

UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA: MÚLTIPLOS NARRADORES E POLIFONIA COMO REFLEXO DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Karina Lima Sales¹

RESUMO

O presente artigo analisa a multiplicidade de focos narrativos e a presença da polifonia no romance contemporâneo *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991), do escritor brasileiro Antônio Torres, como uma encenação de uma sociedade contemporânea com sujeitos deslocados e dotados de identidades fragmentadas. Para as considerações sobre o estatuto do narrador, contrapõe as concepções de narrador clássico e narrador pós-moderno, com base em Walter Benjamin (1987), Silviano Santiago (2002), Ronaldo Costa Fernandes (2000) e Anatol Rosenfeld (1973). Para a discussão sobre a pluralidade de vozes perceptíveis no romance, pauta-se no conceito de romance polifônico, no sentido definido por Mikhail Bakhtin (1997). A narrativa contemporânea em análise apresenta três narradores e é conduzida com mudanças de focos narrativos que se entrelaçam num diálogo constante, fundindo-se, às vezes, em situações em que a voz narrativa tanto pode ser em primeira quanto em terceira pessoa. Há, ainda, a concessão de voz a outras personagens; uso contínuo da intertextualidade, com os narradores utilizando-se de diversos tipos de discursos e linguagens; diálogos entre narradores e personagens que desfilam pelo romance. Todos esses elementos permitem considerá-la polifônica.

Palavras-chave: Narrativa polifônica; Multiplicidade de focos narrativos; Sujeitos deslocados.

RESUMEN

Este artículo analiza la multiplicidad de enfoques narrativos y la presencia de la polifonía en la novela contemporánea *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991), del escritor brasileño Antônio Torres, como reflejo de una sociedad contemporánea con sujetos desplazados y dotados de identidades fragmentadas. Para consideraciones sobre el estado del narrador, contrasta los conceptos de narrador clásico y narrador posmoderno, basados en Walter Benjamin (1987), Silviano Santiago (2002), Ronaldo Costa Fernandes (2000) y Anatol Rosenfeld (1973). Para la discusión de la pluralidad de voces percibidas en la novela, se basa en el concepto de romance polifónico, en el sentido definido por Mikhail Bakhtin (1997). La narrativa contemporánea bajo análisis presenta tres narradores y se lleva a cabo con cambios en el enfoque narrativo, entrelazando estos enfoques en un diálogo constante, a veces

¹ Doutora em Letras: Estudos Literários pela UFMG. Professora Assistente da área de Literatura do Curso de Letras: Língua Portuguesa e Literaturas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus X. E-mail: kalisalima@hotmail.com

fusionándose en situaciones donde la voz narrativa puede ser tanto en primera como en tercera persona. También existe la concesión de voz a otros personajes; uso continuo de intertextualidades, con los narradores utilizando diferentes tipos de discursos e idiomas; diálogos entre narradores y personajes que desfilan por la novela. Todos estos elementos permiten que se considere polifónico.

Palabras-clave: Narrativa polifónica; Multiplicidad de focos narrativos; Sujetos desplazados.

1. Considerações iniciais sobre o narrador: do clássico ao pós-moderno

Analisar o estatuto do narrador na contemporaneidade pressupõe uma retomada dos tipos de narrador que transparecem nos textos literários e como a sua utilização relaciona-se à evolução da narrativa. Vamos discutir, então, o que se convencionou chamar de narrador clássico e narrador pós-moderno.

Anatol Rosenfield, em “Reflexões sobre o romance moderno”, afirma que, tradicionalmente, o narrador era o eixo em torno do qual gravitava a narração, por isso cabia a ele garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado. Esse modelo de narrador adéqua-se ao romance do século XIX, no qual a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade eram pautadas por uma visão perspectivica do romancista, segundo Rosenfield. O narrador desse romance ou era onisciente ou desaparecia por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, mas sempre lhe impondo uma ordem que se assemelhava à projeção de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo.

Para Ronaldo Costa Fernandes (2000), esse modelo de narrador passa a ser questionado a partir do século XX. Autores como James Joyce e William Faulkner desestruturaram a linguagem e a forma e reconfiguraram a literatura, introduzindo novas técnicas narrativas e um novo narrador. Rosenfeld considera que o primeiro grande romancista que rompe a tradição do século XIX é Marcel Proust. Em Proust, o mundo deixa de ser dado objetivo e passa a vivência subjetiva. O romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, a cronologia se confunde no tempo vivido. O narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, e assim os contornos nítidos se confundem e o mundo narrado se torna opaco e caótico. Esfacela-se o eu e isso se reflete na narrativa.

É preciso considerar que a utilização do narrador, discurso e constructo verbal, como lembra Renato Costa Fernandes, vai adequar-se a cada época. O narrador é datado. Por exemplo, o surgimento do romance vai exigir um narrador mais arguto e complexo, que expresse a tensão interna do romance. As experimentações do romance moderno, por sua vez, vão exigir outro tipo de narrador e de recursos narrativos.

