

**VIAGEM PELAS LEXIAS
DO TÁXI LITERÁRIO DE ANTÔNIO TORRES**

Regina Céli Alves da Silva
reginaceli@click21.com.br

PLANO DE VOO

No espaço narrativo do romance *Um táxi para Viena D'Áustria*, de Antônio Torres, o tráfego é conturbado, existindo nele muitas “zonas de turbulência”, pois, como o próprio título sugere, o percurso Brasil-Viena d'Áustria é feito de táxi. A partir dessa “turbulência” inicial, o leitor, ao percorrer as páginas do livro, em vez de encontrar zonas de calma, ao contrário, envereda por caminhos repletos de surpreendentes eventos. Assim, quem se aventura a atravessá-los depara-se com um plano de voo bizarro, cujo roteiro é marcado por três escalas obrigatórias: o tombamento de um caminhão em Ipanema, com conseqüente retenção do tráfego; o desemprego; a morte. Além disso, ainda é necessário fazer conexões em diferentes espaços, tais como: o sono; a memória; a loucura. Lançado nessas diferentes e complexas dimensões, não poderá contar com uma rota palpável, mas, como sugestionado no texto, se deixar levar pelo veículo, embarcando numa aventura sem destino certo.

É, pois, a partir dessa incerteza, desse rumo obscuro, que se deve, portanto, considerar esta análise do romance que, publicado no início da última década do século XX (1991), vem inscrito sob a rubrica pós-moderna. Aliás, dúvidas, suspeitas, terrenos tortuosos são características dessa etiqueta literária. Por isso mesmo, para enveredar por esses traçados sinuosos, opta-se por fazê-lo segundo as instruções de Roland Barthes desenvolvidas em *S/Z*, obra na qual a análise da novela *Sarrasine*, de Balzac, é efetuada a partir da leitura de suas lexias e da produção de sentidos que estas apontam.

Sendo assim, sem que haja na proposta deste trabalho uma preocupação com a busca de significados precisos, o que, certamente, levaria a uma frustrada experiência de desvendamento de enigmas, recupera-se o traçado romanesco pela observação de suas lexias, já citadas, aqui entendidas como fundamentais: o tombamento do caminhão com conseqüente congestionamento do trânsito, o desem-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

prego e a morte. Três etapas serão cumpridas no decorrer desse percurso. Na primeira – **Vista panorâmica** –, far-se-á uma abordagem do primeiro capítulo do texto – OCORRÊNCIAS (Durante o ensaio geral para a Guerra das Garrafas) – que, como sugere o subtítulo, é uma espécie de ensaio geral do que vem a seguir. Ou seja: nele, várias das múltiplas referências visitadas no decorrer da narrativa são mencionadas, oferecendo ao leitor uma visão geral do texto. No segundo momento – **Escalas e conexões** –, o foco estará voltado para as lexias apontadas como essenciais e, também, para os variados espaços em que se contextualizam. Por último – **Chegada (ou "muito longe mesmo de Viena D'Áustria")** –, alguns apontamentos sobre a trama ficcional serão feitos, relacionando-os com a possibilidade de uma reflexão crítica no âmbito da conturbada cultura urbana contemporânea.

VISTA PANORÂMICA

Neste exato momento há um indivíduo descendo apressado pelas escadas do edifício nº3 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. [...] Pode ser apenas um desses paranoicos que tem medo de elevador. [...] Pode ser tudo e pode não ser nada. (Torres, 1991. p.7)

Esse trecho marca o início da narrativa. Um narrador em 3ª pessoa, de saída, injeta suspense na história que começa a contar. E, ao longo de dez capítulos, ele percorrerá os fatos que, direta ou indiretamente, levam a esta cena primeira. Todo o primeiro capítulo pode ser lido como uma "crônica policial", na qual ele, como cronista, registra em *flashes* alguns fatos ocorridos a sua volta e, como detetive, desconfia de tudo o que vê. Em dezenove fragmentos, apresenta situações que, posteriormente, serão revistas. Para isso, além de utilizar uma linguagem jornalística – própria aos cronistas – e termos ligados ao universo policial, ele emprega recursos que são característicos do cinema, rádio e televisão, como sugerido no subtítulo do capítulo – "durante o ensaio geral para a Guerra das Garrafas" (Torres, 1991, p. 5).

