

EM PASSO DE TANGO NO CALOR CARIOCA: ERRÂNCIA E DESPERTENCIMENTO EM *TODOS OS PECADOS DO MUNDO*, DE NORBERTO PRESTA

TANGO STEP IN THE CARIOCA HEAT: ERRANCE AND UNBELONGING IN *TODOS OS PECADOS DO MUNDO*, BY NORBERTO PRESTA

Luciana Paiva CORONEL

 <https://orcid.org/0000-0001-6230-1878>
UFRGS

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Inserida no debate sobre as manifestações do “pensamento do fora” no cenário da literatura latino-americana contemporânea, proponho uma leitura dos movimentos errantes do personagem Manuel, de origem argentina, pelo Rio de Janeiro em *Todos os pecados do mundo: romance carioca*. Tomo por fundamentos os conceitos de “estrangeiro” de Néstor Canclini (2016) e de Julia Kristeva (1994) e o conceito de “migração” a partir de Pierre Ouellet (2016) para analisar a identidade desterritorializada do protagonista da trama. A estraneidade de Manuel, compreendida basicamente através de seu modo de andar e de sua peculiar tentativa de enraizamento na cidade, permite concluir que o mesmo habita um entre-lugar entre culturas que conforma a representação simbólica do despertencimento. Aludo também ao caráter do fora presente no trânsito constitutivo do romance, enquanto ficção, com as formas autoficcionais ou alterficcionais, conforme propõe Evandro Nascimento (2017) e ainda entre o estatuto da ficção e do testemunho do mundo, conforme o entendimento de Julián Fuks (2017).

Palavras-chave: Transculturalidade; desenraizamento; estraneidade, despertencimento.

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP/2004), pós-doutora junto à Università degli Studi di Genova (Itália- 2014/15), com a supervisão de Roberto Francavilla (bolsista CAPES) e junto à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG- 2020/21), com a supervisão de Maria Zilda Cury. Vice-líder do grupo de pesquisa Poéticas e políticas da memória (CNPq), membro do grupo Espaços da Literatura Contemporânea (CNPq) e do GT Literatura Brasileira Contemporânea da ANPOLL. Professora da área de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração História da Literatura. Defende o acesso do ensino, das artes e da ciência a grupos politicamente minoritários, como pessoas imigrantes e refugiadas, oriundas de classes sociais menos favorecidas, PCDs e neurodivergentes, com identidade de gênero ou orientação sexual não normativa ou pertencentes a grupos étnico-raciais que são alvos de violência. Tem experiência nas áreas de História e Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira contemporânea, literatura de periferia, vozes marginais, escritos do cárcere, literatura e ditadura.

Abstract: Inserted in the debate on the manifestations of the “thought of outside” in the context of contemporary Latin American literature, I propose a reading of the wandering movements of the character Manuel, of Argentine origin, through Rio de Janeiro in *Todos os pecados do mundo*: a *carioca novel*. I take, as principles, the concept of “foreigner”, by Néstor Canclini (2016) and Julia Kristeva (1994) and the concept of “migration” by Pierre Ouellet (2016) to analyze the deterritorialized identity of the protagonist of the plot. Manuel’s strangeness, understood basically through his way of walking and his peculiar attempts to root himself in the city, allows to conclude that he inhabits an in-between place between cultures that conforms the symbolic representation of the lack of belonging. I also allude to the nature of the outside present in the constitutive transit of the novel, as a fiction, with autofictional or alterfictional forms, as proposed by Evandro Nascimento (2017), and between the status of fiction and the testimony of the world, according to the understanding of Julián Fuks (2017).

KEYWORDS: Transculturality; Strangeness; Uprooting; Unbelonging.

O que é o exílio, senão uma forma de utopia? O desterrado é o homem utópico por excelência [...], vive na constante nostalgia do futuro.
(Ricardo Piglia)¹

Seguindo os passos errantes de Manuel pela cidade eivada de pecados

Em *Todos os pecados do mundo* (2019), a deriva de Manuel, ex-professor de tango em situação de desemprego pelas ruas do Rio de Janeiro, é narrada pontualmente através do tempo, uma vez que os capítulos do romance têm por título os dias da semana, de quinta a terça-feira, compondo passo a passo o itinerário da deterioração fatal de sua relação amorosa, causada sobretudo por esta espécie de desterro do mundo. Acerca do espaço, como se desenvolverá nas próximas linhas, pode-se considerar que o personagem o percorra sem cansar por não saber praticamente até o final da trama como nele fixar-se. Proponho uma leitura ampla de seus movimentos, iniciando no percurso evocado da Argentina ao Brasil na companhia da mulher Odila, motivado pela oportunidade de assumirem uma academia de ensino de danças típicas de Latino-América na capital fluminense. O Rio será o palco do trânsito solitário que constitui o eixo da análise desenvolvida, desfeita a parceria afetiva e profissional com a primeira mulher e em processo de desgaste profundo o relacionamento com a parceira carioca, pivô da separação. Trata-se de um trânsito peculiar, que entendo assumir feição simbólica de refúgio ao estrangeiro, como será desenvolvido a seguir.

No presente da enunciação do *romance carioca*, mais precisamente em uma quinta-feira do mês de julho do ano da visita do Papa Francisco ao Rio, portanto 2013, o perfil do personagem Manuel começa a ser delineado a partir de sua movência peculiar pela cidade. A marca temporal o situa em um contexto histórico específico, costurando à trama ficcional dados factuais da preparação do grande evento religioso, ao qual se seguiriam a Copa do Mundo (2014) e os Jogos Olímpicos (2016), que, compondo a agenda oficial da cidade, colocá-la-iam como centro

¹ Respiração Artificial 1.ed. - São Paulo: MEDIAfashion, 2012. [Coleção Folha. Literatura ibero-americana; v. 12, p. 37.

de atenção aos olhos do mundo. O calendário da celebração institucionalizada da alegria, de acentuado teor patriótico no caso das competições esportivas, cria uma espécie de contraponto à tenuidade das conquistas cotidianas que o personagem logra alcançar no mesmo período.

No tempo nada festivo de Manuel, enquanto evidencia-se o distanciamento inelutável da companheira, que se prostituía para sustentar a casa, o personagem almeja encontrar um resto de café no fundo da garrafa térmica para requeentar, um pacote de batatas fritas aberto no armário da cozinha para matar a fome ou erva-mate suficiente para fazer um mate pela manhã. Ainda pode arriscar jantar bem em um *vernissage* de arte, onde disputa canapés e taças de espumante da bandeja do garçom. Este exilado vive à beira dos acontecimentos, nutrindo-se do que alcança e de sobras, o que ocorre também no plano afetivo, sustentado pelas lembranças de outro tempo: “beijaram-se, como nesta época se beijavam, com alegria. Manuel se surpreendeu sorrindo. [...] Voltou ao presente, seu sorriso se desmanchou, o homem cinza que não queria ser reapareceu” (PRESTA, 2019, p. 24). No decorrer da semana em que o leitor acompanha os percalços do personagem, enxerga-o cada vez mais lúcido acerca da necessidade de expulsar o homem cinza com que se deparou diante do espelho na cena referida, só lhe parecem faltar os meios para tal.