Silviano Santiago, em seu ensaio “O narrador pós-moderno”, assim conceitua esse tipo de narrador, em uma primeira hipótese de trabalho:

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um expectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca: ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Esse narrador que olha para se informar rechaça e distancia-se do narrador clássico benjaminiano, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência. Para Walter Benjamin (1987), à medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre o vivenciado. Benjamin refuta o narrador do romance, cuja função seria a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor, perdendo a “dimensão utilitária” que a narração clássica apresentava. Ao contrário de Benjamin, Santiago defende, em uma segunda hipótese de trabalho, no texto já mencionado, que “[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência”. (SANTIAGO, 2002, p. 46).

Vivemos em uma era da fragmentação, de identidades fragmentárias e de sujeitos deslocados, como defende Stuart Hall (2011). A narrativa contemporânea pode lançar mão dos mais variados recursos, incorporando técnicas cinematográficas, o que não representa simplesmente uma apreensão dos expedientes dos meios de comunicação de massa, mas uma adequação a esses tempos fragmentários. Embora o cinema possa influenciar a literatura, é importante frisar que mesmo antes da incorporação ao texto literário de recursos cinematográficos como cortes, *takes*, sequências de planos visuais, montagens ou diálogos cinematográficos em forma de roteiro, a narrativa literária já produzia *flashbacks*, alternância temporal, pontos de vista distorcidos e delírios, dentro outros. Destaca-se o valor da utilização do fluxo da consciência, que, ultrapassando o estatuto da técnica literária, torna-se expressão das

angústias do homem contemporâneo nas narrativas modernas. Esse recurso o cinema nunca conseguiu expressar com a mesma eficácia, de acordo com Renato Costa Fernandes (2000). Esses aspectos concernentes a uma narrativa moderna podem ser exemplificados com uma breve análise do romance *Um táxi para Viena d'Áustria*, do escritor brasileiro contemporâneo Antônio Torres.

2. A multiplicidade de vozes narrativas em um táxi para Viena D'Áustria

Publicado em 1991, *Um táxi para Viena d'Áustria* nos apresenta a personagem Watson Rosavelti Campos, conhecido como Veltinho, casado, pai e publicitário desempregado e angustiado com essa condição.

A narrativa é estruturada com cortes e colagens, organizada em dez capítulos precedidos por algarismos romanos e títulos. Alguns desses são divididos em pequenos fragmentos, numerados ou não, à guisa de subcapítulos, enquanto outros não possuem separação interna. O romance gira em torno de um crime cometido por Veltinho, ao matar com dois tiros na barriga um amigo que não via há 25 anos, Cabralzinho, escritor frustrado. Após assassinar, sem motivo lógico, o amigo de juventude, Veltinho foge do local do crime, entrando em um táxi. A partir desse momento, a personagem empreende uma “viagem” em sua mente e passam a ser narrados momentos de sua juventude no Rio Grande do Norte, sua passagem por São Paulo e outros fatos marcantes de sua vida. As recordações vêm misturadas a devaneios que o remetem a lugares idealizados ou nunca visitados e que expõem seus anseios e frustrações. Após despertar, no banco traseiro do táxi, de uma espécie de estado de “transe”, Veltinho percebe que o automóvel permanece no mesmo lugar, em razão de um engarrafamento provocado pelo capotamento de um caminhão da Coca-Cola. Dessa forma, a maior parte da narrativa decorre do fluxo de consciência da personagem principal.

O livro enquadra-se nos modelos de narrativas vigentes na literatura contemporânea. De acordo com Eduardo Coutinho (1999), na ficção dos anos 1980 houve uma “presença mais intensa da mídia extraliterária, a acentuação da fragmentação do texto e da polifonia de vozes narrativas”. *Um táxi para Viena d'Áustria* apresenta três narradores que, por vezes, dialogam entre si, alternam-se e fundem-se dentro da narrativa. Há, inicialmente, dois narradores: um narrador observador que observa e conta a história de outro sem ser personagem, e um narrador-

personagem que conta a própria história. Esses dois narradores, em várias oportunidades, dialogam entre si, sendo que o segundo deles, ao relatar o assassinato de Cabralzinho, dá voz à personagem, fazendo surgir, assim, um terceiro narrador, também em primeira pessoa, a exemplo do segundo.

A narrativa começa com um narrador observador que, colocado estrategicamente num determinado ponto da cidade, mais parece um repórter de rádio ou televisão, que acompanha e narra ao vivo os acontecimentos à sua volta. Assim, predominam a imagem e o olhar, e o narrador, como uma câmera, mostra ao leitor um homem desconhecido que desce apressadamente as escadas de um edifício:

1. Atenção

Nesse 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 apenas um desses paranóicos que têm medo de elevador. Ou um inofensivo quarentão enferrujado, na vã esperança de perder um centímetro de barriga. Pode ser tudo e pode não ser nada. Cada maluco com a sua maluquice. De certo mesmo só que ele vem do último andar. Correndo.

Corre, campeão. (TORRES, 2005, p. 7).

Essa apresentação da personagem segue, nas cenas iniciais, esse *script* de um narrador que parece ver a cena ao vivo e estranha o comportamento da personagem em trânsito, considerada suspeita: “Esse sujeito está muito esquisito. Alguma ele fez” (2005, p. 8). As cenas subsequentes a essa, recheadas de ironia, contrapõem o ato suspeito da personagem observada com a de outros criminosos, descrevendo, no subcapítulo 3, “Profissional faz assim”, o *modus operandi* de um grupo de criminosos que assaltou um edifício residencial da zona sul do Rio de Janeiro bem vestido, com “bons modos e naturalidade” diferentemente do homem em fuga, que desce esbaforido as escadas: “Se fosse profissional, teria tomado o elevador, de cara limpa. Profissional mata a mãe e vai à praia, numa boa” (2005, p. 8).

