

Um réquiem para o Rio, outro para o Brasil: sobre ***Vista do Rio***, de Rodrigo Lacerda

Helena Bonito Couto Pereira

*Ser normal é uma vocação difícil, duvidosa e
muito solitária.*

Rodrigo Lacerda, *Vista do Rio*.

Nos últimos decênios, a narrativa literária adotou como cenário preferencial a metrópole, pintada quase sempre em tonalidades fortes e sombrias. A entrada do mundo urbano na ficção vincula-se, evidentemente, às mudanças na distribuição demográfica da população brasileira, hoje concentrada em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro. É nesta última que se situa todo o entrecho de *Vista do Rio*, romance publicado por Rodrigo Lacerda em 2004.

A narrativa acompanha dois personagens, Marco Aurélio e seu primo Virgílio, em diferentes períodos de suas vidas. Inicialmente, nos anos 1980, são adolescentes e residem no espaço burguês do Estrela de Ipanema, edifício que, aos olhos de Marco Aurélio, narrador em 1ª pessoa, “é um show de originalidade, firmeza e elegância, diferente dos prédios que abusavam do moderno e da natureza antes de dominá-los por completo”¹. Decorre um tempo intermediário, da entrada na vida adulta e de distanciamento entre eles, pouco referido. No passado recente, ou “no último mês e meio” (VR, p. 88), ambos estão em um espaço hospitalar, onde Marco Aurélio acompanha Virgílio, doente em fase terminal.

O leitor vê-se compelido a reconhecer a importância do espaço na narrativa não só a partir do título, cuja ambiguidade – poderia ser um rio qualquer e não o Rio de Janeiro – se desfaz nas primeiras páginas, com o endereço completo: “para mim e Virgílio, todo o bairro de Ipanema nasceu à luz do prédio onde morávamos. Prudente de Moraes, 765, entre Montenegro e Joana Angélica. A cidade e o mundo vieram depois” (VR, p. 14). Dentre os componentes narrativos, cabe ao espaço maior destaque, sendo o edifício

¹ Lacerda, *Vista do Rio*, p. 16. Daqui em diante, as referências ao romance serão inseridas no interior do texto, com a sigla VR, seguida do número da página.

Estrela de Ipanema e, por extensão, a própria cidade, objetos de descrições em parágrafos inteiros e de referências esparsas que adquirem conotações bastante significativas em relação às personagens e ao enredo. Índice da importância do espaço é a esmerada programação visual com que o livro foi editado. Embora sejam pouco numerosas, as ilustrações integram-se de modo efetivo ao mundo ficcional, o que talvez seja resultado do papel de editor, exercido por Rodrigo Lacerda durante dez anos, ao mesmo tempo em que escreveu suas três primeiras obras ficcionais, *O mistério do leão rampante* (1995), *A dinâmica das larvas* (1996) e *Tripé* (1999).

A capa de *Vista do Rio*, em que predominam tons de verde e cinza, sugere uma paisagem de vegetação e água quando, na verdade, é uma imagem do vírus HIV brotando de um linfócito. As contracapas reproduzem plantas baixas de um andar, em vermelho e negro. No interior do livro, encontram-se duas sugestivas ilustrações em página dupla: a primeira apresenta uma fachada de edifício, moderna, retilínea e estilizada e a outra reproduz uma foto aérea da cidade a partir de um ângulo pouco usual.

Essas ilustrações internas marcam a divisão do livro em duas partes, a primeira com capítulos fragmentados, a outra com capítulos em sequência praticamente ininterrupta. Não é aleatória nem gratuita essa construção: na primeira parte, asteriscos constituem balizas sinalizadoras de diferentes tempos: ora o da adolescência dos protagonistas, marco inicial da narrativa; ora um passado pouco mais distante, tempo da infância, esporadicamente evocado; ou ainda um tempo intermediário, de entrada na vida adulta e profissionalização, com o conseqüente afastamento entre ambos e, finalmente, o passado recente, no hospital. Em contraste com tal fragmentação, a segunda parte do livro mantém uma sequência temporal contínua, envolvendo um único episódio, com data indicada no início do capítulo 9: Verão, 1987. A já mencionada foto aérea mostra montanhas fortemente escurecidas, em primeiro plano, em contraste com edifícios e bairros populares estendendo-se, no meio e à direita da página, em tonalidades que se atenuam ao fundo, onde são visíveis a lagoa Rodrigo de Freitas, a baía da Guanabara e um pouco de mar aberto, com três ilhotas. É esse o cenário dos capítulos finais, longo *flashback* em que Marco Aurélio evoca momentos angustiantes de seu passado.