Enquanto o homem desce do prédio, na rua, uma verdadeira confusão se estabelece porque um caminhão de entrega da coca-cola,

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

carregado de engradados, tombara bem ali, perto daquele endereço, agitando a cidade. Conferindo as cenas:

Imagine o caos: uma garganta por onde escoam três ruas, no sentido Copacabana, completamente bloqueada por engradados, garrafas e cacos. E a (previsível) multidão atrapalhando mais ainda. E a polícia já descendo o cacete na pivotada que avança sobre as garrafas aproveitáveis. [...] Nas tardes de Ipanema há um céu azul demais. E arranha-céus que daqui a pouco podem ficar da cor dos engarrafados da Coca-cola. Vermelhos. Vem fogo aí. ((Torres, 1991, p. 11)

E olha lá a turma do morro querendo descer, e só Deus sabe com que propósitos (Torres, 1991, p. 14).

Os comerciantes da área já cerraram suas portas. Seguro morreu de velho. O pau vai comer solto, amigo ouvinte. A cobra vai fumar. 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, 1991, p. 15)

Entre a primeira cena narrada e as cenas acima é possível perceber que o foco narrativo se abre como uma lente grande angular, tentando captar o burburinho da cidade, criando um efeito de simultaneidade e abrangência que somente o progresso tecnológico, alcançado, em grande parte, em prol da mídia, na travessia do século XX, foi capaz de permitir. Essa incorporação no discurso ficcional de recursos comuns aos meios de comunicação de massa cria uma identificação direta do leitor com os apelos cotidianos aos quais ele já está acostumado, evidenciando o aspecto espetacular com que a realidade é produzida pelos *mass-media*.

Antônio Torres cria uma narrativa ficcional sensivelmente sintonizada com a situação contemporânea, construindo-a consoante a realidade inscrita, e expondo-a como espetáculo. Assim, no primeiro capítulo, o narrador faz uma abordagem dos acontecimentos, entrecruzando as linguagens cinematográfica, televisiva, radiofônica, jornalística, ofertando a sensação de se assistir a um filme, tal é o investimento numa estrutura linguística que enfatiza o movimento, a ação.

Mas, como nos filmes produzidos nas últimas décadas do século XX (70/80/90), esse também não poderia ser visto de forma linear, ordenada, mas sim como uma obra cuja ordem vem forjada na

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

desordem e cuja compreensão está atrelada ao caos. Só assim ele pode ser entendido: sob o prisma do caos, da dúvida e, como certeza, apenas a de que toda a trama está sob suspeita, de que tudo pode ser falso e deve ser questionado.

Não é gratuito, portanto, o fato de o narrador que, iniciando a narrativa em terceira pessoa – caracterizando-se como uma espécie de convenção romanesca (anuncia o terreno falso no qual o narrador pisa) –, ao final do primeiro capítulo, assumir a primeira pessoa e chamar a atenção para isso: "Alguma coisa se rompeu. Houve um corte, uma ruptura. Mas o que foi que aconteceu? Saudade de um sofá mais confortável que o banco traseiro de um táxi" (Torres, 1991, p. 21).

O discurso em terceira pessoa é sutilmente incorporado pela primeira pessoa e é esta que vai prevalecer, a partir do segundo capítulo, até quase o final da narrativa. Criador e criatura, o sujeito-narrador se desdobra e apresenta uma nova face. Agora, não apenas como detetive ou cronista, mas um personagem: um homem desempregado que acabou de matar alguém. Em fuga, sai do prédio nº3, na rua Visconde de Pirajá, e entra no táxi, de onde passa a narrar a história. Do banco traseiro do veículo, ele pode observar o que acontece a sua volta. Mas, impossibilitado de ir adiante devido ao acidente com o caminhão, é obrigado a permanecer no transporte e, em vez de circular pela superfície da cidade, passa a circular pelo subterrâneo da memória, pelas intermitências do sono e pela latente loucura.

Nesse processo, registra uma multiplicidade de signos característicos das sociedades atuais, principalmente dos grandes centros urbanos, como a cidade do Rio de Janeiro. O uso excessivo de clichês é o recurso estilístico adotado para sinalizar comportamentos padronizados e superficiais. Com tal procedimento, flagra: o homem que desce as escadas correndo, colocando-o sob suspeita, até porque afirma ser este um desempregado e, por isso, suspeito; o tombamento do caminhão e as garrafas espalhadas pelo asfalto, causando tumulto no trânsito; o choque entre as classes: a popular, que desce dos morros para apanhar os refrigerantes e a burguesa, que olha e comenta, por exemplo, que poderia ser cocaína, em vez de coca-cola; o tireteio; o motorista do caminhão, que diz só se entregar na frente das câmeras de televisão; o rapaz alto e louro, representante da camada ri-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

ca, apelidado de o anjo exterminador, título do famoso filme, de 1962, de Luis Buñuel, no qual é apresentada crítica contundente aos costumes burgueses.