Após observar o tal homem, o olhar do narrador volta-se para a esquina, onde há poucos instantes um caminhão da Coca-Cola capotou em uma das ruas mais movimentadas de Ipanema, causando um enorme engarrafamento. A imagem que o narrador descreve, aproximando a linguagem da narrativa cinematográfica, com seus *takes*, é de uma desordem total: engradados, garrafas e cacos pelo asfalto, longa fila de carros, a ácida percepção do vil comportamento humano, com

aglomeração de pessoas para verem o ocorrido, além da ação da polícia batendo na garotada do morro, tudo acrescido do barulho ensurdecedor das buzinas, em uma cidade acostumada a não parar:

6. Pausa para uma Coca

Como eu ia dizendo, não se avexe. Há preocupações maiores para esta tarde, aqui no pedaço. Você foi salvo da curiosidade pública e privada por um caminho da Coca-Cola que capotou há instantes ali na esquina, justinho onde a rua Canning desemboca na Gomes Carneiro, bem no calcanhar dessa nossa Visconde de Pirajá. E aí, veio todo mundo ver – ora, direis, carioca não adora amenidades? Faz ajuntamento até para ficar olhando conserto de buraco.

Imagine o caos: uma garganta por onde escoam três ruas, no sentido de Copacabana, completamente bloqueada por engradados, garrafas e cacos. E a (previsível) multidão atrapalhando mais ainda. E a polícia já descendo o cacete na pivetada que avança sobre as garrafas aproveitáveis. E toda aquela trilha sonora que a gente tanto aprecia. Fonfon. Pipiiiiiiiiiiiiiii.

Nas tardes de Ipanema há um céu azul demais. E arranha-céus que daqui a pouco podem ficar da cor dos engradados da Coca-Cola. Vermelhões. Vem fogo aí. (TORRES, 2005, p. 12).

Esse narrador que dialoga com as personagens – “Corre campeão”, “Você foi salvo da curiosidade pública” – e com o leitor – “Imagine o caos” – e que narra a partir daquilo que suas retinas captam, transmitindo ao leitor uma imagem pronta, como se estivesse munido de uma câmera e através dela registrasse a narrativa, pode ser enquadrado no que Silviano Santiago define como o narrador pós-moderno. A narrativa parte da observação do espetáculo, ancorada na experiência do ver em atitude idêntica à de um repórter ou de um expectador, com a transformação da imagem em palavra e a não atuação do narrador na cena.

O narrador, que a princípio nada conhece daquilo que seus olhos captam e, portanto, narra somente a partir da experiência do olhar, aos poucos começa a dar sinais de onisciência, aproximando-se do “foco narrativo mutante”, definido por Alfredo Carvalho (1981, p. 102) como um “narrador observador que passa em alguns momentos a narrador onisciente, descrevendo fatos que normalmente não poderia ter presenciado” ou ter conhecimento sobre: “Ele (o Solitário Artista Amador da Escada) está desempregado. Mais suspeito impossível” (TORRES, 2005, p. 10). O narrador continua desconhecendo o que o indivíduo fez no edifício, mas já sabe que ele está desempregado, o que é um sinal de onisciência. E ainda, no capítulo I, surgem mais traços dela, com o narrador adentrando a mente da personagem protagonista, desvendando-lhe seus segredos. Mas, ainda

Religião, Língua e Literatura

assim, a onisciência não chega a ser total. O narrador conhece alguns dados sobre a personagem e parece desconhecer outros. Em um determinado ponto da narrativa, ocorre um diálogo entre narrador e personagem e através dele, dessa proximidade, é que o narrador observador adquire plena onisciência e ainda se insere outro narrador, a personagem protagonista do romance, o que vai ocasionar a fusão entre eles no capítulo II, no qual o narrador dá voz à personagem, que assume a narrativa, mudando o foco narrativo da terceira para a primeira pessoa:

Marido exemplar, pai extremoso, caráter sem jaça, ex-empregado-padrão e etc. também costuma chegar tarde em casa. Mas avisa antes. Praxe é praxe.

Só que desta vez não ia poder apelar para a manjada desculpa de que havia sido convocado para uma reunião depois do expediente e estas coisas, você sabe, sempre se arrastam, varam o tempo [...].

Desempregados não têm desculpas. Pelo menos desse tipo. Sempre reclamando dos empregos, a vida inteira – todos um saco! Meu Deus, como era bom estar empregado. Como é bom ter colegas de trabalho.

[...]

Queridas colegas: fodamos o primeiro mandamento da lei trabalhista que reza:

- Onde se trabalha não se caralha.

Parágrafo único:

- Onde se ganha o pão, não se come a carne.

Santa madre Empresa!

[...]

E me deixe mamar mais um tiquinho em suas tetas.

Faça o favor de jogar um osso para minha xepa.

Alô, queridas ex-colegas.

Quando a gente vai se ver?