Dois espaços em dois tempos

Em *Vista do Rio*, Lacerda otimiza as possibilidades do espaço como recurso narrativo, com descrições altamente conotativas, que acrescentam sentidos aos fatos narrados. Quanto às descrições de espaço, Aguiar e Silva considera que podem remeter a *um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens*. Assim,

o espaço, numa mescla inextricável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de *rêverie* ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo².

Ao *locus amoenus* corresponde a descrição minuciosa que Marco Aurélio explana em numerosos momentos narrativos, em suas reminiscências do *Estrela de Ipanema*. Muitos dos episódios narrados, todavia, insinuam, desde o início, que esse espaço está longe de ser idílico. O encantamento nostálgico do narrador entremeia às descrições da imponência, modernidade e funcionalidade do edifício, cenas violentas ou impactantes. Nesse espaço idealizado podem-se entrever, em contraponto ao olhar (então) ingênuo do narrador, indivíduos em ações irracionais, expondo seus impulsos mais primários. Esse é o tom das cenas iniciais do livro, em que protagonistas promovem ataques cruéis contra pequenos animais, massacrando-os, literalmente, com requintes de sadismo. No mesmo edifício ocorrem episódios de violência e agressão, inclusive sexual. Por serem frequentes nas narrativas contemporâneas, tais cenas suscitam algumas reflexões. Talvez indiquem uma espécie de contaminação da linguagem da mídia contemporânea, em que a violência, pasteurizada, banalizou-se a ponto de ser exibida praticamente sem restrições de horário e acessível a qualquer faixa etária. Cenas de violência também podem representar uma concessão à receita do *best seller* ou do que se imagina ser hoje a expectativa do leitor que abre pela primeira vez as páginas de um livro para decidir-se ou não pela leitura.

Assim, na primeira parte do livro alternam-se o *locus amoenus* do *Estrela de Ipanema*, espaço aparentemente idílico da adolescência dos protagonistas e o *locus horrendus*, hospital em que Virgílio, à espera da morte, conta com

² Silva, *Teoria da literatura*, p. 742.

o companheirismo e a solidariedade do primo. Essa alternância de espaços implica, evidentemente, a alternância de tempos, e no jogo entre o passado propriamente dito e o passado recente que simula o presente, o narrador revela sua perplexidade e suas inquietações.

As descrições idílicas que apresentavam o esplendor do *Estrela de Ipanema*, nos anos 1970-80, são postas em contraste com a aparência do edifício no passado recente, tempo em que o edifício muda de status, configurando-se como *locus horrendus*. Sem esquecer que o tempo passado, no romance, coincide com o período do “milagre brasileiro”, em que ufanismo e euforia permeavam todo o discurso da (e para a) classe média ascendente, que conquistava o acesso a bens de consumo, observa o narrador:

Via-se que o conjunto e todos os seus componentes arquitetônicos, em perfeita sintonia, reafirmavam a superioridade indiscutível do intelecto e da civilização. Suas bases eram todas aparentes, em concreto armado. Um concreto cheio de si. Algum tipo de verniz revestia-o com uma discreta, mas óbvia, casca asséptica, brilhante, que transformava a índole do material em coisa nobre, do futuro. (...) As estruturas do prédio ficavam aparentemente leves, sem peso. Estação intergaláctica em plena flutuação orbital. Nave-mãe iluminada, imensa (VR, pp. 44-5).

O *Estrela de Ipanema* era bem mais que um projeto de arquitetura, concebido sobre uma prancheta, com lapiseira, borracha, régua, esquadro e papel vegetal; era mais até que um simples corpo no espaço. Um sonho para o país. O futuro prometido (VR, p. 46).