Néstor Canclini afirma em *O mundo inteiro como lugar estranho* que a estraneidade pode ser identificada com esse tipo de estranheza, revelando-se como “consciência de um desajuste, perda da identidade em que antes nos reconhecíamos” (CANCLINI, 2016, p. 62). Manuel tem essa consciência, sente essa perda, mas permanece convicto na afirmação de sua singularidade por muito tempo dentro da trama romanesca, mostrando-se inábil para ensejar as negociações interculturais que, segundo o estudioso, são rotina na vida do estrangeiro no novo chão. Apenas ao final constituirá, quase que num golpe de sorte após muitos reveses, o que se pode entender como **ninho** profissional, no qual obterá reconhecimento e conseguirá sustentar-se, do que resultará um fio de perspectiva de sobrevivência ao personagem estrangeiro no Rio de Janeiro. Até que chegue essa hora, no justo desenlace do romance, sua atitude diante da vida social da cidade configura-se como situação do fora.

Às menções a grandes efemérides mundiais, registros do tempo histórico que se mesclam à tessitura ficcional do romance, somam-se inúmeras marcas referenciais da cidade do Rio de Janeiro, delineando muitas vezes em suas páginas, o mapa traçado pelo deslocamento de Manuel pelas ruas e praças que atravessa, pelos pontos de embarque dos meios de transporte público a que precisa às vezes recorrer, metrô e ônibus principalmente, e igualmente pelos espaços de arte que frequenta, buscando mais garantir seu jantar do que apreciar os quadros em exposição. Desta forma, no percurso da narrativa, o leitor depara-se com o Ritz do Leblon, passa pelo Largo do Machado, pelo Largo da Carioca, entra junto com Manuel no Centro Cultural *Oi Futuro* do Flamengo, cruzando espaços geográficos de existência empírica comprovável. Os dados extraliterários inserem no tecido romanesco uma precisão espaço-temporal que se coaduna com o que Julián Fuks entende por pós-ficção, um feitio de narrativa de extremada feição realista na qual encontram-se “embaralha[das] aos olhos do leitor as percepções de ficção e realidade” (FUKS, 2017, p. 76).

De igual maneira, são constantemente apontadas inúmeras referências a produções culturais do país de origem na rotina brasileira do protagonista. Enquanto fuma escondido no quarto, ele pode estar ouvindo um Cd de Goyeneche, lendo *Página 12* ou *El Clarín*, ou quem

sabe ainda desfrutando de um capítulo do romance *Triste, solitário e final*, de Osvaldo Soriano, tantas vezes lido. Tais dados podem ser entendidos sob a chave da intertextualidade a partir de Tiphaine Samoyault (2008), que a pensa de maneira unificada, reunindo seus traços em torno da ideia de memória. Nesse sentido, verifica-se que o protagonista expatriado de *Todos os pecados do mundo* mantém viva e alimenta-se cotidianamente da cultura de sua terra natal após tantas décadas de exílio voluntário, uma parte das quais transcorrida na Europa.

Desta forma, o *romance carioca* comporta em suas páginas evidente presença da cultura argentina, compondo o imaginário do personagem, em que pese seu título apontar na direção do Brasil. O descompasso entre a paisagem interna de Manuel e a paisagem externa da cidade por onde circula demonstra sua radical desterritorialização. As preferências culinárias, inseridas na bagagem deste migrante, comprovam que não apenas o alimento espiritual que aprecia apresenta o lastro de sua origem. Apresentadas pelo narrador por meio do estilo indireto livre, estas são evocadas, encontrando-se interditas ao protagonista no presente de sua enunciação devido às privações financeiras enfrentadas:

Ele teria gostado de almoçar no Amarelinho, na Cinelândia. A picanha que preparavam ali não devia muito ao bife de chorizo que costumava comer, em outros tempos, em seu saudoso restaurante Pippo ou no Palacio de la Papa Frita de Buenos Aires.

As poucas notas que Amanda havia deixado não bastariam nem para uma lasanha no Amarelinho. (PRESTA, 2019, p. 17)

A consideração segundo a qual a carne servida no restaurante carioca não deixava muito a desejar, se comparada a de sua terra, sugerindo uma boa adaptação à cidade de acolhida, termina por evidenciar a manutenção dos hábitos alimentares de sua terra no cotidiano brasileiro, relativizando a disponibilidade de Manuel para vivenciar a migrância no sentido em que a entende Pierre Ouellet em *As palavras migratórias as identidades migrantes: a paixão do outro*, enquanto percurso que “lança o personagem à experiência íntima com a alteridade (OUELLET, 2012, p. 4). Manifestar apreço por um prato de feijão com arroz, por exemplo, sugeriria este tipo de travessia do padrão de vida deixado para trás. A representação do seu modo de andar (e de viver), esteticamente figurada, confirma tal dificuldade de abertura ao outro da nova terra, sugerindo a existência de laços imaginários de ligação a espaços e tempos anteriores, dos quais resultam no presente impasses de várias ordens na circunstância de vida do personagem.

Uma vez que, Norberto Presta, o autor de *Todos os pecados do mundo: romance carioca*, é um dramaturgo, ator e diretor de teatro ítalo-argentino, residente há muitos anos no Rio de Janeiro após ter vivido o exílio voluntário em solo europeu, e ainda autoidentificado no campo artístico ao longo de cinquenta anos de carreira através da condição estrangeira², pode-se apontar traços auto/alterficcionalis na trama do romance, conforme concepção e designação de Evandro Nascimento:

“ ‘Eu’ é e sempre será outro, igual e diferente de si: esse diferimento vem da alteridade que nos habita. [...] o eu não passa de uma ficção do outro. Pois o

² Os passos de tango que caracterizam a errância de Manuel estão presentes também no espetáculo *O preferido dos lepdópteros*, que traz o dirigente comunista russo Nicolai Bukharin como protagonista. Recorte reduzido da peça permite conhecer o ingrediente estético a que recorre Norberto Presta, que dirige e atua na peça. Disponível em: <https://youtu.be/u9eLpZXGiB4>

outro é que me inventa, a meu desconhecimento e até a minha revelia. Desde a certidão de nascimento até o atestado de óbito, quem cuida sempre de nossas vidas são os outros, sem os quais nada seríamos, nada somos. Por esse motivo sempre preferi, em vez do neologismo autoficção, um outro, um pouco mais estranho, o de alterficção [...] (NASCIMENTO, 2017, p. 62).

Acerca do perfil do personagem, semelhante e, ao mesmo tempo, dessemelhante em relação a seu autor, portanto passível de ser lido sob o ângulo da alterficção proposta pelo crítico, pode-se afirmar que o narrador o apresenta às primeiras páginas como um homem maduro cuja conduta tem a marca da falta de ambição (PRESTA, 2019, p. 15). Verifica-se nitidamente que a construção identitária do mesmo adensa-se quando esteticamente figurada simbolicamente no romance através de seu peculiar movimento pelas ruas:

Manuel podia perceber até os segundos que passavam, sabia que isso era um privilégio e não queria mudar o ritmo da sua vida; um tango em dois por quatro ao ritmo do qual era visto caminhando lentamente pelo calor desta cidade, onde é normal ver as pessoas movendo-se com lentidão, só que o tempo de Manuel era ainda mais dilatado, como o de alguém que observa tudo, respira tudo. (PRESTA, 2019, p. 16)

Em sua deambulação desinteressada, Manuel não busca chegar a lugar algum, basta-lhe o próprio caminhar, que realiza devagar, como a desejar que não acabe. A paisagem importa-lhe menos que a passagem, pois não há nela qualquer traço do espaço exterior, há apenas, internalizada em sua mente, uma reminiscência do país de origem a guiar-lhe o ritmo dos pés. É como um argentino que ele anda sob o sol dos trópicos. Estar em movimento é estar em nenhuma parte, essa parece ser a motivação mais importante do personagem, que se cumpre quando põe os pés no caminho. O narrador, cúmplice da necessidade de alhear-se que tem o estrangeiro, registra a cena sob a chave da introspecção, mostrando que o giro pelas ruas lhe oferece uma espécie de refúgio simbólico no qual encontra-se com a própria corporeidade de um modo profundo, alcançando a percepção imediata do transcorrer do tempo. Se o personagem tudo observa, sem que nada seja trazido do espaço observado, além do calor, é porque importa-lhe sobretudo a consciência dos próprios sentidos. Por tal razão, a voz narrativa, em nova sintonia estrutural com ele, enquadra-o em um cenário vazio.

Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, elabora em chave poética a condição deste ser errante que habita o próprio deslocamento, abstraídos o espaço e o tempo exteriores, uma vez que o primeiro desaparece e o segundo é apropriado a partir de um padrão pessoal, que instaura “o tempo de Manuel”: “A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais” (KRISTEVA, 1994, p. 15). Tal é o sentido do trânsito de Manuel, pleno em si mesmo, significativo porque transitivo entre espaços, *u-topos* onde encontra abrigo. O espaço próprio do argentino no país que outrora voluntariamente buscara, e que será representado metonimicamente ao longo de *Todos os pecados do mundo* através da cidade do Rio de Janeiro, é cartografado por seus pés em marcha. Apenas nesse enclave imaginário lhe é possível evadir-se da “cidade em que se encontrava prisioneiro” (PRESTA, 2019, p. 15).

Neste presente “em suspenso”, rastros do tempo passado emergem, aflorados no ritmo de seus pés. Manuel circula pelas ruas descolado da alteridade da cidade, que não lhe parece atrair. Em seu percurso, resta do espaço urbano apenas o rastro, “pontos de referência, nada mais”, pois desloca-se em experiência íntima de ordem sensorial consigo mesmo, como visto. Julia Kristeva, quando trata da perda da língua materna, aponta “as sonoridades e lógicas cortadas da memória noturna do corpo” (KRISTEVA, 1994, p. 22) do estrangeiro. Norberto Presta, criador, não explora, até onde pude ver, a questão da mudança do horizonte linguístico na inserção de sua criatura estrangeira no Rio de Janeiro. Ainda assim, a leitura da crítica literária, psicanalista e teórica feminista búlgaro-francesa parece pertinente no percurso interpretativo em curso acerca da condição “do fora” de Manuel na cidade maravilhosa: “Trazer em si, como um jazigo secreto ou como uma criança deficiente -benquista e inútil – essa linguagem de outrora, que murcha sem jamais abandoná-lo” (KRISTEVA, 1994, p. 22).

Na trama de *Todos os pecados do mundo: romance carioca*, a linguagem de outrora, que murcha sem abandonar Manuel, inscrita na memória noturna de seu corpo, não é, portanto, o espanhol; é a linguagem do tango, que lhe permite forjar pelos próprios meios, através do movimento, uma espécie de *habeas corpus* da prisão identificada com a capital fluminense. São de natureza inicialmente afetiva as grades que prendem Manuel ali: “Não sei por quê não vou embora. Talvez porque minha mulher ainda não me largou” (PRESTA, 2019, p. 28). O personagem não parte em definitivo do Rio de Janeiro por estar casado, mas a mulher está prestes a largá-lo, o que ocasionará não uma perspectiva de liberdade, mas o desamparo na cidade que parece pronta a devorá-lo, como devora a tantos a cada dia.

No trajeto de seus passeios pela cidade, realizados nas segundas, terças e quintas-feiras enquanto a companheira Amanda fazia programas no próprio quarto do casal, Manuel refugia-se “em solilóquios labirínticos” (PRESTA, 2019, p. 29) pelas ruas, que circunstancialmente o acolhem. À condição de marido da prostituta ele tivera que resignar-se “sem poder dizer que não, sem poder ter outra opção que não fosse ceder, ceder à realidade, tornar-se cada vez menor” (PRESTA, 2019, p. 38). Preso fora de casa nesses turnos, nos quais estava impedido de voltar até que assim o autorizasse a mulher, após a saída dos homens que, pagando por seu corpo, viabilizavam o sustento da família, o personagem acha meios de evadir-se:

O deslocado faz um buraco no tempo e no espaço, onde ele vive e sobrevive, entre uma memória e uma esperança, que não formam em parte alguma um território, mas um precipício ou um abismo, no qual ele encontra paradoxalmente refúgio, *refugere* querendo dizer “retirar-se”, de *fugere* que significa “fugir”: retirar-se em fuga, fugir em retirada do tempo e do espaço, ou seja, do mundo e da história, onde não há mais solo onde pousar o pé. (OUELLET, 2012, p. 4)

Em resposta ao sentimento de humilhação advindo da situação que não tivera meios de evitar e à angústia decorrente da impossibilidade de empenhar-se na busca do emprego remunerado exigido pela parceira, Manuel cava este buraco no tempo e no espaço, andando ao modo argentino para escapar da tragédia brasileira em que se convertera sua vida. Ainda assim, ao longo dos dias da sua semana, que transcorrem lentos, afirma a irredutível excentricidade do estrangeiro: “a marca ambígua de uma cicatriz, o seu próprio bem-estar” (KRISTEVA, 1994, p. 12), nutrido da memória do país de origem através das produções artísticas argentinas

que consome, canções, romances, do mate, que ainda pode tomar enquanto lhe restar erva na despensa, e igualmente da memória que traz inscrita no corpo, exteriorizada e presentificada nos passos tangueiros com que é visto pelas ruas. A esperança não perde, mas também não alimenta com convicção, ela encontra-se em processo de esgarçamento enquanto move-se pela cidade, refugiado “do mundo e da história, “onde não há mais solo onde pousar o pé”.

Não fosse um desempregado vivendo às custas da mulher, sua vida de andarilho urbano, inútil aos olhos daquela que o sustenta, até seria aceitável. Manuel, no entanto, não era um dos “poucos privilegiados que podiam decidir o que fazer com a própria vida. Cada vez menos era um desses” (PRESTA, p. 38). No amplo espectro das categorias que contemplam o deslocado, quais sejam, o estrangeiro, o migrante, o exilado, encontra-se a do viajante. Alheio à ética do trabalho e resistente à dinâmica veloz do mundo das mercadorias, Manuel revela uma rebeldia atomizada, alheia aos vínculos associativos que desencadeiam a luta contra o sistema capitalista através do esforço coletivo. A atitude identifica-se com a conduta deste último, segundo concepção de Michel Onfray em *Teoria da viagem: poética da geografia*:

Como mônada autossuficiente, o viajante recusa o tempo social, coletivo e coercitivo, em favor de um tempo singular feito de durações subjetivas e de instantes festivos buscados e desejados. Associal, insociável, irrecuperável, o nômade ignora o tempo convencional e se orienta pelo sol e as estrelas, pelas constelações e a trajetória do astro no céu; não tem relógio de pulso, mas um olho de animal apto em distinguir as auroras, o amanhecer, as tempestades que se formam e se dissipam, os crepúsculos, os eclipses, os cometas, as cintilações estelares; sabe ler a matéria das nuvens e decifrar suas promessas, interpreta o vento e conhece seus hábitos. O capricho governa seus projetos relacionados com os ritmos da natureza. Nada mais conta, exceto ele e seu uso do mundo – por isso ele procede dos banidos e dos recusados. (ONFRAY, 2015, p. 15)