O quê? Muito ocupadas? Pena. (TORRES, 2005, p. 35-37)

Nesse trecho, a narração começa em terceira pessoa: “Marido exemplar, pai extremoso, caráter sem jaça, ex-empregado-padrão e etc. [...] Só que desta vez não ia poder apelar para a manjada desculpa [...]”, depois via discurso direto, dá voz à personagem Watson Rosavelti Campos, Veltinho: “Sempre reclamando dos empregos, a vida inteira – todos um saco! Meu Deus, como era bom estar empregado. Como é bom ter colegas de trabalho” e, a partir daí, narrador e personagem fundem-se, ficando

muito difícil identificá-los. Esse diálogo entre narrador e personagem culmina na passagem da narrativa para a primeira pessoa, com o narrador-protagonista assumindo a narrativa: “E me deixe mamar mais um tiquinho em suas tetas. Faça o favor de jogar um osso para minha xepa”.

Com a mudança de narrador, muda-se, principalmente, o perfil da narrativa. O outro vai narrar a partir da sua própria experiência, ao estilo do narrador clássico, definido por Walter Benjamin como alguém que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (1987, p. 201). Mas essa narrativa em primeira pessoa não é nada tradicional devido ao modo como é elaborada, de forma não linear, pois o narrador de *Um táxi para Viena d’Áustria* vive num constante deslocamento entre recordações do passado e do presente dentro de um táxi e imagina situações futuras que não chegam a ocorrer.

Em determinados momentos da narrativa em primeira pessoa há a intromissão do narrador de terceira pessoa, o que ocasiona então o entrelaçamento de diversos fios narrativos e a alteração de perspectivas e da figura do narrador, criando um diálogo entre narradores, como podemos observar no trecho a seguir:

[...] Os boleros que tocam no rádio da espanhola são os mesmos que a gente ouvia em todas as vitrolas de Natal, em todas as festinhas e bailes de Natal, no puteiro de Natal. (Epa, cortar isso. A carta é para sua mãe, rapaz). Cuidado. Não contar nada sobre aquela vez que você ficou olhando pelo buraco da fechadura enquanto a espanhola tomava banho. Ela se ensaboando e cantando. E você chupando o dedo. Ela alisando os seios e cantando - e você alucinado. [...] Dizer apenas que ela está sendo uma mãe. Nos dias de chuva a espanhola me protege em seus braços e, generosamente, me leva para cama e me embala, lânguida, louca, salerosa e me cobre, me agasalha, com seu cobertor de cabelos, pele, labirintos, enquanto singro um corpo nunca dantes navegado, aguardando o apito da fábrica. Pois é, mamãe, já tenho trabalho à vista. Já fiz um teste numa fábrica de rolamentos, mas para serviço de escritório. Vou pegar leve [...]. (TORRES, 2005, p. 78-79).

O narrador observador/onisciente insere-se na narrativa a partir de “(Epa, cortar isso. A carta é para sua mãe, rapaz)” e vai até “Dizer apenas que ela está sendo uma mãe”. E, a partir desse instante, o narrador-protagonista reassume a narrativa.

Ao narrar o assassinato de Cabralzinho, o narrador-protagonista, tanto através do discurso indireto quanto do direto, dá voz a essa outra personagem, fazendo com que surja um outro narrador em primeira pessoa, para que o próprio Cabralzinho possa descrever a dor que sente na barriga, dor que leva Veltinho a atirar nele:

Religião, Língua e Literatura

Levantou-se. Deve estar melhorando, pensei. Engano. Agora estava pior do que antes.

Levou a mão à barriga e disse que dor mais filha da puta.

E desatou a falar, falar, falar, como se delirasse.

Eu já conheci o sucesso e amarguei o fracasso, mas nada é pior do que isso, ele disse.

[...]

Já caí bêbado pelas sarjetas, já pequei de pó, de pico e de eletrochoque, já corri da polícia, já fui em cana, mas nada é pior do que isso.

Levantou a camiseta. Com força. Com fúria.

E disse olhe essa barriga, ela fala por mim.

Juro que vi e ouvi. A barriga inchadona dele falou. Começou baixinho e foi num crescendo dói, dói, dói, dói, DÓI.

Não agüentei. Apertei o gatilho. Pois não é que a Pistolet Central Brezilen tinha bala? (TORRES, 2005, p. 216-217).

Assim, os focos narrativos vão se alternando, ao longo da narrativa, inclusive com momentos em os focos se fundem, tanto podendo ser percebidos em primeira quanto em terceira pessoa. Há, ainda, a concessão de voz a outras personagens; uso contínuo da intertextualidade, com os narradores utilizando-se de diversos tipos de discursos e linguagens; diálogos entre narradores e personagens que desfilam pelo romance (a multidão, o rapaz louro, as mulheres no carro). Todos esses elementos permitem considerá-la polifônica.

3. Vozes em profusão

Em *Um táxi para Viena d'Áustria*, as várias vozes não estão subordinadas umas às outras, são independentes entre si e transformam a obra num grande diálogo, fazendo-o existir não só entre narradores, mas também entre diversos tipos de textos e linguagens. O romance é uma narrativa polifônica, no sentido definido por Mikhail Bakhtin (1997), que conceitua a polifonia como um texto em que são percebidas as diversas vozes e consciências que o constituem. Segundo o teórico russo: “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas” mantém com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo e constituem a peculiaridade fundamental do romance polifônico, cujo paradigma são os romances de Dostoievski. A partir dessa

conceituação, podemos estender essa classificação bakhtiniana de romance polifônico a outros romances que possuam essas características.

