

RECONFIGURAÇÕES ESPACIAIS EM *ESTORVO*

Márcia de Oliveira Reis Brandão (Doutora em Literatura Comparada, UFF)

mreis@cbpf.br

RESUMO: O presente artigo examina as reconfigurações espaciais implementadas na narrativa de *Estorvo*, de Chico Buarque, tendo como ponto de partida a figura *retraite* (retirada), analisada por Roland Barthes em suas proposições sobre “o Neutro”, apresentadas em curso ministrado no *Collège de France* em 1978. Também são trazidas à pauta a instabilização dos limites entre espaço público e espaço privado que vem se acirrando desde a Modernidade. Para tal, retomam-se também as teses do antropólogo americano Edward Hall e da antropóloga inglesa Doreen Massey.

Palavras-chave: espaço, neutralidade, contemporaneidade

Em curso homônimo ministrado em 1978 no *Collège de France*, Roland Barthes buscou identificar enunciadores do que denominou de “Neutro” ou, mais precisamente, “desejo de neutro” (BARTHES, 2003b, p.5). Logo na primeira aula, o pensador esclarece que não tem como objetivo expor ou fixar um conceito, mas destaca que a única forma de abalar o sentido por ele fixado é retomá-lo, colocando-o em jogo. O autor traz, então, para a cena, a possibilidade de promoverem-se infinitos deslocamentos e substituições de significados.¹ O que concebe como “Neutro” é antes uma travessia. Assim, para apresentá-lo, elege vinte e três figuras pelas quais declara “passar o neutro” (2003b, p.21) e que constituiriam atualizações de seu tema. Na abordagem de

tais figuras, germinam outras, criando-se não só uma rede de leituras, como declara textualmente pretender, mas uma rede de significados que se suplementam continuamente. Barthes, ele mesmo o declara, exhibe (apresenta) “Neutros”.

Entre tais figuras encontramos aquela que chama de “retirar-se”. Tratada sob variados ângulos pelo autor, ela envolve as relações entre o movimento e o espaço-tempo. Em francês o vocábulo *retraite* dá nome a mais uma de suas figurações. Entre as acepções que considera como mais relevantes à sua leitura do tema da neutralidade estão a ação de retirar-se, de recolher-se, afastando-se do mundo cotidiano, e o lugar para onde alguém se retira (BARTHES, 2003b, p.282). São estas que lhe interessam na consideração do tema e que conduzem à mobilização da “proxemia”ⁱⁱ pelo autor.

No primeiro curso que ministrou no *Collège de France, Como viver junto* (2003a), Barthes utiliza-se da proxemia especialmente para tratar das relações implicadas na convivência em uma escala doméstica, concentrando a análise nos espaços e objetos integrantes desta escala, como o quarto, o leito etc. Em *O Neutro* (2003b), o termo será considerado prioritariamente vinculado à questão da reprodução de características de um espaço, tomado como referência, em outros espaços para o qual o indivíduo se retira definitiva ou temporariamente. Este segundo espaço, entretanto, longe de servir à identificação permite o estabelecimento da diferença e associa-se à repetição como sobreimpressão de traços.

Em *Estorvo*, a proxemia se associa à multiplicidade de espaços-cena, ou de imagens espaciais, pelos quais o narrador deambula e que apontam para a des-realização do próprio espaço. O ato de retirada que inaugura o texto - quando um visitante ao tocar a campainha o leva a buscar abrigo no sítio que pertence à sua família, agora invadido por criminosos ligados ao tráfico de drogas, que o expulsam de lá - faz com que inicie o

processo de idas e vindas entre os mesmos espaços que constituirá toda a narrativa até o seu desfecho, que também permanece indefinido, pois o narrador-protagonista é esfaqueado, mas não se sabe quais são as consequências desse fato.

O ato inicial de retirada é testemunho da instabilização das fronteiras espaciais, assim, o narrador busca proteção no espaço tradicionalmente considerado desprotegido, a rua. E é nela que se encontrará durante a maior parte da narrativa. Os espaços tradicionalmente concebidos como privados – sítio, casa da irmã, prédio da mãe, apartamento da ex-mulher – parecem sempre recusar ao narrador o abrigo.