Manuel comporta-se como viajante dentro da urbe, recusando o uso convencional do tempo. O capricho governa seus movimentos, porque projetos lhe faltam. O esgotamento do vínculo matrimonial aflige-o, mas não a ponto de abdicar de seu modo próprio de uso do tempo e do mundo, confirmando o pertencimento à tribo dos banidos. O *ethos* tangueiro que o impede de abrir-se à dinâmica social é herança cultural incorporada e assumida enquanto marca individual que resiste, impedindo a necessária reterritorialização do ser migrante, no caso um homem sem posses: “Não é nada mais do que um problema de dinheiro, ou melhor, de falta de dinheiro. Se eu tivesse nascido rico nada disso estaria acontecendo, eu poderia me dedicar a pensar no que quisesse todo o tempo que quisesse, quando e como quisesse” (PRESTA, 2019, p.18). A necessidade de preocupar-se com a própria subsistência cerceia o que entende por liberdade no plano do pensamento.

Ainda assim, no plano da ação, o personagem mantém o trânsito estético dos pés que acabará por levá-lo rumo à ruína do casamento. Júlia Kristeva analisa mais uma vez através de imagens a excentricidade insolente do estrangeiro: “A indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa” (KRISTEVA, 1994, p. 15). O homem cinza do espelho figura sua vulnerabilidade, sua angústia contida. Após vê-lo, o personagem busca na natureza exílio do labirinto de cimento que aprisiona as pessoas, a ele mais que todos: “Um caminhar ainda

mais lento o levou até a praia, de costas para a cidade talvez pudesse encontrar uma resposta” (PRESTA, 2019, p. 25). A geografia do Rio tem a praia como marca central de sua paisagem natural. “De costas para a cidade...” referiu o narrador, talvez o personagem encontrasse um modo de sair do labirinto interno que lhe aprisionava a mente. Não lhe basta situar-se longe da metrópole, é preciso sinalizar com o corpo a recusa solitária a sua dinâmica veloz e massificadora, ainda que a resposta buscada por ele fosse exatamente a respeito do modo pelo qual poderia participar da vida social e econômica do Rio sem perder a dignidade: “- ostra fechada sob a maré [...], entre as duas fronteiras patéticas da coragem e da humilhação contra as quais o choque com os outros o arremessa, o estrangeiro persiste, fixado em si mesmo, seguro [...] do prazer embotado por uma solidão fora de controle” (KRISTEVA, 1994 p. 16).

A beleza do cenário natural convida o personagem a deixar-se ficar junto do mar: “Uma lua imensa se embalava no horizonte, quase tocando a água. Quase dá pra voltar a crer em Deus. Sentado no muro junto à praia, tirou os sapatos e enterrou os pés na areia” (PRESTA, 2019, p. 25). Para Canclini, o estrangeiro precisa procurar “fazer que os desajustes e as diferenças sejam convertidos em táticas e estratégias para estar de outro modo” (CANCLINI, 2016, p. 62). O gesto de enterrar os pés na areia parece revelar o desejo deste ser extraviado por encontrar meios para converter desajustes e diferenças em táticas para estar no espaço “de outro modo”, de um modo mais feliz. Se, conforme entende Paloma Vidal, o que caracteriza a estrangeiridade é “esse não ter, não conseguir aderir, é essa falta de adesão, esse distanciamento, [...]” (VIDAL, 2016, s/p), pode-se entender a ação de Manuel como emblema de seu esforço por vencer a condição “do fora” aderindo à cidade através do plantar dos pés na paisagem, o que só seria possível na solidão e sob a amplitude do céu estrelado.

A atmosfera de espiritualidade criada pelas cintilações estelares e lunares permite ao personagem sentir-se bem a ponto de desejar fundir-se com o chão. Uma individualidade intransigentemente afirmada como “mônada autossuficiente” e irreduzível, condição que define o viajante, conforme já visto a partir de Michel Orphray (2015), aterrissa na areia da praia. Outrora “em retirada do mundo e da história, onde não há mais solo onde pousar o pé”, como apresentado de acordo com Pierre Ouellet (2012), o personagem encontra na praia solo onde não apenas pode pousar, como ainda afundar o pé, fincá-lo, ficar-se. Estando com o corpo apoiado no muro que faz fronteira entre a praia e a rua, ele está literalmente em um entre-lugar entre a natureza e a pólis. Manuel enraíza-se provisoriamente na praia, o restante de seu corpo, no entanto, encontra-se fora dela. “De costas” para a cidade, mas ainda em seu território, em uma rua cujo nome não importa, o personagem resiste a ela e à sua dinâmica, o que está fisicamente evidenciado: tem os olhos no mar. Esse tipo de inspiração redentora e essa busca de integração à natureza, eivada de sentido transcendente, remete ao Romantismo, que, no século XIX, período da consolidação da sociedade burguesa na Europa, fez através da arte um protesto relativo à civilização moderna (capitalista), sentida como insuportável e degradante ao sentido humano da existência em razão dos aspectos citados por Michael Löwy em *Walter Benjamin: aviso de incêndio Uma leitura sobre as teses “Sobre o conceito de História”*: “a quantificação e mecanização da vida, a reificação das relações sociais, a dissolução da comunidade e o desencantamento do mundo”³

³ Trata-se de um conceito de Max Weber cujo significado remete à experiência histórica do advento da modernidade, marcada pela racionalização laica da vida cotidiana, que põe fim ao contexto metafísico-religioso medieval. Ver Flávio Pierucci, *O Desencantamento do mundo: Todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: 34, 2003.

(LÖWY, 2005, p. 19). Tem tom romântico a busca de sentido que leva Manuel a fruir da aura da noite com os olhos lançados ao horizonte e o corpo plantado na areia.

Pode-se considerar que em sua tênue aderência ao ambiente noturno e solitário da praia, o personagem se estivesse defendendo do cotidiano insípido e incolor, da necessidade de rendição ao trabalho racionalizado e burocratizado, da perda do sentido transcendente da existência que o capitalismo instaurou no planeta. Tem sentido romântico não apenas essa cena, como ainda o conjunto dos episódios de seu trânsito rotineiro em passo de tango através do qual Manuel habita o precipício ou abismo que escolheu, sua toca de argentino na selva do Rio de Janeiro. Para Néstor Canclini, o estrangeiro precisa encontrar um “tipo de equilíbrio entre não pertencer totalmente e construir para si o próprio lugar.” (CANCLINI, 2016, p. 69). O próprio lugar (provisório) do personagem não é de fato, até este ponto da trama, nenhum espaço específico da geografia urbana, mas um espaço natural abstrato. Seu próprio tempo, o ritmo que guia o movimento das ondas nesse universo de águas e céu. Só aí pode saciar a sede de infinito que o lança rotineiramente ao movimento, “no louco impulso do errante em direção a um alhures sempre recuado, insaciado, inacessível” (KRISTEVA, 1994 p. 13).