Além desses registros, menciona ainda a mãe, a mulher, a família, a infância, Deus, os anjos, a igreja, a literatura, os ladrões educados e finos, a política, os governos estadual e federal, os versos de T. S. Eliot, do poema **Terra devastada**, de 1929, no qual o autor inglês de origem norte-americana faz uma crítica, quase um prognóstico, do que viria pela frente: "um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol". No último fragmento do capítulo, desculpa-se e anuncia o corte, a ruptura que vai operar no foco narrativo, passando da terceira à primeira pessoa do discurso para, a partir de então, encetar "uma corrida de táxi sem destino" (Torres, 1991, p. 21), expondo o desejo de escrever um livro e lembrando o final de um conto de Borges – **O fim**, de 1944 – que diz: "Agora era ninguém. Ou melhor, era o outro; não tinha destino sobre a terra e matara um homem" (Borges, 1998, p. 578/Torres, 1991, p. 21).

No rádio do táxi, toca Mozart, Missa em dó maior, trazendo à lembrança as catedrais da Áustria e o sonho da noite anterior, em que um anjo, que saíra de um avião em chamas, falou com ele. Depois disso, adormece. "E, pelo visto, vai poder puxar um ronco das mil e uma noites, pois esse trânsito não vai desencalhar tão cedo." (Torres, 1991, p. 26)

ESCALAS E CONEXÕES

Do segundo capítulo em diante, o processo de escrita é configurado em torno das três lexias mencionadas: o congestionamento do trânsito; o desemprego e a morte. Atreladas a elas, experiências do passado, imagens, fatos vão se entrelaçar com referências mais atuais. A história, que parecia enveredar pela superfície da cidade, passa a sofrer influência de uma mistura de tempos e espaços que podem, ou não, ser lidos como ocorrências da vida do narrador.

A leitura da interrupção no trânsito faz deslizar por alguns caminhos de análise e compreensão. As vias da cidade, planejadas para fazer o trânsito escoar, permitindo aos indivíduos o livre exercício de ir e vir, ao contrário, não são suficientemente largas para rece-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

ber o volume de carros que circulam sobre elas. Acrescenta-se ainda que nem todos os fatos podem ser planejados, como bem o demonstra o tombamento do caminhão, de forma a evitar que uma rua seja interditada. À mercê de uma contingência, meios de transporte e seres humanos são impedidos de seguir adiante, e ficam parados.

A cidade, projetada para fazer escoar substancial fluxo de veículos, pessoas e ideias, passa a oferecer um espetáculo estático, no qual as cenas se repetem, impossibilitando grandes novidades. Por isso mesmo, a estrutura narrativa, atrelada aos fatores externos sobre os quais não é possível manter o domínio, desenrola-se de forma "caoticamente articulada", repetindo passagens, indo e voltando, em círculos, sempre em direção aos mesmos acontecimentos. Dentro desse campo de percepção, constata-se que a organização urbana encontra, atualmente, um lugar singular para ser pensada: a partir de sua permanente desorganização. O fluxo de pensamentos do narrador e da crítica acaba sendo atropelado pelo caos de um cotidiano violento, ameaçador.

O desemprego, outra lexia a ser analisada, transporta o narrador, ao mesmo tempo, para dentro e para fora dos códigos urbanos. E é desse ângulo que ele narra o presente e o passado, tentando recompor seu rosto e sua história. Ao iniciar o segundo capítulo, ele o intitula com uma afirmativa e uma pergunta: "Preciso ligar para casa. Mas para dizer o quê?" (Torres, 1991, p. 27). As duas orações dizem a mesma coisa, complementando-se. Elas enfatizam um mergulho no vácuo em que se encontra. Conferindo o texto: "Marido exemplar, pai extremoso, caráter sem jaça, ex-empregado padrão e etc. também costuma chegar tarde a casa. Mas avisa antes. Praxe é praxe" (Torres, 1991, p. 29).

Praxe, convenção, algo estabelecido e estático, como o trânsito interrompido pelo inesperado e banal acontecimento sinalizado no primeiro capítulo. Estranho fazer essa comparação, uma vez que a praxe significa algo previsível, determinado e o engarrafamento, ao contrário, é provocado por algo imprevisível, um acaso. Mas este, também, por sua vez, embora seja uma perturbação, é tão corriqueiro na paisagem urbana que já faz parte dela. Uma praxe.

