagem principal de Dostoiévski, em *Crime e Castigo* (1987), que também cometeu um crime, ao matar uma velha usurária a machadadas. No romance russo, está presente a catarse e o fluxo da mente culpada do criminoso, que se denuncia, aos poucos, até ser preso. O crime cometido por Raskólnikov teve por motivo a inveja e o ódio que ele nutria pela velha senhora, proprietária do quarto onde ele morava. Uma vez cometido o crime, sofria com a lembrança do seu ato, o seu sofrimento é tamanho que o leva à confissão. A prisão é o corretivo suficiente para o restabelecimento da lei, que está pautada na justiça de Deus e dos homens. Já *Um Táxi para Viena d’Áustria* refuta justamente os valores da lei e da religião. Quando Veltinho faz uma evocação a Deus, o seu pedido de socorro

ou de perdão é acompanhado, na maioria das vezes, por uma crítica à Igreja, ou aparece como forma de expressão, uma figura de retórica destituída de qualquer influência mística sobre o caráter de Veltinho.

Em *O Estrangeiro*, de Albert Camus, há também um crime. A narrativa que se passa na Argélia, África, reconstitui os momentos em que Mersault, o personagem principal, assassinou um homem talvez por causa de um mal-entendido, fruto do acaso, ou pelo excesso de calor, que cega-o e faz temer a figura que surge no meio do deserto escaldante. Sendo assim, o narrador de *O Estrangeiro* nos aproxima da fragilidade do personagem, a ponto de nos apiedarmos dele, pois Mersault simboliza o homem na sua condição humana, procurando um sentido para sua existência. No romance de Antônio Torres, a solidariedade do leitor por Veltinho é fruto de uma estratégia narrativa que abre a alma do personagem, passando a idéia de que ele é também vítima do crime que cometeu, entregue que está a um mundo de valores relativos, sem solução para a triste condição do homem. Veltinho, a exemplo de Raskólnikov e Mersault, experimenta o transe da reificação humana, sem querer enquadrar-se na perspectiva redentora das soluções oferecidas pela sociedade. Antes, parece projetar-se para um mundo, cuja memória vai sendo apagada e reescrita ininterruptamente até que desapareça no espaço: “*Longe é qualquer lugar perto do paraíso*” (p. 219).

Pode-se cogitar, então, se não seria o assassinato a metáfora da impossibilidade da realização de Cabralzinho como escritor? Se assim for, estaria Veltinho desempenhando a contrapartida daquele fracasso? As várias descrições que o narrador faz de Cabralzinho apontam para um escritor que

chegou a conhecer o sucesso em vida. Foi um homem famoso, admirado por todos, inclusive por Veltinho, que considerava o escritor e amigo um ser belo e doce que não merecia viver a sanha de uma sociedade selvagem:

Eu gostava tanto dele. Por isso o matei. Dá para entender? Não? Paciência. Cabralzinho dava um trato legal à última flor do Lácio, inculta e bela. Era um belo escritor. Morreu urrando, como um animal. Meu doce selvagem. Cabralzinho, flor do monturo, rosa do lixo, lírio de sarjeta. Vinte e cinco anos depois, reencontrei-o com a alma espetada de espinhos. Cravei-lhe mais dois. Amigo é para essas coisas (p. 53).

O fracasso dos personagens é evidente. Desde as primeiras páginas do romance. O crime é o modo como o narrador ficcionaliza a morte do escritor em face das demandas de um mercado editorial perverso, ao exigir que o livro literário perca seu caráter de conhecimento para ser um objeto de entretenimento. Na lista dos *best sellers*, aparecem os livros de auto-ajuda, biografias de famosos, enfim, um tipo de literatura norteada para o lucro imediato. O crime surge, assim, para simbolizar a falência do escritor bem-remunerado e do discurso ficcional de qualidade. Evidentemente, que a sutileza da crítica passa pelo discurso dos personagens, como um lamento sobre a questão da sobrevivência do artista e com saudosismo do tempo em que a imagem do escritor se prendia à idéia de prestígio e perenidade.