Caspar David Friedrich, artista plástico do período romântico alemão, representou atitude similar a esta narrada em *Todos os pecados do mundo: romance carioca* na tela *Caminhante sobre o mar de névoa* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, também conhecido como *Viajante Sobre o Mar de Névoa*, 1818).⁴ O homem que caminha, o viajante, em posição de recusa à sociedade volta-se ao mar (de névoa). Muito longe de ser uma proposta estética datada, o movimento romântico lança raízes fecundas no presente, no qual renova-se a concepção de fazer da arte território de protesto da cultura contra a despoetização da vida.

Figura 1. *Caminhante sobre o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich.



Disponível em: <https://santhatela.com.br/wp-content/uploads/2018/10/friedrich-andarilho-acima-do-mar-de-neblina-d.jpg>

⁴ A pintura a óleo de 1818 de Caspar David Friedrich está no acervo da Kunsthalle de Hamburgo desde 1870. Disponível em <https://santhatela.com.br/wp-content/uploads/2018/10/friedrich-andarilho-acima-do-mar-de-neblina-d.jpg>

O caminhante ou viajante da tela novecentista europeia também para diante do mar (de névoa), interrompe a viagem para observá-lo. Manuel, personagem da narrativa contemporânea transcorrida no Brasil, mais que observá-lo, imita-o. Estando fora da sociedade, busca guiar-se pelos movimentos da natureza: “O mundo tem seu peso e seu rumo, e eu caminho, simplesmente caminho, um dois, um dois, ... quase ao ritmo dessas ondas, mas sem sua força, brumm, brummm, brummmmmmm, um dois um dois um dois brummmmmmm brummmmm...” (PRESTA, 2019, p. 26). O percurso evocado de suas andanças descompromissadas pelo cenário histórico do Rio de Janeiro, através de pontos conhecidos da geografia da cidade, é mais uma vez abstraído pelo personagem. Em relação ao tempo, ele busca instaurar em seu movimento a cadência regular do fluxo do mar, que procura imitar com os pés.

Os passos de Manuel tomam por modelo nesta oportunidade o ritmo das ondas, permitindo-lhe liberar-se do peso do mundo e desviar-se da prescrição de um rumo com direção previamente traçada em prol da adesão a um fluxo contínuo e interminável, porque cíclico: “A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo” (KRISTEVA, 1994, p. 10). O personagem descreve o avanço do próprio corpo, liberto das amarras do mundo histórico, pelo espaço indefinido como dotado de vigor inspirado na engrenagem das marés. Desta forma, afirma mais uma vez sua identidade por meio da temporalidade que instaura em seu caminhar, o ritmo que segue o movimento da onda, capaz de mantê-lo na eternidade dessa fuga ou nesse transitório que se perpetua a cada nova partida. Ele de fato parece feliz, convicto na coreografia marítima que lhe permite compor um modo próprio de usar o tempo e o mundo.

A imagem da onda, efêmera e ao mesmo tempo inserida na corrente de um ciclo que não tem fim, é muito representativa de seu fluxo. Se o movimento em ritmo de tango referido pelo narrador fazia ver o laço imaginário que ainda o prendia ao lugar de onde vinha, mantendo-o distante da cidade em que residia, o movimento em ritmo de onda permite vê-lo conectado à natureza, como ela fechado em um circuito auto-gestionado, igualmente alheio à dinâmica da cidade. A convergência do personagem com o ambiente natural é tal, que ele reproduz em seu pensamento o som das ondas através de onomatopéias, terminando por adormecer na praia.

Néstor Canclini afirma que “A migração implica um modo radical de experimentar a incerteza e a passagem de uma maneira de nomear e dizer a outra” (CANCLINI, 2016, p. 66). Manuel experimenta a incerteza na totalidade das suas horas, mas a única passagem entre línguas referida em quase uma semana de seu cotidiano carioca diz respeito à incorporação, no âmbito de sua fala, da linguagem das ondas, tal como dissera terem feito seus pés em relação ao ritmo daquelas. A estraneidade, tomada especificamente como mudança de língua, identifica-se no caso do desterrado Manuel com uma abertura à sonoridade da paisagem natural, cuja acústica é apreendida e reproduzida por ele. A linguagem do mar, cujo movimento imutável comparecia no ritmo dos pés, vaza por sua boca.

Para Pierre Ouellet, a migração acarreta um movimento pelo qual o sujeito “se emancipa da origem ou da identidade primeira, em uma espécie de tradução ou translação de si em outro” (OUELLET, 2012, p. 17). Podemos, a partir dessa leitura, entender que este migrante não logrou concluir sua migração à cidade do Rio de Janeiro, dado que arrasta os pés em ritmo de tango na terra do samba, revelando a permanência de rastros da identidade primeira de argentino e aberto apenas à emancipação desta origem em uma espécie de tradução que incorpora, não o ritmo da cidade, mas a melodia natural das ondas. Manoel incorpora o mar na fala e no andar,

e o mar não tem nacionalidade, é sempre o mar. O próprio personagem manifesta, na sequência do agravamento da crise conjugal estabelecida desde a abertura do romance, a intenção de apreender de fato o ritmo do Rio de Janeiro em sua vida. Como se verá na próxima seção, as possibilidades dessa perspectiva de emancipação da identidade primeira em uma tradução de si em outro, se mostrarão frágeis.

Manuel, pássaro apedrejado que quer voar

Identifiquei anteriormente a condição “do fora” do personagem protagonista de *Todos os pecados do mundo: romance carioca* em relação à cidade como mostrando-se cristalizada em seu caminhar, “no qual um ‘itinerante, sem outro abrigo que seu próprio passo e sua sombra carregada’” (OUELLET, 2012, p.09) prossegue, sem que “nenhum trajeto nem projeto possam dar ao sujeito certa continuidade, fora dessa pura migrância na qual seu passo o conduz, ao acaso...” (OUELLET, 2012, p.09). Manuel, em pura migrância incerta, descontínuo em relação ao tecido social de seu entorno e no abrigo de sua sombra e de seu próprio passo, mantém-se em condição de ausência na cidade, pois anda com os pés inspirados em ritmo oriundo do passado ou da natureza. Conforme a interpretação poética de Júlia Kristeva, “O estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência” (KRISTEVA, 1994, p. 18). Assim, segue o personagem, no “abrigo de sua sombra carregada”, ausente de si e do mundo.

“Fiel a uma sombra” como quer Júlia Kristeva (KRISTEVA, 1994, p. 13), o estrangeiro avança em seu itinerário enigmático. Tal é a rota imprescrutável de Manuel. Pierre Oellet, por sua vez, compreende o ser migrante em “sua itinerância de ‘sombra de quem não é *mais*’ ” (OUELLET, 2012, p. 25), ou de quem não é *ainda* (os grifos são meus), se poderia dizer, um ser cuja feição está em fluxo, passível de novos e provisórios fechamentos, uma vez que o movimento migratório constitui para o estudioso francês “uma passagem ao outro, um movimento progressivo do Um em direção ao Outro, transpõe as fronteiras [...] para ir além, sempre, do lugar de onde se vem e de onde se extrai a identidade, para reatá-lo cada vez em um novo destino, um outro tornar-se que também é um tornar-se outro” (OUELLET, 2012, p. 9). O protagonista do romance em estudo não chega a realizar a passagem do Um ao Outro, não se torna outro em relação ao que chegara, como se viu, mas apropria-se de alguns elementos culturais brasileiros, que lhe permitem uma reterritorialização limitada.