Um táxi para Viena d'Áustria apresenta uma linguagem fragmentada, construída a partir da inserção de recortes de letras de músicas, uso de linguagem jornalística, radiofônica, publicitária e cinematográfica, que juntas dão o tom do romance, refletindo o caos em que as grandes cidades estão mergulhadas e conseqüentemente o drama existencial do homem contemporâneo, inserido nessa modernidade contraditória, tensa e complexa. Essa estrutura do romance deixa transparecer a forte influência que Antônio Torres recebeu do escritor americano William Faulkner. Assim como Faulkner fazia, Torres, no romance em análise, constrói frases recheadas de comentários irônicos que sublinham a visão dos narradores sobre o comportamento humano e a identidade fragmentada de suas personagens. Outro aspecto dessa estrutura fragmentária é o fato de a narrativa ser constantemente interrompida para a inserção de comentários analíticos acerca do que se narra ou em diálogo com o narrado, além de experimentar a construção de devaneios interiores.

Assim, a intertextualidade é elemento constitutivo da tecitura do romance e não somente pela influência estilística de Faulkner. A intertextualidade é materializada de forma constante e eclética. Percorrem o romance citações literais, paráfrases, paródias ou alusões a músicas, textos literários, ditos populares e citações bíblicas. O romance dialoga com vários modos de representações artísticas, como já referido, pelo uso de linguagem jornalística, radiofônica, publicitária e cinematográfica. Dado que não será possível discorrer sobre todas elas, teceremos considerações sobre algumas. As músicas soam por toda a narrativa, direta ou indiretamente, sempre em diálogo com as cenas. Dessa maneira, “Quero um dia de luz, festa do sol, um barquinho a deslizar, no macio azul do mar” (TORRES, 2005, p. 19), retoma quase textualmente “O barquinho”, de João Gilberto, na reflexão sobre a necessidade de fugir da guerra das garrafas, ocorrida no capítulo I. E quase como trilha sonora, permeiam o texto versos de composições de Tom Jobim, como “Samba do avião”, “Só tinha de ser com você”, “Águas de março”. Também desfilam pelas páginas acordes de Gilberto Gil, Cazuza, dentre outros e há referências à música clássica, ao jazz e ao blues.

O universo televisivo é retomado tanto com citações explícitas – como a exibição da entrevista de Cabralzinho, de que se falará mais adiante –, quanto através de alusões ao mercado da TV, a exemplo da cena retratada

no subcapítulo 7, em que se sugere que o acidente com o caminhão da Coca-Cola causará quedas no IBOPE dos programas televisivos vespertinos, já que as “respeitáveis donas-de-casa” saíram à rua para ver a ação, abandonando a tela (2005, p. 13). Significativa, a estratégia parece indicar que, de certa maneira, a vida pode suplantar a tela. Ainda em relação ao audiovisual, o cinema é outra presença constante em *Um táxi para Viena D’Áustria*. Isso acontece pela adoção de recursos da linguagem cinematográfica, como os já referidos, além de outros. Os narradores do romance atuam como uma espécie de câmera, é pelo prisma deles que são apresentadas as cenas, como em uma sequência de vários planos, curtos, médios e de detalhamento, ora aproximando a câmera, ora afastando-a. Há, ainda, a referência direta ao cinema, como na cena 11 do capítulo I, “Essa não refresca”, em que Ipanema tornou-se cenário de um filme extremamente cruel e o leitor é convidado para assistir ao espetáculo:

Os comerciantes da área já cerraram as suas portas. Seguro morreu de velho.

O pau vai comer solto, amigo ouvinte. A cobra vai fumar.

Prepare o seu coração para muita emoção.

É hoje. Dentro de alguns instantes entra no ar um espetáculo para ninguém botar defeito. Ação. Suspense. Terror. Cenas de violência explícita.

Finalmente. Chegou. Agora no Brasil. A Ipanema Pictures orgulhosamente apresenta, com sangue, suor e sufoco,

A GUERRA DAS GARRAFAS

(Salve-se quem puder)
(TORRES, 2005, p. 17).

O uso da pluralidade de vozes é um recurso próprio da narrativa. No capítulo I, no item 7, a voz é concedida ao povo, o que já fica explícito no título, “Fala o povo”. Esse trecho do romance vem logo após o anúncio do acidente com o caminhão da Coca-Cola, citado anteriormente. Aqui, o povo entra em cena para analisar o caos e julgar o acidente, em um diálogo com o narrador (do momento). O trecho inicia com a concessão da voz ao povo: “Já estão dizendo que o motorista da Coca-Cola está drogado. Cheiradão” (2005, p. 12), e a postura do narrador onisciente sobre a teoria: “Eta meu povo”. Mas apesar de ao povo a fala ser concedida, as vozes que dele emanam são diversas: “Mas há quem diga, aliviando um pouco a barra, que ele está apenas de porre” (2005, p. 13), o que gera vozes dissonantes de que “Não tem que aliviar nada, não” e é preciso prender o motorista:

“Cana!” (2005, p. 13). Há a indignação popular pelo fato de o motorista entrar em conflito com a polícia, provavelmente contestando alegações de que teria sido culpado pelo acidente: “E o desastrado ainda tem o topete de partir pro bate-boca com a justa, armando a maior confa, complicando muito mais o lado dele. Era só o que faltava. Infrator e metido a galo cego. Pau nele” (2005, p. 13). E produzem-se teorias sobre como vai terminar a situação:

Das duas, três: ou vai morrer com uma grana preta pros da lei, tipo passe aí o salário do resto da sua vida, ou vai em cana, ou perde o emprego, ou tudo junto, pra nunca mais fazer besteira de dar prejuízo à nossa Indústria & Comércio (que, como todo mundo está cansado de saber, é quem garante o leite das crianças e a cachaça dessa laia irresponsável) [...] (TORRES, 2005, p. 13).

O trecho deixa entrever uma visão ácida acerca das possibilidades, aí incluída a denúncia da corrupção de policiais. Também há forte ironia na maneira como se destaca a importância da indústria e do comércio, transformados em personagem que garante o alimento para a família de muitos trabalhadores – e o motorista do caminhão é um deles – e sofreria as perdas econômicas, devido a acidentes como esse. A paisagem urbana, sempre congestionada, foi rasurada pelo acidente. E isso cobra medidas, posturas da população, que sente que o ato veio a “Aporrinhar o juízo dos nascidos em Santa Impaciência, esses impávidos componentes da nossa colossal banda motorizada e de sensibilidade à flor da buzina” (2005, p. 13). A impaciência, sarcasticamente desenhada como “santa”, é transformada em *locus*, espaço habitado pelos sujeitos que transitam pela urbe, apressados. É ela que leva a uma postura impositiva de rechaço ao motorista. Mas é preciso considerar que há, aí, uma rejeição à condição de pobreza do motorista que causa “tumulto, quizumba, pandemônio numa tarde azul demais” em Ipanema.

O motorista é o outro, o pobre, o “sacana dopadão” a atrapalhar tudo, por isso merece “cana”. É preciso analisar a que parcela do povo pertence a voz que sobressai, nesse contexto conflituoso, dada a localidade privilegiada, bairro de classe média alta do Rio de Janeiro. Deixa-se entrever, pela voz do “povo”, a indignação porque o motorista veio a macular o cenário idílico de Ipanema, não soube respeitar o “seu lugar de pobre”, comportou-se mal e, por isso, “tem mais é que se foder. Só otário (nosso popular loque, trouxe, monga, débil, burro) nasce pobre, cresce pobre e etc. até morrer... pobre!” (TORRES, 2005, p. 14). E são os representantes desse povo, mas o povo da zona nobre, os que têm medo de que a confusão faça com que o morro, que mora ao lado, desça: “E olha lá

a turma do morro querendo descer, e só Deus sabe com que propósitos” (p. 17). “Se descer mesmo, como é que vai ficar? Vai caber todo mundo na nossa garganta?” (2005, p. 17).

E é em virtude desse medo que surge a proposição da justiça pelas próprias mãos, o linchamento do motorista pelo povo, proposta encabeçada por um “belo exemplar da tribo ipanemense, que vai à luta armado unicamente de uma sunga que lhe cobre as vergonhas” (2005, p. 15). Incomodado, ao retornar da praia e tropeçar “num monte de caco de vidro, crioulos e polícia” (p. 15), o moço alto, loiro, de olhos azuis sugere que a polícia não leve o motorista, que o deixe com eles: “Vocês prendem e depois soltam. Isso não adianta nada. Deixem ele com a gente. Deixa comigo. Eu sei como agir com filhos da puta como este. Nas minhas mãos ele nunca mais fazer cagada pelas ruas” (2005, p. 15). A atuação do “anjo exterminador”, no romance, atesta a atemporalidade da narrativa de Torres. Publicada pela primeira vez em 1991, as cenas e embates de classe que nela transparecem bem poderiam se referir às situações de conflito vivenciadas em todo e qualquer ano, inclusive 2020, em que integrantes de uma classe abastada, “cidadãos de bem”, veem no outro, no pobre, a ameaça a suas “pacatas” vidas, ainda que para mantê-las muitos usem da violência, sujem as mãos de sangue, exterminem esse outro, rechaçando-o como inimigo. E o inimigo tem cor. É preto e pobre. Sobre isso, é emblemático o subcapítulo a seguir:

14. Alerta Estadual

- Evitar a rua.
- Verificar as condições de segurança de portas e janelas.
- Instalar vidraças à prova de balas.*

* Advertência velada sobre “os nossos irmãos de cor”.
No popular: cuidado com a negrada.
Insinuação veementemente desmentida pelas autoridades.
Não existe racismo no Brasil, segundo essas mesmas autoridades.
(TORRES, 2005, p. 20)