Veltinho já conhecia e admirava Cabralzinho antes de se encontrarem pessoalmente. Ao longo da narrativa, Veltinho relembra algum desses encontros, que teve com o escritor J. G. Cabral, em que ambos discutiam sobre a ficção brasileira. Naquele momento, Cabralzinho defendia a permanência da literatura engajada, presa à vida, retratando personagens marginalizados ou

mal remunerados, como o negão e o motorista de táxi, retratando seu linguajar rude, aprendido nas ruas, longe dos bancos escolares e do formalismo das academias de letras:

- Afinal, você leu o meu livro?
- Li só dois contos.
- E o que você achou?
- Ótimos. Excelentes.
- Quais os que você leu?
- O do Negão e o do motorista de táxi.
- Dois personagens de carne e osso, saídos da vida, gente que está por aí, isso é que é literatura, sem literatice, você não acha? Mijei na cabeça dos beletristas, botei na bunda deles ...
- É, e aí te chamaram de uma força bruta da natureza. Você não viu um certo preconceito nisso?
- Ah, sei lá. Não me interessa. O que vale é que estão tendo que me engolir. Eu e os meus negões e os meus motoristas de táxi. Leia o resto, que você vai ver. É pau puro. Você não sabe de nada.
- Calma. Vou ler tudo. Pode deixar. (p. 108)

Em meio à avalanche de signos, lembrando os *outdoors* das cidades à noite, Cabralzinho lamenta a sua condição de escritor em crise, num mundo reduzido a uma sucessão de emergências menores, sem tempo para a satisfação de ver realizados os projetos significativos:

Eu já conheci o sucesso e amarguei o fracasso, mas nada é pior do que isso, ele disse. Queria morrer de repente, ou dormindo ou de uma bala à toa, porque nada é pior do que isso. Tenho dez livros na gaveta, que ninguém publicou e agora não adianta publicá-los, porque aqui somos o tempo todo atropelados pela realidade, não dá para planejar nada, estamos em guerra, há uma guerra nos morros, há uma guerra no campo, há uma guerra nas ruas, mesmo que ninguém queira perceber, estamos em guerra, mas ela não é pior do que isso (p. 216).

O escritor, enquanto força representativa do imaginário social, aparece como um ser perdido. Essa perda é sentida pelo poder da mídia que se ocupa da brutalidade urbana, sem recorrer ao filtro crítico do escritor, veiculando a

“verdade” a partir de imagens que se tornam mais imponentes do que a palavra escrita. No entanto, é o ostracismo, a condição de não atender a um mercado editorial voltado para as necessidades de pessoas que vivem em uma sociedade descontente e inadequada que o alija enquanto participante e pólo influente na interpretação do cotidiano. Cotidiano que passa a ser interpretado pelas terapias alternativas oferecidas nas páginas dos jornais, nos *sites* na Internet, na forma de horóscopos, oráculos, medicina oriental com tratamentos milenares, e por um sem-número de psicólogos que orientam como você deve se conduzir nos diversos campos das relações humanas: como manter seu casamento sempre feliz, como educar os filhos, como manter o seu emprego, como mudar de emprego, dentre outros.

Diferente dos anos 60, do século passado, o escritor/intelectual da modernidade tardia é um sujeito que se evadiu das ruas. A máxima representação do escritor engajado nas lutas sociais daquele período, não mais se imagina, aliás, nem mesmo se espera isso de um escritor na atualidade. Naquele período, a participação nas lutas sociais estava ligada à idéia de criatividade e originalidade defendidas pelas vanguardas artísticas. Porém, segundo Bauman (1998), em *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, quando fala a respeito da arte pós-moderna:

No cenário pós-moderno do presente, falar de uma vanguarda não faz sentido. Um artista ou outro pode agora assumir uma atitude recordada dos tempos do *Sturm und Drang* da alta modernidade - mas, sob as circunstâncias presentes, isso seria mais uma pose do que uma posição. [...]. A expressão “vanguarda pós-moderna” é uma contradição em termos (p. 127).