A partir da relação entre movimento/imobilidade, a questão espacial assume relevância ímpar na narrativa. Em contraposição à indefinição que permeia as suas relações com os outros personagens, com exceção do próprio espaço ocupado pelo narrador no início da narrativa, alguns dos microespaçosⁱⁱⁱ são apresentados com detalhes. A casa da irmã é o primeiro a ser descrito meticulosamente pelo narrador-protagonista. É através dessa exposição que um pouco do quase nada da vida desses personagens, especialmente do narrador, dá-se a conhecer. Sabe-se, de início, que sua irmã dispõe de boa situação financeira, sendo responsável por prover-lhe recursos para pagamento do aluguel e, provavelmente, seu sustento básico. Embora nesse encontro pouco se revele também sobre o seu relacionamento com a irmã, o narrador descreve com precisão a casa e seus ambientes, inserindo comentários subjetivos sobre a (in)adequação do estilo, o desejo do arquiteto que a projetou, implementando na narrativa um jogo entre a indeterminação das relações entre os personagens e a precisão das características físicas dos espaços, que, entretanto, também integram o universo da indefinição, instaurado a partir da ausência de nomeação.

Apesar de o acesso à casa da irmã só ocorrer após o narrador transpor os aparatos de vigilância contemporâneos – portões eletrônicos, seguranças, câmeras, cães – o que ratificaria os limites tradicionais entre espaço público e espaço privado, íntimo, a casa é feita de vidro. Walter Benjamin (1994a) analisa as construções de vidro e aço, surgidas a partir da expansão da técnica, no contexto do que considerou como “pobreza da experiência”. Para o autor, “as coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade” (1994a, p.117). As construções de vidro estariam em oposição à propriedade burguesa, com seus espaços marcadamente interiorizados e povoados de pequenas propriedades. O autor ainda afirma que “o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa” (1994a, p.117). As próprias observações de Benjamin revelam, entretanto, o paradoxo constitutivo do material: ao mesmo tempo resistente e frágil, não permitindo que nada se fixe, mas perdurando ainda que fragmentado, pois, apesar de sua aparente fragilidade, o vidro leva um milhão de anos para se desfazer. A transparência própria ao material pode ser associada às metáforas de luz, conhecimento, ou a um espaço onde nada se oculta, o que parece levar o pensador alemão a destituí-lo de qualquer possibilidade de mistério. Em *Estorvo*, a transparência a apontar para uma transitividade parece também ser subvertida:

A casa da minha irmã é uma pirâmide de vidro, sem o vértice. Uma estrutura de aço sustenta as quatro faces, que se compõem de peças de blindex em forma de trapézio, ora peças fixas, ora portas, ora janelas basculantes. As poucas paredes interiores foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa. Para refrescar os ambientes, porém, *mais tarde penduraram por toda a parte cortinas brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas, substituindo o horizonte por enorme painel abstrato [...]*

Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço. A casa livrou-se do fícus, *mas nem assim parece satisfeita* com o terreno que lhe cabe, o jardim que a envolve toda, o limo que pega nas sapatas de concreto, *a hera que experimenta aderir aos vidros* (BUARQUE, 2004, p.12-13, grifos nossos).

A visão desimpedida foi posteriormente coberta, reinstaurando o jogo entre visível/não-visível presente no início da história. A transparência transmuta-se em opacidade, mantendo-se a indefinição. A inadequação do narrador, que não pertence a lugar nenhum a não ser a um lugar de passagem, como a estrada, parece estender-se à casa de sua irmã, e se o protagonista é um homem sem particularidades, sem preferências, a construção é personificada, *manifesta* preferências.