Porém, no passado recente, após a “década perdida” e as complicações econômicas decorrentes da globalização, bem diferente é a descrição do mesmo edifício:

A natureza estava degradada, retrocedida, ou então eliminada. Haviam-se perdido as esperanças de controle sobre ela. (...) Até a muralha pop sucumbira, apresentando vários quadrados sem as respectivas placas de acrílico colorido, o que a deixava banguela e com um ar senil (VR, p. 134).

Assim, aquele concreto armado “cheio de si. (...) Um sonho para o país. O futuro prometido” perdeu-se no passado, pois o sonho não se realizou. A deterioração do projeto arquitetônico personifica-se na muralha, que passou metonimicamente de *pop* ao *ar senil*, de uma juventude ousada, vanguardista,

a uma senilidade descuidada (banguela). Como observa Walnice N. Galvão, *Vista do Rio* contém

uma reflexão sobre o Brasil, suas utopias e seus descarrilamentos (...) contemplado pelo ponto de vista do morador de um edifício que simboliza a arquitetura moderna brasileira que, por sua vez, simboliza o país de uma certa época³.

A partir da visão do espaço degradado estabelece-se o vínculo entre espaço e protagonista, ou seja, a trajetória descendente para o *Estrela*, para Virgílio e para o país. Apenas o narrador sobrevive às catástrofes, embora não passe incólume por elas.

Um narrador que (se) surpreende

A exposição do relato em dois ou mais tempos em cada capítulo evidencia as experiências que o narrador-personagem vivencia nesse tempo que é o presente dos fatos narrados, em confronto com seu próprio passado em comum com o protagonista e no contexto desse espaço a que ele se vincula de modo tão intenso. Ao optar pela primeira pessoa, o narrador estabelece as regras de um jogo em que sua participação está sujeita a limitações, sobretudo quanto à caracterização dos demais personagens. O leitor tem acesso aos episódios da infância de Virgílio, menino pobre e semimarginalizado em um orfanato, e às circunstâncias de sua adoção pelos tios de Marco Aurélio que, como ele, residem no *Estrela de Ipanema*, por meio de um relato em terceira pessoa. Nesse caso, para não se perder a verossimilhança, um parágrafo curto e seco encerra o primeiro capítulo: “Virgílio me conto” (VR, p. 25).

Marco Aurélio pode ser visto como narrador a quem Friedman atribuiria a classificação de “eu como testemunha”, ou seja, alguém que está na condição de personagem secundária. Ele frequentemente se mostra intimidado pela personalidade forte de Virgílio, que monopoliza o enredo. “Muito humilde, e visceralmente orgulhoso dessa humildade’ foi assim que Virgílio me descreveu certa vez” (VR, p. 30).

Mas essa personagem secundária deixa transparecer, em seu relato, uma determinada percepção de si mesmo que talvez não seja tão confiável aos olhos do leitor. À primeira vista, o narrador-personagem sucumbe ante o

³ Galvão, *As musas sob assédio*, p. 91.

fascínio que o primo exerce sobre as pessoas em geral. A caracterização de Virgílio contribui fortemente para essa impressão, como observou Jatobá:

A narrativa, quando centrada em Virgílio, torna-se bem mais dinâmica. Virgílio é, acima de tudo, um ótimo personagem: instigante e divertido, humano, é a figura mais dimensional do romance. A narrativa ganha em energia sempre que se ocupa com as loucuras e opiniões do dramaturgo e diretor de vanguarda⁴.

As aventuras juvenis retornam como memória, mas são episódios de um passado cheio de pequenos traumas, ocorridos duas décadas antes desse dramático período de convivência, no passado recente, em que Virgílio encontra-se em estado terminal. Na juventude,

Virgílio tinha açúcar. O conquistador nasce do talento, a fama ele aprende a usar. Durante a adolescência, teve quem quis, matando de inveja pela espontaneidade nas abordagens, pelo jeito que deixava tudo fácil. Até os homens da turma ficavam seduzidos, o que chegou a lhe render frutos quando resolveu aproveitar. A primeira conquista marcante foi uma repetente que carregava os maiores peitos da 6ª série, a segunda era a mais rica do colégio, e depois foi apurando seus interesses, passando pelas intelectuais e chegando até as mais talentosas (VR, p. 54).