Dentro desse espírito, o narrador confessa ser um desempregado, alguém para quem a existência deixou de ter o significado que

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

tinha. Ele, antes um publicitário bem sucedido, que trabalhara numa grande agência de propaganda, acostumado, portanto, a criar e reger seus próprios espetáculos, agora não pode mais fazê-lo, nem mesmo transitar pelo meio que conhecia. Não recebe mais os afagos, presentes, mimos, gravatas italianas, vinhos caros, fitas, livros, relíquias, enfim, tudo aquilo que fazia parte de sua vida, quando era diretor da empresa. Por isso, sente-se sozinho, acabado, desmotivado, sem ânimo para lutar. Ele se vê fora do mundo que outrora era o seu e, nesse distanciamento, começa a enxergar o que aquilo representa: bajulações, conveniências, aparências...

Sente-se como o personagem do conto de Borges, que "não tinha destino sobre a terra e matara um homem". A morte, outra lexia a ser considerada, é citada desde os primeiros momentos do texto, cortando toda a sua trajetória como uma sombra a atormentar a mente narrativa. O indivíduo desempregado, entrando em desespero, começa a traçar uma relação próxima a ela. Mas quem foi morto? O homem chamado Cabralzinho, seu velho conhecido de outros tempos, ou ele mesmo, atropelado que estava pelos acontecimentos? Ele matou mesmo alguém, ou apenas sentia como se estivesse morto, fora de um mundo que conhecera e lançado num espaço estranho? Limite, fim, o signo da morte aparece no texto, marcando-o com múltiplos significados.

Capturado, numa armadilha cruel, pelo congestionamento do trânsito, pelo desemprego e pelo homicídio, é levado a refazer sua história, buscando dentro de si os componentes da trama, pois o outro morreu, a cidade parou e ele já não é mais um homem inserido nos padrões do sistema. Vivendo a agonia de um marginal, resta-lhe tentar recriar-se, transformando-se, talvez, ele próprio, num outro e, quem sabe assim, provocar um reencontro consigo mesmo.

Nesse encontro, ele, absolutamente só, cria diálogos com vários interlocutores imaginários. Numa dessas conversas fala com alguém, um policial, possivelmente, que o interroga, querendo saber sobre o crime. Em primeiro lugar, o homem da lei pergunta-lhe o nome e ele responde que se chama Watson Rosavelti Campos, apelido Veltinho. Eis a presença do detetive na narrativa. Não é gratuito, portanto, que, ao se sentar no banco do táxi e observar as cenas ocorridas a sua volta, veja um homem descendo rapidamente as escadas

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

de um prédio e passe a imaginar os motivos pelos quais está tão apressado. No momento seguinte, o indivíduo não é mais um desconhecido, mas ele mesmo, descendo às carreiras porque acabara de matar um amigo. Como o secular Watson, Veltinho conta o que vê e o que ouve, mas também o que imagina, o que sonha. Volta a recostar-se no banco do táxi. Sente-se cansado e com sono.

As três referências essenciais à geração da trama ficcional são articuladas em três dimensões moveidças: o sono, a memória e a loucura. Na primeira, dois aspectos devem ser considerados: o sonho e a vigília; a segunda, tanto pode ser observada a partir de seu componente mais consciente, desperto, voltado para a realidade circundante quanto a partir do aspecto onírico; na terceira, é possível englobar as duas primeiras e acrescentar-lhe outros aspectos. Seja como for, todas essas telas devem ser requisitadas, já que estão presentes na voz narrativa. Por isso mesmo, embora não seja o propósito deste trabalho investigá-las profundamente, não poderia, no entanto, deixá-las de lado, pois existe um apelo textual que conduz, necessariamente, a essas "zonas de turbulência".