Ora, se as lutas sociais, que mobilizavam escritores e intelectuais, na direção dos novos rumos a serem seguidos pelas massas, já perderam sua força mobilizadora, aquelas figuras, por outro lado, tornaram-se desobrigadas de empreender quaisquer lutas em prol de qualquer ideologia. O escritor é, agora, um sujeito que negocia a sua carreira de forma independente a correntes e discussões ligadas a qualquer tipo de vínculo e, diga-se também, protegido das massas, uma espécie de “eu sozinho”, dissociado das agremiações com outros escritores, até porque a concorrência está aí para que ninguém comungue os mesmos ideais. Esse fenômeno intensificou-se a partir dos anos 90 do século XX, especialmente após a queda do muro de Berlim, quando tem fim o comunismo que separava a Alemanha. A quebra do paradigma comunista teve como resultado a perda dos referenciais dialéticos/filosóficos com os quais muitos intelectuais ainda contavam como aspiração para um mundo melhor.

Portanto, o crime em *Um Táxi para Viena d'Áustria* pode ser considerado simbólico se levarmos em conta que a evasão do personagem principal se dá pelo viés do etéreo e do fugaz momento de criação. Ou mesmo, da impossibilidade de encontrar uma saída digna para o sujeito pós-moderno expresso na narrativa, que o faz deslizar para uma realidade intangível. Com isso, Veltinho avalia a condição de Cabralzinho, ao questionar a carência de identificação do escritor com um público, que o reconheça e respeite:

Um personagem de presente para um autor em baixa criatividade. O que o levava a supor que Cabralzinho andava sem inspiração? Vinte e cinco anos sem publicar nada. Ou estaria ele com as gavetas abarrotadas, trabalhando em silêncio, por uma simples estratégia de *marketing*? Tomara que seja isso. Pessoalmente, preferia que fosse (p. 199).

A preocupação de Veltinho toca de forma direta no caos vivido por Cabralzinho que se encontrava à margem de qualquer processo criativo, dissociado dos agentes de propaganda que pudessem vender os seus livros. No entanto, se, por um lado, o pessimismo do personagem fica expresso, por outro, ele dá lugar a um sentimento positivo de mudança de perspectivas, quando se refere ao silêncio de 25 anos de Cabralzinho, como “uma estratégia de *marketing*”.

No Capítulo V, intitulado “O Rosto”, há uma seqüência de imagens onde o narrador multiplica o rosto de Cabralzinho a ponto de torná-lo um signo repetitivo, retirando do artista a aura de gênio. Aquele era o momento da narrativa em que Veltinho tem a alucinação que acabara de chegar a São Paulo, no táxi onde se encontrava recostado, para despachar uma carta para sua mãe. E, ao chegar ao guichê viu o rosto de Cabralzinho. A partir dessa visão, o narrador passa a descrever a fragmentação desse rosto de forma densa e ininterrupta: a imagem se amplia a ponto de se tornar completamente irreconhecível. Esse fluxo de associações vai-se remetendo aos mais diversos setores do espaço público e privado, passa pela música, atinge a propaganda das marcas de cigarro, aparece nas emissoras de televisão, se inclui nos clichês de diferentes línguas.

Imagine as chagas de Cristo na Paixão. A cores.  
Mas o sangue que você está vendo não é *ketchup*.  
O rosto atrás do guichê se funde e congela sobre todos os rostos na fila dos correios. Sobre todas as pessoas e coisas. Sobre os envelopes. Reproduz-se em milhões de cópias – na cara de cada transeunte, nos vídeos das tevês e dos

computadores, [...] nos olhos da multidão, nos meus e nos teus olhos. Na minha retina (p. 83).

O resgate que faz desse rosto, no segundo televisivo da propaganda, se perde no caos da vida ordinária, “*Como se a cidade, o país, o mundo, tudo tivesse agora um só e único rosto – o rosto de um morto chamado Cabralzinho*” (p. 85). Essa transfiguração é o resultado do processo da perda da identidade e também da fusão dos dois personagens. Assim, o desaparecimento de Cabralzinho no processo de desconstrução apresentado pela narrativa aponta para a degenerescência do fazer literário, numa relação simbiótica e catártica que ele trava com Veltinho; com isso, ambos parecem estar atrelados e fadados ao mesmo fim. Logo, o interesse pelo resgate de um traço que pudesse reunir na cena urbana a re-significação do sujeito, fica em suspenso, como uma cena aberta esperando a “deixa” da atuação para outros atores.