Referências pontuais à cultura brasileira, sobretudo da área da música popular, que se apresentam costuradas à enunciação ficcional do romance, o comprovam. “Tom Jobim” (PRESTA, 2019, p. 55), “Roberto Carlos, *Amor perfeito*” (PRESTA, 2019, p. 19) e “a *Valsinha*, de Chico Buarque” (PRESTA, 2019, p. 136) são exemplos notórios dessa presença restrita, porém marcada. Por sua vez, trecho da letra da canção *Cálice*, do mesmo Chico, encontra-se em destaque no interior da narrativa: “Talvez o mundo não seja pequeno/ nem seja a vida um fato consumado/ quero inventar o meu próprio pecado/ Quero morrer do meu próprio veneno...” (PRESTA, 2019, p. 201) Este constitui o exemplo mais ostensivo da impregnação da narrativa por certo tom cultural nacional, no caso relacionado ao contexto do emprego que Manuel afinal encontrara, mas que não chagaria de fato a exercer, como assessor de pastor em culto de igreja progressista de matriz evangélica, episódio que será melhor discutido a seguir.

Importa identificar que em ambas as ocasiões em que o poeta, compositor e cantor Chico Buarque é referido, Manuel encontra-se no espaço da igreja. Talvez por estar-se abrindo a ele um caminho de reterritorialização na cidade, tais referências reforçam o sentido de uma maior ancoragem do personagem no Rio de Janeiro. Assim, também, o romance, acompanhando-o abre-se à cultura brasileira. A primeira das menções intertextuais constitui apenas uma evocação: “Teve a impressão de escutar a *Valsinha*, de Chico Buarque” (PRESTA, 2019, p. 136). A segunda, de fato uma citação extensa da letra, comparece como repertório em execução pelos jovens que frequentam o culto. Na cena, eles entoam *Cálice* em momento tumultuado da trama, que irá levar à dissolução do empreendimento religioso, permitindo ao personagem gerenciar o espaço a seu modo. Ele próprio, com as tintas que encontra na cozinha, faz o cartaz que será preso à porta, propiciando insuspeita virada de tom e perspectivas à narrativa através do anúncio de que a partir dali, instala-se no Rio uma escola de tango, na qual ensina o professor Manuel Galván.

Interessa apontar que a totalidade das referências a compositores e músicos da Música Popular Brasileira ligadas a Manuel faz incidir na trama artistas cariocas, uma vez que Roberto Carlos é inserido na mesma em cena que envolve Amanda, oferecendo uma camada mais profunda de significação, sob a chave da ironia, do desgaste de sua relação: *Amor perfeito* ecoa dos autofalantes da rua quando ela descansa após a partida de um cliente. Tom Jobim, por sua vez, é trazido às páginas de *Todos os pecados do mundo* a partir de sua conhecida frase, “O Brasil não é para principiantes” (PRESTA, 2019, p. 55), que igualmente contribui para iluminar o contexto conflituado de vida do protagonista no país. Pode-se considerar, desta forma, que provém do grande Chico Buarque de Hollanda o lastro cultural nacional que impregna essas páginas menos cariocas do que se poderia supor. Aliás, o próprio Chico apresenta-se como “um artista brasileiro” desenraizando-se de uma origem estável no Rio de Janeiro na canção que traz suas influências familiares e estéticas, cuja proveniência abarca todo o território nacional: “O meu pai era paulista/ Meu avô, pernambucano/ O meu bisavô, mineiro/ Meu tataravô, baiano/ Meu maestro soberano/ Foi Antonio Brasileiro” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1993).

Nesta última seção discorrerei sobre os modos através dos quais o personagem estrangeiro figura a problemática que o aflige entre persistir em sua rota itinerante e lenta pelas ruas da cidade ou cortar a raiz imaginária que o prende ao chão e ao passado, e seguir em frente: arrastar-se ou voar, assim ele formula o dilema em sua simbologia pessoal. Pretendo igualmente discutir o modo através do qual o mesmo procura atravessar a encruzilhada em que se encontra. Será no isolamento do ambiente noturno da praia e em diálogo com as estrelas, que o leitor pela primeira vez se deparará com Manuel enredado nos fios de uma longa digressão de teor existencial:

Não se pode carregar o mundo sobre as costas e ao mesmo tempo querer voar [...]. Eu quis carregar o mundo sobre as minhas costas e quis contar estrelas, tocá-las, e quase me esqueci, até que decidi, ou me fizeram decidir – que era melhor sair dali, que se o que eu queria era voar não podia fazê-lo com tanto peso. Agora estou aqui e posso contar as estrelas, se eu quisesse poderia contar para mim mesmo a minha história, estou me lembrando dela. Já fazia muito tempo que eu não parava para observar meu passado. Passaram-se muitas coisas desde que eu abandonei o peso do mundo e comecei a voar, um vôo rasante esse meu vôo, nunca cheguei a tocar nenhuma estrela, daqui posso vê-las nítidas, sedutoras.

Eu amo vocês, estrelas. (PRESTA, 2019, p. 25-26)

Em momento reflexivo de “elucubração praiana” (PRESTA, 2019, p. 26), Manuel demarca o ponto de sua trajetória de vida no qual conquistou o direito a abandonar o peso do mundo para poder voar, mesmo que considere rasante o seu voo: “Agora estou aqui e posso contar as estrelas...” A imagem do voo simboliza o modo como o personagem quer viver, “fora” de um padrão de vida “com o mundo às costas”, que deixou para trás e que no presente da enunciação lhe está sendo imposto. Ameaçado em seu modo próprio de usar o tempo, ele sonha “com revoadas de pássaros apedrejados por cegos” (PRESTA, 2019, p. 15). A imagem consta das primeiras páginas do *romance carioca*, criando já em sua abertura a atmosfera do drama íntimo do protagonista a partir de sua fantasia noturna. Um pouco adiante na trama, ainda no transcórre do primeiro dia em que se desdobra a história, a quinta-feira, o próprio personagem assume a condição de pássaro apedrejado, sequestrado do ar em pleno voo: “se os cegos lhe atiram pedras para lhe derrubar o único que sofre o mal é você...” (PRESTA, 2019, p.25)

A figura retorna, com acréscimo de dano, quase ao final do romance, já no domingo: “Sonhou com cegos apedrejando pássaros. Ao despertar, diante de seus olhos, um trem caía no vazio” (PRESTA, 2019, p. 198). Pássaros são aves migratórias, como o protagonista. Manuel sente-se um pássaro apedrejado por cegos na cidade onde está. Se apenas em movimento se sente em casa, o trem despencando é o complemento justo do pássaro sendo alvejado: ambos tem interrompidos seus percursos e despencam. O leitor tem acesso a seu padecimento através da referência do narrador à elaboração noturna de sua mente, que processa plasticamente a ameaça sentida durante o sono e na vigília. O estrangeiro não se queixa: “entre duas línguas, o seu elemento é o silêncio” (KRISTEVA, 1994, p. 23). O silêncio não lhe é somente imposto: “recusa de dizer, sono preso a uma angústia que quer permanecer muda, propriedade privada de sua discrição orgulhosa e mortificada – luz cortante este silêncio. Nada a dizer, vácuo, ninguém no horizonte, uma completude impenetrável: diamante frio, tesouro secreto [...]” (KRISTEVA, 2016, p. 24).