A indeterminação do narrador-protagonista longe de ser elidida a partir do contexto de proximidade e identificação que poderia representar o encontro entre irmãos se reafirma. Após ultrapassar os mecanismos de proteção e ser conduzido pela porta da garagem a entrar na casa por um empregado que “não sabe que porta eu [o narrador] mereço” (BUARQUE, 2004, p.13), ele se defronta com sua irmã em uma salinha, espaço intermediário entre o mais íntimo, o quarto, e o mais público, a sala de estar, que o narrador também nos revela ser branca, nua e vazia: “uma sala de estar onde nunca vi ninguém sentado” (BUARQUE, 2004, p.14). A escolha do espaço para o encontro parece remeter-nos ao umbral, entre-lugar, nem público, nem privado. Durante todo o episódio, continuamente interrompido pelas entradas do copeiro, pela chegada da sobrinha, pela entrada da babá e retirada da sobrinha, o diálogo entre irmãos é praticamente inexistente e o narrador parece ser mero espectador. A única fala dirigida ao protagonista por sua irmã é praticamente um monólogo; e um monólogo sobre o outro: a mãe.

A introdução da figura materna, se consideramos o aspecto especular implicado nas relações com as figuras do pai e da mãe, apontaria para uma relação de identidade. Entretanto, como destacam Blanchot (2005) e Deleuze (1997), o século XIX caracterizou-se por buscar e trazer para a cena literária e filosófica um homem em contínua travessia, sem particularidades, sem referências, fruto das grandes metrópoles, tornando impossível, desde então, a identificação. Por essa razão, mesmo nas relações familiares “... a cada vez algo estranho se produz que turva a imagem, afeta-a de uma incerteza essencial, impede que a forma “pegue”, mas também desfaz o sujeito, lança-o à deriva e elimina qualquer função paterna” (DELEUZE, 1997a, p.89), assim como quaisquer possibilidades de fixar-se uma identidade a partir da uma relação especular. Na visão do crítico, entretanto, esse homem não carrega em si um fardo e sim uma potência, que o silêncio, simultaneamente, representa e viabiliza.

O silêncio verbal que dominara a cena do encontro entre irmãos se repete quando o narrador é praticamente coagido pelo copeiro a ligar para sua progenitora, mas essa parece não ouvir ou entender quem fala e a ligação cai. A ausência de palavras entre irmãos, entre mãe e filho, entretanto, não nos remete à ausência de significação, antes, pode indicar uma comunicação tácita. O episódio da visita à casa de sua irmã, mobiliza, assim, um jogo entre o silêncio verbal que envolve os personagens que integram o núcleo familiar, a mais íntima das estruturas, que se caracteriza pelo menos, e o espaço da casa, apresentado minuciosamente, apontando para a tensão constitutiva entre o excesso e a falta.

De acordo com o padrão rítmico adotado pela narrativa, o narrador retornará, posteriormente, à residência de sua irmã. O episódio constitui um duplo retorno, pois durante a visita recorda-se de outra por ele realizada ao local. O narrador de *Estorvo*, na

visita lembrada e na presente, deslizará da cama até alcançar o quarto de sua irmã. Segundo Barthes (2003a), o quarto conjugal é um espaço que aos poucos se dissociou do lugar total que representa a casa, transformando-se em um lugar simbólico que remete à cena primitiva. É, simultaneamente, lugar de segredo e proteção, remetendo respectivamente ao sexo (cena primitiva) e ao tesouro (lugar onde se guardam as coisas mais preciosas). Finalmente, nos diz ainda Barthes, tesouro/sexo, segredo/propriedade se confundem. Essas relações parecem estar representadas nas incursões do protagonista no quarto do casal. O narrador expressa seu desagrado ao perceber que a irmã partilha o leito com seu cunhado, numa remissão ao sexo e a um desejo incestuoso indiciado também em outros momentos do texto. Desejo que se transmuta na vontade de penetrar no espaço supostamente mais íntimo e que transfere de si para o quarto, personificando-o, e para sua própria irmã:

Vi-me subindo a grande escada. Vi-me não tanto querendo ir, mas como sendo chamado pelo quarto da minha irmã. Não sei por que, passou-me a idéia de que minha irmã queria que eu olhasse o seu quarto, dispensando família, amigos e criadagem do meu caminho (BUARQUE, 2004, p.62-63).