Nesse sentido, o final do romance contrapõe-se ao início em relação à velocidade, quando um homem desconhecido descia correndo as escadas de um edifício, pois o último Capítulo tem como epígrafe: “*longe é qualquer lugar perto do paraíso*” (p. 219). A voz do narrador se distanciando para dar lugar à paisagem que se torna desfocada, enquanto ele vai mergulhando na bruma das palavras distantes: “*Queria asas. Para ir além do arco-íris*” (p. 220). E, mais uma vez, como num filme, a câmera vai-se afastando para dar lugar ao burburinho de um dia como outro qualquer na cidade, sob os créditos que vão aparecendo na tela.

Assim, *Um táxi para Viena d'Áustria* retrata as questões de sujeitos que perderam a credibilidade num mundo globalizado e que, embora mergulhados na expectativa de dias melhores, definham no redemoinho das contradições sociais ao largo de qualquer porto seguro.

## CONCLUSÃO

O presente trabalho teve por fim analisar a complexidade do romance *Um Táxi para Viena d'Áustria*, de Antônio Torres, no percorrer dos temas tratados. A análise visou alcançar, principalmente, a relação do autor com a contemporaneidade. Embora o romance tenha sido publicado em 1991, o quadro da sociedade carioca, e mesmo da brasileira, em pouco difere da atualidade. O eco temporal, nesse caso, corrobora na interpretação da obra, colocando-se como um dado histórico-ficcional. Apesar de não ser essa a vocação primeira da obra, a análise tentou capturar os eventos relacionados com a historiografia da cidade do Rio de Janeiro, partindo do sujeito em trânsito pela Zona Sul carioca e no mundo, até o crime e a fuga imaginária, para concluir que Veltinho/Cabralzinho são a síntese da impossibilidade da criação literária diante de um mercado que abriga um modelo sucesso/lucro aviltante para o escritor que tem a literatura como expressão estética.

Nesse sentido, a conclusão aponta para o impasse da autonomia e auto-suficiência dos sujeitos criadores de ficção, ou melhor, dos contadores de histórias. A realidade transposta para o romance poderia tocar a consciência dos leitores a ponto de criar fileiras de indignados? Ao reunir no contexto

ficcional os problemas e conflitos individuais e culturais, Antônio Torres apresenta o cenário de uma sociedade massificadora, fragmentada e cruel. O resultado é uma obra nos moldes da notícia de jornal, que pretende impactar, chocar, trazendo à baila o papel do escritor em meio ao caos, em uma quase pergunta, ou seja: qual seria a parte que toca a literatura na orquestração de um mundo banal e opressor?

E, ao fazer do romance uma metalinguagem do assassinato simbólico do escritor levanta questões de ordem econômica no estágio atual do capitalismo que devora todas as formas de expressão transformando-as em subprodutos de rápido consumo, leves e descartáveis. Essa otimização da literatura é uma marca contemporânea que o romance apresenta de forma exemplar através de um texto com frases curtas e diretas que mudam de direção sucessivamente na tentativa de registrar toda a realidade circundante. Esse traço peculiar da obra distingue-a sobremodo em uma década em que tais sinais emergiam da falta de perspectivas de um mundo melhor. Mesmo assim, o autor apostou em uma escrita que ainda não perdeu a atualidade, apesar de passados mais de uma década. E, nem tampouco a esperança de continuar acreditando que a sua contribuição como homem público é verbalizar e assinalar sua presença no cenário da literatura e da vida brasileira.

## REFERÊNCIAS

ARGAN, Guilio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

AUGÈ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, Mikahil. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trans. Michel Lahud et alii. São Paulo: Hucitec, 1979.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1981.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, s/d.