Nas rápidas referências ao longo período de poucos contatos entre ambos, na vida adulta, descobre-se que o sucesso profissional alcançado por Virgílio superou em muito a carreira relativamente modesta do narrador. Este, todavia, casou-se e, embora abandonado pela esposa, menciona mais de uma vez a filha, que o conecta ao futuro.

Ao longo desses anos de escasso convívio, Virgílio se tornara um prestigiado diretor de teatro, que obtivera sucesso e dinheiro, pois “até apartamento montado em Nova York ele tinha”. Foi surpreendente, para o narrador, o fato de ser procurado pelo primo, e mais ainda o motivo desse reencontro:

Virgílio reapareceu num sábado à tarde. Tínhamos uns trinta e cinco, por aí (VR, p. 117). Virgílio viera pedir-me algo, percebi. Antes, porém, queria ter certeza de qual seria minha resposta (VR, p. 122).

Estava bonito, mais velho, não percebi o que estava por trás da magreza e da calvície (VR, p. 125).

⁴ Jatobá, “O ‘realista suave’ vê o Rio”.

No relato do passado, Virgílio está sempre associado à irreverência e a um certo senso de irresponsabilidade perante a vida. Tem um modo irônico de se expressar, escolhendo Marco Aurélio como alvo preferencial. Este se mostra incapaz de reagir às provocações do primo, não se poupando de relatar como foi sucessivamente chamado por ele, em diferentes ocasiões, de Marcomédia, Marquerido, Marcoveiro, Marcotário, Marcolino etc. Os apelidos depreciativos sempre são enunciados em voz alta, mesmo que haja outras pessoas em cuja presença Marco se sinta constrangido ou ridicularizado. Em um dos episódios mais traumáticos do passado – que por essa e outras razões monopoliza toda a segunda parte do livro – Virgílio destrata o primo diante de um grupo de jovens, indiferente ao mal-estar que decorre de sua prepotência: “Virgílio, já centro das atenções, depositou em meus braços a mochila. (...) Eu estava ali como reles acompanhante, figura secundária e inexpressiva. (...) Depois de um tempo, mal me olhavam” (VR, p. 128).

Apesar de tudo, Marco Aurélio mantém-se amigo dedicado nos momentos mais críticos e assim permanece até o doloroso final, surpreendendo-se continuamente com gestos, palavras ou frases de efeito de Virgílio:

“Filhote de Hades”, “pernilongo de dieta”, “cadáver ambulante”, Virgílio se aplicava na veia doses diárias de humor negro, que escorria por dentro dele como uma droga, um remédio. (...) Se aquilo era um teste de seu caráter – na medida em que, numa situação limite, sendo ele próprio o atingido, precisava provar-se capaz de falar as coisas que sempre falara, ácidas e pontudas, agindo da maneira que sempre agira, frívolo e cruel –, estava passando com nota máxima. A covardia não parava em seu espírito, nascia e era expulsa mil vezes por minuto, graças ao efeito de sua verve.

Ele gostava de se imaginar febril e genial, descabelado, o nervo mais exposto do romantismo contemporâneo, desesperado num pesadelo grandioso. Foram quatro meses ao todo. Seu quadro nunca melhorou (VR, p. 135).

Em família

As demais personagens têm atuação bastante limitada e praticamente não interferem no andamento da narrativa. Os laços de família não existem no presente narrativo, nem se mostram particularmente significativos para os protagonistas no passado, exceção feita à figura do pai do narrador. De todo modo, não se sustenta, no romance, a afirmação de Marco Aurélio de que seus pais “viveram seus sonhos em 1968. Eu comecei a sonhar em

1969, quando nasci. No fim deu no mesmo. Deu que o Brasil derrubou todas as nossas projeções” (VR, p. 144). Vale parcialmente em relação ao pai, vale para o Brasil, mas contribui pouco para adensar os personagens. A mãe, distante e sem amor, é apenas a recordação de uma figura bonita a desfilar com o menino, em contraste com a pobreza das ruas, sem ter o menor vínculo com os sonhos da geração de 1968. Ao contrário, abandona tudo e vai viver na Inglaterra, onde adia mais de uma vez o convite para a visita do filho e não se preocupa sequer em ir buscá-lo no aeroporto. Os tios que adotaram Virgílio também pouco acrescentam: algum sentimento mais humano manifesto pela tia, ou o distanciamento e a decepção do tio, já que Virgílio não seguiria seus passos.