Em quase todos os capítulos, o narrador diz que adormece, que vai adormecer ou que adormeceu; nesses períodos, ele ora afirma que sonha, dando a entender que tudo não passa de sonho, ora anuncia um estado de vigília, momento em que os dados ainda transitam pela realidade, mas já começam a se confundir com a dimensão onírica. Em conversa telefônica, possivelmente imaginária, com a esposa, Veltinho diz:

Aí você deixará o sono vir em ondas – para te possuir, te dominar. Primeiro será a vigília, um estágio não muito tranquilo, porque sua mente estará desperta. Nessa fase, os seus sentidos atuarão para o lado de fora: você ainda estará praticamente acordada. Tudo parece palpável, visível. Você age, atua, bate o maior papo com um monte de gente, tudo assim como se fosse na real. (Torres, 1991, p. 34)

Esse trecho bem poderia esclarecer a tela em que a escrita do texto é projetada, mas isso não acontece pelo fato de haver outros complicadores. Mesmo assim, é possível afirmar que, para analisar a produção de sentidos dessa narrativa, é necessário considerar, além de outros, o estado de vigília, fase em que, como o narrador explica, "você age, atua, bate o maior papo com um monte de gente, tudo assim como se fosse na real". Muito do que é narrado pode ter sido o-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

riginado em vigília, quando o narrador, ao pegar o táxi, se vê retido em uma paralisação de trânsito e, já sonolento, assiste às cenas a sua volta, sonhando depois com elas, relacionando-as com outros acontecimentos de seu passado, com fantasias, desejos etc.

Pode ser também que o texto seja uma fundação da memória. Segundo Halbwachs – que estudou a memória, não como um fato isolado, restrito ao mundo de um indivíduo, mas como um quadro de inter-relações –, "o maior número de nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, nô-las provocam" (Halbwachs, 1925, introdução VIII). Para o estudioso, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. Por isso mesmo, a cena dentro do táxi e a visão das ocorrências a sua volta podem ter provocado a memória do narrador e, a partir de então, ele passa a recriá-las de acordo com sua experiência. O terreno é incerto.

De certo mesmo é que, entre as fábulas encantadoras da esparta Sherazade e as ardilosas resoluções contadas pelo inglês Watson, transformado, na versão brasileira, em Veltinho, a narrativa faz o leitor subir num carro das arábias e embarcar num voo lúdico por diversas figurações da realidade. E o táxi continua rodando: do real para o sonho, do sonho para a memória, da memória para o papel. E, no capítulo oito – A PAREDE BRANCA –, o narrador insere mais um elemento em sua história: a loucura. Ele revela que vê uma parede branca crescer ao seu redor e que ela o segue por toda parte, emparedando-o. Solitário, trancado consigo mesmo, dentro de uma trama que pode, a cada momento, ser revelada a partir de um ponto de vista diferente, ele confessa que talvez seu problema seja apenas falta de fé em alguma coisa e acrescenta: "Tá ruim cá na real? Parte pro mágico, cara. Viaje no esotérico..." (Torres, 1991, p. 102). Ao concluir, no entanto, com essas frases, ele reconhece fazer parte de uma geração para quem os deuses estão mortos. Confessa que começou a ver a tal parede depois que ficou desempregado.

No último capítulo, Veltinho conta como foi seu encontro com o Cabralzinho. Ele percebera que o Cabral não estava bem, que seu aspecto era ruim e gemia de dor. Foi então que avistou num canto da sala do apartamento do amigo, sobre uma mesinha, a arma an-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

tiga de dois canos, na qual ainda era possível ler a marca. Enquanto Watson olhava a arma, Cabralzinho, urrando de dor, desatou a falar:

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 mais publicá-los, porque aqui somos o tempo todo atropelados pela realidade, não dá para planejar nada, estamos em guerra. (Torres, 1991, p. 175)

Com esse sentimento de impotência diante dos fatos, sem planos para o futuro, ele levantou a camiseta, mostrando a barriga inchada para o Veltinho que, não aguentando aquilo, a dor do outro, apertou o gatilho da arma e, para sua surpresa, atingiu Cabral naquela região. Uma segunda bala, bem perto do coração, matou o homem. Veltinho fugiu, para "muito longe mesmo de Viena D'Áustria" (Torres, 1991, p. 177). Nessa fuga, cruzou com Deus, que passou por ele dentro de uma nuvem. No entanto, percebeu que não era Deus, pois Ele passou num piano, usando os mesmos trajes de duzentos anos atrás, a mesma peruca e risadinha. "E isso parecia coisa de cinema" (Torres, 1991, p. 178): era Wolfgang Amadeus Mozart. "Claro, eu estava sonhando" (Torres, 1991, p. 178), acrescenta o narrador.

Impotência, perplexidade e desalento com o que está à volta são sensações que, segundo o narrador, não estão apenas nele, mas também no amigo de outras datas. A fala citada anteriormente, atribuída a Cabralzinho, bem poderia ser proferida por Veltinho, afinal, durante o trajeto narrativo, ele demonstrou estar envolvido pela mesma falta de esperança, pela mesma vontade de morrer. Seja como for, é hora de voltar para o Rio de Janeiro e desembarcar dessa aventura, desse voo de táxi para Viena d'Áustria "até que venha uma nuvem e me leve para um lugar tão longe que nem Deus sabe onde fica" (Torres, 1991, p. 180).