Assim, ainda que, no item “Fala o povo”, a voz que prevalece seja a da parcela abastada da sociedade carioca ipanemense, percebem-se ecos de vozes oriundas de outros estratos sociais, como o motorista do caminhão, os “crioulos” presentes à cena, as crianças do morro, as únicas que desceram, pilhando as garrafas do caminhão e sendo agredidas pela polícia. Vozes de outros representantes de classes economicamente

desfavorecidas repercutem ao longo do romance. Veltinho é uma dessas vozes, é o sujeito que representa o migrante, que provém de algum lugar distante, seduzido pela ilusão da “grande cidade” que oferta trabalho e retorno financeiro. Ao longo do intenso fluxo de consciência de Watson, percebemos que a personagem veio de Natal, Rio Grande do Norte, para São Paulo com o intuito de conseguir um trabalho. E aí começou sua vida de trabalhador, atuando no escritório de uma fábrica de rolamentos. Mas São Paulo mostra-se inóspita para Watson, menino do interior, acostumado com belezas naturais. O cenário urbano, cercado de prédios que escondem o céu, de indústrias e carros em profusão “tinha muita fumaça” (2005, p. 139) e era voltado para o trabalho:

Ê, ê, São Paulo. Terra da garoa. Gente trabalhadora. A voz cheia de dinheiro. Ainda tem lugar pra mim aqui? Há vagas? Já teve um dia, quando vim embora, aqui desembarquei, vindo lá do fim do mundo, lá de Natal. (TORRES, 2005, p. 78)²

Como Veltinho, muitos migrantes sentem-se estrangeiros em uma terra nova e sobre eles recai o peso desse outro espaço, tão diverso do seu de origem. O protagonista sentia saudades de ver o mar, de pisar na areia, por isso, mudou-se para o Rio de Janeiro. A princípio, o Rio serve como espaço acolhedor, pela rememoração da personagem. Mas no presente da narrativa, o Rio de Janeiro é apresentado através de sua face mais violenta, formada por pessoas de diferentes classes em conflito, como discutido anteriormente. Desempregado, Veltinho sente-se deslocado e saudoso: “Sempre reclamando dos empregos, a vida inteira – todos um saco! Meu Deus, como era bom estar empregado. Como é bom ter colegas de trabalho” (TORRES, 2005, p. 35). Watson é um sujeito desnorteado, condição acentuada após o rompimento do vínculo empregatício, quando passa a ficar em casa, solitário, dia após dia. Com a esposa no trabalho e os filhos na escola, saía sem rumo para a rua, principalmente nos dias em que vinha a faxineira, repelindo-o, para não a atrapalhar. Mesmo nas ruas a solidão o domina: “Ruas selvagens, apinhadas de carros, rajadas de balas e ainda assim ermas? Humanamente vazias?” (TORRES, 2005, p. 54). Nos últimos quatro meses, as coisas desandaram para ele: o desemprego afastou-o radicalmente do tempo em que “o telefone não parava de tocar” e ele vivia recebendo “presentes, afagos e mimos” (TORRES, 2005, p. 43).

² O início do trecho alude aos versos iniciais da música “Êh São Paulo”, composta por Alvarenga e Ranchinho e que se tornou uma espécie de hino da capital paulista: “Êh, êh, êh São Paulo / Êh São Paulo / São Paulo da garoa /São Paulo que terra boa”.

O redator, antes famoso, tendo trabalhado oito anos para uma grande empresa de publicidade do país, passa a não ter com quem falar e ocupar as horas dos seus dias com tarefas domésticas, sentindo-se desvalorizado, sendo cobrado e não mais possuindo o poder financeiro de antes. Precisando economizar, pois o dinheiro do acerto de contas com a empresa não duraria por muito tempo, vende o carro, “para juntar mais dinheiro ao bolo de suas reservas [...] Daqui a pouco iria estar comendo um carro [...] E quando o dinheiro do carro também acabasse?” (TORRES, 2005, p. 198). E essa condição de desempregado não é só de Veltinho, como reflete a personagem: “Ora, ele não era o único desempregado do mundo, naquele exato momento” (2005, p. 179). Outros passam e passaram pela mesma angustiante sensação de impotência. No romance, como a antecipar a condição de Watson, temos o argentino que vivia no mesmo prédio, no passado, e vivenciara o golpe do desemprego: “Aqui e agora ele compreendia, finalmente, porque a solidão daquele argentino o perturbava tanto [...] e por que agora se lembrava dele, com uma intensidade igualmente incômoda” (2005, p. 190).

É nesse cenário desolador que ocorre o reencontro com Cabralzinho, escritor premiado que entrevistara vinte e cinco anos antes, quando era aprendiz de repórter. Ao assistir à exibição de uma entrevista com o escritor em um programa de TV, Veltinho retoma a memória do amigo: “Pois não é que é ele mesmo? O velho Cabral. O nosso Cabralzinho! E eu que pensava que ele já tinha morrido. Quem diria! Cabralzinho em segunda edição, vinte e cinco anos depois” (2005, p. 96). O reencontro com Cabral, ainda que pela tela, a princípio, faz ressurgir o pensamento de que as coisas poderiam mudar: “Haverá segundos atos nas vidas brasileiras?” (2005, p. 96). Watson relembra seu passado de glória e a relação com o amigo Cabral, escritor paulista “Revelação do Ano”, quando o entrevistara. Ainda que estes fatos tivessem acontecido há vinte e cinco anos, vigora o desejo de reencontrá-lo, o que poderia sinalizar para uma reviravolta no seu quadro atual. E assim, entra novamente em cena Cabralzinho, ou José Guilherme Cabral, escritor, amigo antigo de Veltinho. Ao longo do romance, *flashes* de encontros das personagens já deixavam delinear a personalidade dessa pessoa também conturbada, representativa dos sujeitos individualistas da sociedade moderna, aqueles que só têm olhos para si mesmos, que sempre estão preocupados apenas em expor a sua pessoa, como Cabralzinho:

Porque eu isso, porque eu aquilo, eu, eu, eu, eu. Bendito pronome pessoal.
J. C. Cabral, vírgula. Primeira Pessoa do Singular. Era o tipo que só devia

tomar banho com sabonete Eucalol. Aquele com cheirinho de eucalipto. Tudo com eu (TORRES, 2005, p. 109).