O narrador dá-se conta da inexistência de uma rede familiar protetora, nesse agrupamento já distante do modelo patriarcal. A família desmorona antes mesmo que Marco Aurélio chegue à adolescência, em meio à convivência pouco mais que protocolar com seus pais e tios. A figura do pai contrasta com a do avô, em especial no episódio relatado em poucas linhas, o da prisão política: “Quando veio a última ditadura, meu avô foi preso por ser um agitador histórico; meu pai foi em cana de graça, por mera relação de parentesco. Dormiu na cadeia. Para ele, uma noite interminável. Minha herança política” (VR, p. 77).

Embora tenha adquirido “hábitos de alcoólatra comedido” (VR, p. 77), desde que foi abandonado pela esposa, o pai mostra-se um intelectual de esquerda que perde o apoio das convicções do passado e sofre profunda decepção com o presente. Sua inteligência e seus interesses específicos em história e cultura humanística o levam a ser visto como um fracassado, pronto a aceitar derrotas.

Sentiu a morte de uma esquerda muito especial, a partir de 75, e o peso de todos os sacrifícios minguando. No início dos anos 80, após o fim do casamento, a solidão chegou e ficou. Em 90, aos quarenta e tanto, sentiu o golpe final. (...) Torneiras de ouro na Albânia, execuções em massa e esmagamentos culturais em nome do materialismo histórico, ditadores soturnos em castelos, porões com freezers abarrotados de iguarias, vinhos raros e princípios corrompidos. O jeito foi beber (VR, p. 73).

Não pode escapar ao leitor a relação entre esse perfil paterno e o fato de Marco Aurélio manter-se em segundo plano, jamais se colocando como

protagonista diante ou ao lado de Virgílio. Sua pouca disposição para manifestar as próprias qualidades – aliás, sempre subestimadas pelo primo – e sua insistência em permanecer à sombra do primo contrasta vivamente com sua solidariedade e seu afeto, que se mostram, afinal, incondicionais.

Réquiem: para Virgílio, para o Rio...

Parece difícil ao narrador assumir tardiamente que, feitas as contas, quem continua vivo para narrar é ele mesmo e não o primo. Essa é a afirmativa que não se explicita em nenhum momento. No presente narrativo, Marco Aurélio oferece muitos indícios de mudanças em sua percepção de mundo, como revelam suas descrições do *Estrela de Ipanema*, em franca decadência. Tais indícios, todavia, tornam-se esmaecidos pelo longo episódio de um único dia, no já mencionado verão de 1987. Esse dia perdido no passado, de memória tão dolorosa para o narrador, pode ser lido como reafirmação do papel de protagonista que Virgílio, agora morto, sempre desempenhou em sua vida. Marco Aurélio consegue narrar-se como indivíduo menos inteligente, menos esperto e menos carismático que o protagonista, aspectos que também se revelam aos poucos, porém, sendo ele o sobrevivente, é sua voz que consagra, rememora e reafirma a existência de Virgílio.

Duas grandes motivações podem fundamentar a decisão do narrador de estender por seis capítulos um dia do verão de 1987, uma concernente a espaço e outra a personagem. Em primeiro lugar, é a oportunidade para trazer a público seu verdadeiro amor pelo Rio, suas paisagens, sua singularidade. Apesar do mal-estar físico em sintonia com seu estado psíquico, que o acomete naquela ocasião, o narrador surpreende o leitor com suas referências à paisagem, destacando a beleza natural, parcialmente comprometida pela interferência humana:

Respondi dizendo que os cariocas em geral, e ele [Virgílio] às vezes tinham um prazer maluco em ver o Rio maltratado, sujo, desperdiçado. Era uma culpa narcísica, por morarem na cidade mais bonita do mundo; autodestrutiva (...) e inconsciente (...). Esta culpa doentia resultou, entre outras coisas, no socialismo moreno, populista, antipragmático e infantil sob o qual vivíamos, a agonia da antiga esquerda (VR, p. 164).

Lá embaixo, iluminada pelo sol e instigando o espírito aventureiro da burguesia carioca, a vista de São Conrado reinava. O azul do mar, a faixa branca de espuma e areia, o traçado cinza do asfalto, o verde fofo do Gávea Golfe Clube (VR, p. 176).