CHEGADA

(OU "MUITO LONGE MESMO DE VIENA D'ÁUSTRIA")

Como exposto na abertura, a análise do romance seguiria as instruções propostas por Barthes em *S/Z*, texto no qual faz uma leitura da novela de Balzac, considerando suas lexias. Essa proposta tem a ver com o que ele denominou como "estrelar o texto" (Barthes,

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

1992, p. 47). As lexias são, segundo o autor, unidades de leitura, cortes arbitrários. "A lexia compreenderá ora poucas palavras, ora algumas frases; será uma questão de comodidade: bastar-lhe-á ser o melhor espaço possível onde se possam observar os sentidos" (Barthes, 1992, p. 47). Na leitura aqui em processo, no entanto, a operação não seguiu à risca os passos de Barthes, por diversos motivos, entre eles o próprio espaço que se tem para fazê-lo. Por isso mesmo, foram acolhidos como lexias grandes blocos de fatos narrativos, acontecimentos percebidos como fundamentais para a construção da trama em foco: o congestionamento do trânsito, o desemprego e a morte.

Além desses, foi preciso também observar as telas (ou os espaços) em que foram projetados os fatos, já que o texto, nesse sentido, é pródigo, lançando o leitor numa profusão de possibilidades. Sendo assim, a produção de sentidos arquitetada na obra pode ser considerada como projeções da mente do narrador em estado de sono, vigília e sonhos, ou como tentativa de recuperação memorialística, com conseqüente recriação dos fatos, ou como surto de loucura ou, ainda, como um amálgama dessas três manifestações. Como dito, o terreno é movediço e as "zonas de turbulência" são muitas. Daí, foi possível apreciar um grande engarrafamento em Ipanema e a confusão formada; os diversos comportamentos das pessoas que a tudo assistiam; as desconfianças do narrador em torno de um indivíduo apressado; a transformação do narrador de espectador em ator; viajar com ele em seu táxi e percorrer as vielas de seu interior.

Ao dividir-se, movimentando-se entre terceira e primeira pessoas, o narrador projetou na trama a impossibilidade de um ponto de vista unívoco na cultura mosaica de um caótico cotidiano. Descontextualizando e recontextualizando numa nova arrumação os dados da realidade, o texto torreano investiu no caráter fragmentário que se verifica pela presença de cortes e colagens que dão à narrativa autonomia de voo para trafegar numa rota de sentidos plurais. Por isso, mesmo tendo Watson como narrador, criando suspense desde o início, a trama ficcional não consolida a identidade da voz narrativa, quebrando-a pelo apelido, Veltinho, e, em conseqüência, não resolve o mistério, não propõe uma solução, o que conduz o texto em direção ao território da dúvida, da suspeita.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

Suspeita é a existência metamorfoseada em espetáculo. A "morte" do indivíduo atropelado pela realidade é sintoma das diversas "zonas de turbulência" do mundo contemporâneo. O projeto da modernidade, cuja matriz é a razão, esfacela-se na contramão das circunstâncias. Sem destino, o homem transita pelas vias urbanas e pelas veias interiores, registrando, através de retinas viciadas e fatiadas, a multiplicidade de expressão da época atual.

Investindo nessa variedade de telas, onde são projetados os fatos narrativos, o romance de Antônio Torres (e muitos outros de outros autores) oferece, propositalmente, ao leitor, uma pluralidade de vias de investigação, impedindo-o de, ainda que queira, fazer uma leitura que não seja, ela também, plural, sem tentar buscar significados que confirmem uma verdade ao texto, um significado.

Da leitura de *Um táxi para Viena d'Áustria* ficam, portanto, as seguintes compreensões: a vida urbana encontra-se à mercê das contingências; o desemprego, no mundo fundado por uma razão capitalista, é como uma doença, como a "barriga falante" (Torres, 1991, p. 39) do Cabralzinho, pedindo para levar um tiro; a cultura do espetáculo predomina, com seus diversos e cambiantes cenários; a deriva e o fragmento passam a ser as condições características da existência e o indivíduo (como o narrador) precisa dividir-se em múltiplos papéis para tentar sobreviver numa cidade sitiada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Empire of signs*. Canadá: Hill and Wang, 1982.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BORGES, J.L. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. Vol. I.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan, 1925.
- TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.