No silêncio do estrangeiro, sabemos que está sofrendo. “Eu queria voar. [...] Não nasci para ser um tango” (PRESTA, 2019, p. 197): a oposição entre voar e carregar o peso do mundo é assim desdobrada, na sequência da tessitura romanesca, no confronto entre o voo e o tango, entre o ar e o chão, entre a abertura à liberdade de ter um futuro e a prisão da estagnação do que já está aí. O protagonista, outrora orgulhoso do privilégio de sentir passar até os segundos em seu deslocamento arrastado, percebe que o tempo está a escorrer feito água pelo corpo, que envelhece “apegado a seu pesado passado, sem futuro para ser” (PRESTA, 2019, p. 72) em uma cidade na qual vai-se deixando ficar, sem nela de fato incidir, tampouco dela pretendendo partir. Em cena doméstica de autocomiseração, mais uma vez diante do espelho, o leitor o flagra em diálogo com seu duplo:

O que está acontecendo contigo? Quer chorar? Chora! Seguir caminhando por esta cidade até ficar descalço, nu? Caminha! Voltar! Voltar? Você é um tango, um tango antigo, um tango velho e calvo e sem asas. Voar? Aqui há uma janela sem grades. Voa! Sua mulher é uma puta e seu único amigo neste país, na verdade seu único amigo, é um pastor ou algo parecido. Que tango surreal? Que tango original. E você? Você é o quê? Um tango! Um tango? [...] Não quer ser um tango. Entendo, você quer voar e o tango é um dois por quatro ao rés do chão, arrasta os tamancos o tango acariciando o asfalto até gastar as

solas, até ficar descalço, até perder tudo, o tango se arrasta e você quer voar. O tango não voa, chafurda em sua tristeza velha, em sua dor de gigolô assustado, de fracassado resignado, o tango, o seu tango! Não? Não, você não, você quer voar. Por que não vai à puta que o pariu? (PRESTA, 2019, p. 50-51)

A condição de caminhante irá levá-lo à ruína, ele percebe. De tanto abrigar-se no próprio andar, ele prevê, acabará ficando com o pé esfolado, e será mais difícil ainda pisar no chão onde até então não pode enraizar-se. Em seu pensamento, ele simboliza a inaptidão a atravessar os impasses do presente (entre os quais inclui agora a circunstância da velhice) através de imagem proveniente de sua memória arcaica: o tango. Em seu passo tanguero, Manuel “acaricia o asfalto” até perder tudo. O tango, inicialmente associado pelo narrador ao ritmo lento da vida e dos passos do personagem, orgulhosamente por ele preservado, assume a partir deste ponto da trama um caráter totalizante, passando a representar mais nitidamente todo o seu ser, e um tom agonístico, tornando-se uma condição existencial que acabará por destruí-lo.

A delicada pungência do seu sofrer faz lembrar a derrocada do personagem do poema “Balada”, de Mário Faustino: “Não consegui firmar o nobre pacto/ Entre o cosmos sangrento e a alma pura./ Porém, não se dobrou perante o fato./ Da vitória do caos sobre a vontade/ Augusta de ordenar a criatura/ Ao menos: luz ao sul da tempestade./ Gladiador defunto mais intacto (Tanta violência, mas tanta ternura)” (FAUSTINO, 1985, p. 26). A ternura emana do modo como Manuel acaricia o asfalto até esfolar os pés com seu caminhar tanguero, que ressoa o lamento noturno de um *bandoneón* na terra marcada pela malícia da cuíca e pela vibração da bateria na folia do carnaval.

Desde o início da Modernidade⁵, a cidade foi vista como uma grande orquestra, cujas necessidades requeriam a ação integrada dos homens, afinados e alinhados em um ritmo único, como os instrumentos sob o comando do maestro regente. A experiência moderna, circunstância histórica em processo de consolidação no cenário europeu do final do século XIX, criou o fenômeno da multidão, gerando novas sensibilidades históricas, estéticas, existenciais. Coube a Edgar Allan Poe, no conto “O homem das multidões” (2001) e a Charles Baudelaire, no conjunto de seus poemas e no ensaio Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna (1996) em que tematizou a figura de “O *flâneur*” (1996), conforme leitura arguta de Walter Benjamin (1996), o papel fundador da representação das grandes aglomerações humanas no plano literário. Na produção literária de ambos há homens errantes, solitários em meio à turba em circulação, que parecem estar mais à vontade na rua do que em casa, ainda que pare sobre o primeiro uma atmosfera mais sombria.

Como eles, Manuel “fixa residência no ondulante, no movimento fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21). Ainda que mais próximo do perfil enigmático do primeiro, pois “uma ferida secreta, que geralmente o próprio estrangeiro desconhece, arremessa-o nesse vagar constante” (KRISTEVA, 1994 p. 12), Manuel conhece “a embriaguez que acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas” (BENJAMIN, 1989, p. 186), típica da experiência mais serena do segundo. O caminhar tanguero de Manuel, que passa a ser por ele próprio visto como a causa da sua ruína na cidade, é elemento-chave de sua estraneidade e também de sua

⁵ Ver Berlim – Sinfonia Da Metrópole (Berlin- Die Sinfonie Der Grosstadt), Alemanha, 1927. Direção: Walter Ruttmann, obra-prima do expressionismo alemão. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0NQgIvG-kBM>.

afinidade com os personagens de Poe e Baudelaire cujo modo de vida tornou-se emblemático da disponibilidade a desfrutar a experiência moderna quando mesmo de sua emergência na Europa. Julia Kristeva apresentou o estrangeiro a partir de elementos que os aproximam: “Adepto da solidão, incluindo a que sente no meio das multidões (KRISTEVA, 1994, p. 13).

Ainda que muito ousada, e mesmo afinada com a vanguarda novecentista em termos de atitude diante da modernidade, a condição flanante de Manuel não tem condições de ser mantida no século XXI da metrópole tropical brasileira. Imbuído de firme vontade de abandonar a condição “de fora” a que seu caminhar arrastado e refratário ao mundo social lhe levava, o personagem compreende que precisa confrontar-se para não sucumbir. A atitude de tomar as rédeas da própria vida nas mãos para conquistar o direito ao voo coincide com o gesto de escrever: “Falta você escrever a letra desse tango. Vai, toma jeito, começa a escrever (PRESTA, 2019, p. 51), ele diz para si, ainda uma vez diante do espelho do banheiro. É como um duplo de si que reage, passando a dividir com o leitor o caminho a ser seguido na composição do texto: “Escrevo meu tango em ritmo de samba” (PRESTA, 2019, p. 71-72).