\_\_\_\_\_. "Prefácio". In: *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. "Literatura e Metalinguagem". In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. "Escrever a leitura" e "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, 7ª ed.

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Iovialti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1971.
- BORGES, Jorge Luís. Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874). In: *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1992.
- \_\_\_\_\_. Boswell – a arte da biografia. In.: *Caderno Mais! – Folha de São Paulo*. São Paulo: 24 de dezembro de 2000, p. 06-12.
- \_\_\_\_\_. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Elogio da sombra: poema. Perfis: um ensaio autobiográfico*. Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques; e Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre, 1970.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 3ª ed.

\_\_\_\_\_. *As Cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 2ª ed.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, vol. I e II.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DA MATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 6ª ed.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIAS, Ângela Maria. "Os signos e as cidades". In: *Cidades, ficções*. Revista *Tempo Brasileiro*, nº 85, abril-jun., 1986.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. São Paulo: Edição do Círculo do Livro, 1987.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

ELIAS, Eduardo de Oliveira. *Escritura urbana: invasão da forma, evasão do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FONSECA, Rubem. “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”. In: *Romance negro e outras histórias*. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Trad. Cristiano M. Oiticica. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Trad. Flávio Köthe. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HELENA, Lucia. “O equilíbrio estável dos fantasmas: espectros e identidades”. In: *Literatura e identidades*. Org. José Luiz Jobim. Rio de Janeiro, Eduerj, 1999, p.p. 125 – 144.

\_\_\_\_\_. “Painel: Perspectivas da narrativa contemporânea”. In: *3º Seminário da pós-graduação em Letras – Pesquisa*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994, p.p. 21 – 27.

\_\_\_\_\_. “Leitura e literatura num tempo de simulacros”. In: *ALBS – Associação Internacional de Leitura Conselho Brasil Sul*. Porto Alegre, 1988, p.p. 1 – 34.

- \_\_\_\_\_. "O coração grosso: migração das almas e dos sentidos". In: *ALCEU* Revista de Comunicação. Rio de Janeiro, PUC, 2001, p.p. 63 – 76.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, s/d.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique (bis)*. In: *Poétique*. Paris, 56:416-4333, nov./1983.
- LIMA, Luís Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LYOTARD, Jean François. *A Condição pós moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.
- MERQUIOR, José Guilherme. "Em busca do pós-moderno". In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. São Paulo: Vozes, 1980.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: UFMG, 1992.
- MOISÉS, Leila Perrone. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros-1929-1988*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1989.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- POE, Edgar Allan. "O homem na multidão". In: *Contos*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris, France: Aux Éditions Gallimard / Folio, 1994.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- REBELO, Marques. *O espelho partido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Os melhores contos de Marques Rebelo*. Seleção Ari Quintela. São Paulo: Global, 1984.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- \_\_\_\_\_. "É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?". In: *Revista USP*, nº 15, set., out., nov., 1992.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Que país é este? e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

SANTOS, Roberto Correa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 5ª edição, 2000.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TORRES, Antônio. *Um cão uivando para a lua*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1972.

\_\_\_\_\_. *Os homens de pés redondos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1973.

\_\_\_\_\_. *Essa terra*. Rio de Janeiro: Ática, 1976.

\_\_\_\_\_. *Carta ao bispo*. Rio de Janeiro: Ática, 1979.

\_\_\_\_\_. *Adeus, velho*. Rio de Janeiro: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. *Balada da infância perdida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Um táxi para Viena d'Áustria*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *O centro das nossas desatenções*. Rio de Janeiro: RioArte / Relume-Dumará, 1996.

\_\_\_\_\_. *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte /Atração, 1998.

\_\_\_\_\_. *Meninos, eu conto*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. *Meu querido canibal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Um nobre seqüestrador*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *O autor por ele mesmo* (gravação em CD). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.

VELHO, Otávio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<http://www.antoniotorres.com.br>

[http://www.bndes.gov/conhecimento/livro/eco90\\_01](http://www.bndes.gov/conhecimento/livro/eco90_01)

<http://www.tvgazeta.com.br/historia/90>

# **Anexo**