Diante de nós, a paisagem faiscava com toda sua glória, como um espetáculo imponente, esfuziantemente iluminado. Na praia do Pepino e na cidade, o sol se multiplicava nos corpos seminus (a impossibilidade carioca do anonimato), nas gotas de água do mar, na areia branca, nos tonéis de limãozinho e mate, no papel alumínio que embrulhava os sanduíches naturais (VR, p. 184).

A outra motivação, mais relevante, é sinalizar seu desejo de perpetuar a existência de Virgílio. Marco Aurélio rememora um momento marcante em seu passado, quando o primo, para seu desespero, desafiou a morte lançando-se em um voo de asa-delta. Virgílio venceu o desafio, e é com esse aspecto vitorioso e radiante que o narrador prefere recordá-lo. Ao reviver liricamente todo o episódio, Marco presentifica e recupera o Virgílio a quem admirou, com quem teve tanta afinidade – afetiva, intelectual, cultural – e que se extinguiu precocemente. A transposição desse momento único para um longo *flashback* no final do livro pode ser interpretada como tentativa extrema de anular a perda, promovendo o apagamento da decadência e do fim melancólico do protagonista.

A associação da lenta degradação do espaço, ao longo de décadas, com a rápida mudança do protagonista, em poucos meses, deriva de uma particular afeição do narrador tanto pelo espaço como pelo amigo. À medida que ambos se degradam, o narrador parece conscientizar-se de que percorre, a duríssimas penas, a sua *via crucis* para a maturidade. Essa conscientização não ocorre sem conflitos, possivelmente intuídos na ocasião, porém formulados *a posteriori*, e o maior deles se explicita em indagações sem resposta:

Revê-lo ali, daquele jeito, despertava em mim rompantes de sagrado e redentor moralismo. Ridículo. A pergunta “por que não eu?”, também aparecia. (...) Querendo entender a lógica do destino – nada menos –, eu ia recapitulando anos, meses, dias, momentos, frases, e dessas lembranças ia retirando filtros, os mais subjetivos, um a um, buscando uma segurança imaterial, uma lição ética, uma veracidade hipnótica, obsessiva, racionalizante e emburrecedora. Sob cada filtro, inutilmente, pensava encontrar uma pista (VR, p. 101).

A trajetória de degradação de Virgílio desenha uma paralela à do edifício *Estrela de Ipanema*, porém outra é a trajetória de Marco Aurélio, acometido por um sentimento de impotência ante o destino implacável, “querendo en-

tender a lógica do destino”. Esse é o aspecto mais intrigante, quanto ao papel do narrador: o que ele diz ou insinua, o que ele nega ou simula não perceber, em relação a si mesmo e aos outros. Apesar de se considerar o elo mais fraco da corrente, Marco Aurélio tem um papel a protagonizar nessa narrativa.

Réquiem para o Brasil

No contexto da metrópole contemporânea, é possível ler *Vista do Rio* como uma narrativa em que o esgarçamento do tecido social revela sua face sombria. O edifício *Estrela de Ipanema* é uma perfeita metonímia da cidade do Rio de Janeiro, que nele se espelha em dois tempos: na euforia dos 60 e na degradação dos 90. Em paralelo, as trajetórias de Marco Aurélio e Virgílio assemelham-se durante algum tempo, sem afinidade direta com o que se passa no edifício ou na cidade. A certa altura, a degradação atinge Virgílio, deixando perplexo um Marco Aurélio que tenta reelaborar o passado para se situar como uma espécie de raro sobrevivente.

O realismo explícito e agressivo das páginas iniciais, aos poucos cede a vez a cenas de realismo suave. Em ambos sobressai a prosa fluente e bem elaborada de Lacerda. Como observa Jatobá,

ao se definir como um “realista suave”, Lacerda pode muito bem estar dando a sua resposta ao ambiente literário onde está inserido. Se o fragmento e as frases curtas estão presentes como possíveis pontos de contato, percebe-se claramente um trato incomum com a linguagem, bem trabalhada e pensada, assim como uma agradável lentidão do olhar em certos trechos, que diferencia sua prosa da retórica média dos escritores mais debatidos hoje⁵.