Esse individualismo da personagem se refletia ainda em seu total desrespeito com as mulheres, sempre assediando-as, envolvendo-se em brigas quando bebia. Alcoólatra, sua face pior desvelava-se sob o efeito do álcool, “convencido de que nenhuma mulher resistia a seus dotes físicos. Além disso, se tornava valentão”. Sóbrio, “era um amor de sujeito, uma doce criatura” (2005, p. 105). Entretanto, esse comportamento execrável não era restrito apenas a Cabral. Watson narra, em alguns momentos, atitudes tomadas por ele que em muito se aproximam às de Cabral, no que tange ao desrespeito às mulheres e ao assédio sexual. Isso pode ser comprovado em cenas como a sugestão de uma propaganda, baseada em uma campanha sueca, machista, de exploração do corpo feminino, em trajes sumários, para promover uma companhia aérea. Ou a proposição da personagem do sexo com colegas como uma demanda natural, em um franco assédio: “Queridas colegas: fodamos o primeiro mandamento da lei trabalhista que reza: / - Onde se trabalha não se caralha” (TORRES, 2005, p. 36).

De maneira não linear, somos apresentados às angústias de Watson, sujeito deslocado em uma sociedade que cobra o sucesso. Entediado, a personagem vê até mesmo as ruas, seu espaço de fuga quando sai de casa, como lugares monótonos, em que as ações sempre se repetem: “Os mesmos manobristas, as mesmas donas de casa apressadas, com suas sacolas de compras, os mesmos biscateiros, os mesmos porteiros com seus radinhos de pilha aos ouvidos” (TORRES, 2005, p. 155). E Veltinho deposita um sopro de esperança, um fio de equilíbrio no reencontro com Cabralzinho, mas, ao assassiná-lo, intensifica-se gravemente uma situação que já era caótica. O crime cometido não representava apenas uma ameaça à perda de liberdade, se fosse preso pela polícia, mas eliminava qualquer possibilidade de reafirmação pessoal e profissional, o fazia sentir-se sem “destino sobre a terra” (TORRES, 2005, p. 28) e o romance termina com a confirmação do desejo de evasão, mas sem possibilidade de concretude:

Há qualquer coisa aqui que faz perder a cabeça.

Deve ser o excesso de luz.

Luzes e cores se fundem nos meus olhos embaçados e se propagam [...]. E se derramam para dentro de um lugar muito escuro, onde dificilmente tento me esconder.

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,

Religião, Língua e Literatura

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.

(TORRES, 2005, p. 222).

4. À guisa de conclusão

É preciso salientar que a narrativa fragmentada de *Um táxi para Viena d'Áustria*, entrecortada por vozes que se cruzam, vindas de todos os lados (das ruas, do rádio, do jornal, da música, da publicidade, da televisão, do cinema) encena o caos das grandes cidades: o desemprego, a violência, as diferenças sociais, a falta de perspectiva do homem contemporâneo, revelando-lhe o seu vazio existencial. E isso se consubstancia na figura de Watson Rosavelti Campos, publicitário desempregado e excluído do sistema capitalista, em conflito com essa situação e com todo o tempo livre de que dispõe e com o qual sempre sonhara, mas que só lhe causa angústia, dada a sua situação. Sem vínculo empregatício e sem perspectiva de lugar para onde ir, nem o desejo de encontrar a paz fugindo para lugares idílicos como “Shangrilá”, a poética “Pasárgada”, a utópica “Rio d’Onor”, o “pays de Cogne”, uma “catedral consoladora em Viena d’Áustria”, pode ser concretizado. Não resta saída à personagem, não é possível sair do caos e uma acentuada desilusão o assola no desfecho da narrativa. Despido das identidades definidas e sustentadas pelo seu meio profissional e a vida que julgou construir, a personagem encontra-se com a identidade fragmentada, descolado de todos os padrões e modelos aos quais foi submetido, revelando-se, com uma força descomunal, a solidão e a precariedade do homem moderno. Tudo isso só reforça a caracterização de *Um táxi para Viena d’Áustria* como uma narrativa moderna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesbok. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARVALHO, Alfredo Leme de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- COUTINHO, Eduardo de Faria. O pós-modernismo no Brasil. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir.). *A*

literatura no Brasil. São Paulo: Global, 1999. 6 v. V. 6: Relações e perspectivas; conclusão.

FERNANDES, Renato Costa. Narrador, cidade, literatura. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Renato Costa (Orgs). *O imaginário da cidade*. Brasília, UNB, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.