Em inédita atitude de adesão às formas culturais da nova terra, Manuel anuncia que o samba seria a inspiração na composição do ritmo de seu movimento na escrita, orientando seu modo de percorrer as páginas, ao menos enquanto intencionalidade. A matriz tangureira, no entanto, perduraria; apenas pela primeira vez seria combinada a um traço cultural do país de acolhida. O tango em ritmo de samba constitui um gênero híbrido no qual o velho e o novo ajustam-se, abrindo caminho para a resolução da crise que quase abateu o personagem:

Não! Não vou ser um personagem de tango, nem de literatura clássica, nem trágica e nem romântica, meu personagem não vai ser abandonado por Amanda a prostituta, para terminar caminhando por esta cidade até ficar descalço, o meu é de novela de televisão, o meu vai ao cinema, depois vejo o que faço” (PRESTA, 2019, p. 197- 198)

Manuel, enquanto personagem de um tango em ritmo de samba, decide não chafurdar na tristeza velha e calva. Ele precisa aprender a mover-se no Rio de Janeiro com algo da “ginga” carioca. A fim de propiciar-lhe um até então impensável final feliz, o autor do romance malandramente contemporiza e dilui o travo amargo da história: como costuma acontecer ao mocinho da novela, o estrangeiro encontra no espaço que abrigava até pouco tempo antes a sede da *Igreja Apocalíptica renovada do Reino de Deus na Terra* jovens parceiros que se interessam por si, por sua cultura, por sua condução como mestre de cantos e danças. Refundando a escola de tango outrora mantida com a primeira mulher, agora com o nome “La milonga”, separado de Amanda, mas na companhia de jovens “que veem nele o pai que queriam ter tido, e de certa forma, o adotaram” (PRESTA, 2019, p. 225).

Em seu voo rasante, Manuel afirma a matriz cultural de sua origem, cancelando a antiga oposição que ele próprio fizera entre o tango e o voo, pois desta vez ele voa por meio do tango. Em pleno Rio de Janeiro, abre-se uma espécie de enclave argentino, no qual os passos tanguerios do personagem são apreciados, tornando-se seu meio de sobrevivência. Neste espaço, ao som de *La Cumparcita*, sustentada no salão amplo no estilo elegante de Hugo de Carril e no “castelhano aportuguesado de seus novos jovens amigos” (PRESTA, 2019, p. 225), ele propõe-se a levar adiante a seu modo o projeto de igreja progressista ao qual associara-se.

O pássaro Manuel, outrora apedrejado, encontra afinal ninho para o pouso. Dali pode alçar o céu, quando quiser. Provavelmente na imensidão azul voará em ritmo tanguero, arrastado e baixo. Ainda assim, voará.

A fim de concluir este artigo, parece pertinente recorrer à consideração de Pierre Ouellet, segundo a qual “a migrância não diz respeito apenas à travessia física de territórios. A esta dimensão exterior da migrância como deslocamento físico, sobrepõe-se a dimensão interior, ontológica e simbólica da migrância, o deslocamento do “sentido do ser”. (OUELLET, 2012, p. 4). É esse deslocamento rumo a uma ressignificação da experiência a partir da chegada no país de acolhida e da assimilação de suas referências culturais, que Manuel permanece, até o final da trama, pouco apto a realizar. A movência intersubjetiva e intercultural referidas pelo estudioso não ocorrem no romance, em cujo desenlace a diferença que marca a individualidade estrangeira do personagem encontra integralmente acolhida na Escola de Tango que restaura, permitindo que se integre à cidade sem tê-la efetivamente conhecido.

Pode-se então entender que Manuel consiga afirmar-se em solo carioca ao final do último dia da semana em que o leitor o acompanha ao longo das páginas do romance por meio da bagagem cultural que trouxe consigo, idêntico ao que sempre fora: marcado por uma paixão pelo mesmo, por si. O personagem permanece, desta forma, “fora” da cidade, dentro de seu próprio universo simbólico. Julia Kristeva lança ainda uma vez um olhar sensível a sua condição, desta vez elaborado enquanto orientação de leitura, que este trabalho acata como fundamento e em seu fechamento explicita:

Não procurar fixar, coisificar a estranheza do estrangeiro. Apenas tocá-la, roçá-la, sem lhe dar estrutura definitiva. Simplesmente esboçar o seu movimento perpétuo [...]. Tornar também mais leve esta estranheza. [...] *Tocatas e fugas*: aos meus ouvidos, as peças de Bach evocam o sentido que eu gostaria que fosse o atual da estranheza, reconhecida e pungente [do estrangeiro]. (KRISTEVA, 1994, p. 10)

Manuel, na estranheza, reconhecida e pungente do seu ser, foi apenas roçado neste ensaio, que não pretendeu mais que esboçar linhas tênues de entendimento a seu movimento perpétuo, único e incansável, que apenas é deslocado, no desenlace da trama, das ruas abertas da cidade ao salão fechado da Escola de Tango. Nostálgico de um futuro que ainda não há, ele persegue a felicidade no e através do movimento, tragado pela lembrança do passado, que segue viva em sua memória corporal, e sedento por um “território invisível e prometido, [...] país que não existe, mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além” (KRISTEVA, 1994, p. 12). O artigo pretendeu aceitar sem julgar a diferença instituída por sua personalidade estrangeira, cuja singularidade impressiona e cuja errância comporta indisfarçável sentido de utopia solitária.

Agradecimentos

À Cimara, de cujas ideias luminosas partiu este texto, que busca segui-las de perto, como Manuel às estrelas.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. - (Obras escolhidas; v.3).
- CANCLINI, Néstor. **O mundo inteiro como lugar estranho**. Tradução de Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: EdUSP, 2016.
- FAUSTINO, Mário. **Poesia Completa Poesia Traduzida**. São Paulo: Max Limonade. 1985.
- FUKS, Julián. A Era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian [et. al.]. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p.67-85.
- HOLLANDA. Chico Buarque de. Paratodos. In: **Paratodos**. BMG/RCA. Produtor: Luiz Cláudio Ramos/Vinicius França. Formatos: CD (1993). Lançamento: 1993.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio Uma leitura sobre as teses “Sobre o conceito de História”. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- NASCIMENTO, Evando Nascimento. Matérias primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de Estudos culturais**. v.2 n.4 (2010): Crítica biográfica. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4489> Acesso em 07 jun. 2022.
- ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- OUELLET, Pierre. **As palavras migratórias as identidades migrantes**: a paixão do outro. Tradução de Luciano Passos de Moraes. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Letras da Furg. Série Traduções. Rio Grande, n. 7, junho de 2012.
- PIERUCCI, A. Flávio. **O Desencantamento do mundo: Todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: 34, 2003
- POE, Edgar Allan, “O homem das multidões” In: **Ficção completa: Poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 76-88.
- PRESTA, Norberto. **Todos os pecados do mundo**: romance carioca. Rio de Janeiro: Trânsito Produções Culturais, 2019.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rotschild. 2008.

VIDAL, Paloma. Estrangeiridade e experimentação: uma conversa com Paloma Vidal. **Z Cultural Revista do Programa avançado de cultura contemporânea PACC/Letras/UFRJ**, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. n.2. v.1, 1. sem 2016. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/estrangeiridade-e-experimentacao-uma-conversa-com-paloma-vidal/> . Acesso em 30.jun.2023.

BERLIM – Sinfonia Da Metrópole (Berlin- Die Sinfonie Der Grosstadt). AL: Walter Ruttmann. 1927. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0NQgIvG-kBM> . Acesso em 18. Jun.2023

Passos tangueros do artista Norberto Presta, extraídos de apresentação de *O preferido dos lepdópteros*. Disponível em <https://youtu.be/u9eLpZXGiB4>. Acesso em 23. Jan. 2023.

Pintura a óleo Viajante sob o mar (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*) de Caspar David Friedrich, Alemanha, 1818 . Disponível em <https://santhatela.com.br/wp-content/uploads/2018/10/friedrich-andarilho-acima-do-mar-de-neblina-d.jpg> . Acesso em 23. jun.2023