Trata-se de uma prosa parcimoniosa em manifestações líricas, exceção feita ao espaço, em suas verdadeiras declarações de amor ao Rio de Janeiro, como já se comentou, que se intensifica nos capítulos finais.

Em *Vista do Rio* podem-se destacar aspectos comuns a boa parte da ficção deste início de século, sem deixar de lado os traços que singularizam a escrita de Lacerda. A temática urbana, em torno de anti-heróis problemáticos em grupos sociais desagregados ou em ambientes deteriorados, é uma das vertentes mais produtivas da nossa ficção.

⁵ Jatobá, “O ‘realista suave’ vê o Rio”.

Nos anos 1960-70, a metrópole era o espaço da rebeldia e da agitação, contra a repressão política e os desmandos do governo ditatorial. As conotações ideológicas da violência então instaurada diluíram-se aos poucos, cedendo lugar a outras modalidades não menos contundentes de violência. Desaparece o discurso eventualmente lúcido, mas muitas vezes redutor, de um maniqueísmo primário segundo o qual o advento da democracia realizaria os sonhos de bem-estar social longamente acalentados. A utopia dos que se rebelaram e pegaram em armas, todavia, não alcançou os resultados esperados. Erradicados os desmandos ditatoriais, sobreviveram e se intensificaram os anseios de consumo, incipientes na época e francamente expansivos a partir dos anos 80. Com a globalização do último período do século passado, completou-se o esvaziamento ideológico e se criou uma lacuna de difícil preenchimento.

A moderna arquitetura, trinta anos depois, havia falhado de maneira constrangedora. A desvalorização contínua da moeda, a corrupção no meio político, a miséria, a escalada da violência, o marasmo irresponsável da nação, o avanço da nova epidemia mundial, a morte apesar de tanto progresso, que humilhava a comunidade científica. Fiascos, promessas. As grandes conquistas espaciais a anos-luz do *Estrela de Ipanema*.

Guardadas as devidas proporções, *a desesperança da pátria, dos tempos, estava retratada no edifício* (grifo meu)⁶.

Seguramente já se encontravam, no interior do *Estrela*, os venenos que acabariam por levá-lo à decadência, assim como o país já se encontrava em rota batida, irreversível, rumo ao liberalismo globalizado.

Essa época em que o Brasil, amordaçado pela ditadura, aspirava à utopia, representada pelo ideal de liberdade e encarnado nas bandeiras da esquerda, desapareceu com o restabelecimento do sistema democrático. Entretanto, não só as aspirações não se cumpriram, como a massificação afastou qualquer possibilidade de verdadeira democratização. Em lugar da utopia, o vazio e o caos social, representados por uma classe média acuada, cada vez mais confinada em condomínios ou atrás de grades protetoras e de sistemas de segurança, e pelas populações marginalizadas no meio urbano.

⁶ Id., p. 133.

A degradação do *Estrela de Ipanema* é tão merecedora de um réquiem quanto a morte de Virgílio. Ambos representam um Brasil que poderia ter sido, mas que não é e provavelmente não será. O *Estrela de Ipanema* que perdeu seu encanto representa um mundo igualmente perdido.

A marcha inexorável do tempo que se esgotou para Virgílio fez permanecer em Marco Aurélio a perplexidade, o desejo de “entender a lógica do destino”, e essa perplexidade o leva a escrever, sem deixar de comunicar seu desalento e tristeza.

Referências bibliográficas

- GALVÃO, Walnice N. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2005.
- LACERDA, Rodrigo. *Vista do Rio*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Tripé*. São Paulo: Ateliê, 1999.
- JATOBÁ, Vinícius Martinelli. “O ‘realista suave’ vê o Rio”. Disponível em URL: <<http://www.paralelos.org/out03/000277.html>>. Acesso em 22 jan. 2008.
- SILVA, Vítor M. A. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

Recebido em janeiro de 2009.

Aprovado para publicação em março de 2009.

Helena Bonito Couto Pereira – “Um réquiem para o Rio, outro para o Brasil: sobre *Vista do Rio*, de Rodrigo Lacerda”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º. 33. Brasília, janeiro-junho de 2009, pp. 127-139.