A visão da cama comum leva o narrador a querer sair do quarto, mas a chegada de alguém, que depois descobre ser a arrumadeira, o leva a esconder-se no closet e a descobrir o tesouro, as joias que posteriormente furtará. As cenas se superpõem, presente e passado narrados quase simultaneamente. A cena de sexo entre sua irmã e o cunhado que não vê, imagina ocorrer entre ela e um dos convidados da festa que está acontecendo quando de sua segunda visita ao quarto, e que pretende apagar: “Experimentarei dizer “agora chega”, mas sairão outras palavras. Determinarei não enxergar mais nada, o que será ingênuo; fecharei os olhos com tanto ímpeto, que as

pálpebras cairão no chão” (BUARQUE, 2004, p.63). Manter-se-ia, assim, o segredo, driblando-se a incapacidade de verbalizar o indesejado, eliminando-se sua visão.

Se na primeira visita o acesso desimpedido ao quarto não é suficiente para motivar o ato ilícito – e o narrador termina por sentir-se um bom sujeito ao evitar que a culpa do desaparecimento das joias recaísse sobre a arrumadeira – em sua segunda visita, este é quase um reflexo: “Um ato tão silencioso e obscuro que nem eu mesmo testemunho. Um ato impensado, um ato tão manual que se pode esquecer. Que pode se negar, um ato que pode não ter sido” (BUARQUE, 2004, p.66). A atitude do narrador, injustificada, injustificável para ele mesmo e, portanto, posta em dúvida (“um ato que pode não ter sido”), subverte finalmente a função de proteção do espaço íntimo, subversão acirrada pelo fato de que quem a executa é um membro da família. Após o ato ilícito e tácito, o narrador retira-se do espaço subvertido do quarto para nova ida ao sítio da família.

O sítio desempenha papel central na narrativa. Conforme assinalamos, a estrada que conduz à propriedade é o lugar de pertencimento do narrador. Estrada e sítio compõem uma espécie de amálgama espaço-temporal que parece abrigar suas recordações mais caras. Segundo Arfuch (2002, 2005), a percepção de que tempo e espaço são indissociáveis levou Bakhtin a cunhar o conceito de “cronotopo”, associado não só aos estados vivenciados pelo(s) indivíduo(s), mas também, e especialmente, às formas narrativas – escrita, oral, cinematográfica – através das quais a subjetividade e a intimidade se revelam. Todos os tipos de relato, incluídas as chamadas “escritas da memória”, como as autobiografias e os diários íntimos, mobilizariam algo que se denominaria como um terceiro tempo, assim como também um terceiro espaço. Este terceiro “tempo-espaço” se distingue do tempo cósmico e do tempo crônico, possui uma

“carnadura humana” (ARFUCH, 2005, p.281), pois está vinculado ao acontecimento e à experiência que a narrativa expressa.^{iv} Ao analisar as formas narrativas, a autora adiciona ao conceito de “cronotopo” o de “espaço biográfico”:

La narración de una vida – umbral entre lo íntimo, lo privado y lo público – despliega, casi obligadamente, el arco de la temporalidad [...] Pero esa temporalidad es también espacialidad: geografías, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio – físico, geográfico – se transforma así en espacio biográfico (ARFUCH, 2005, p. 248, grifo da autora).

Em *Estorvo*, o conjunto estrada-sítio, juntamente com a rua, parece constituir o espaço biográfico do narrador. O sítio representa simultaneamente memória de um passado, caos do presente e indicativo de um por vir incerto. O estado de decadência em que se encontra a propriedade é metáfora da condição do próprio protagonista, apontando também para o esfacelamento das relações na sociedade contemporânea. Espaço de memória mais diretamente associado à sua irmã, local onde viveu momentos da infância que deixam em aberto uma relação incestuosa. O sítio também abriga recordações do relacionamento com o seu amigo, figura tão incerta quanto o narrador. Se no caso da irmã a relação incestuosa permanece no ar, no caso do amigo há indícios de um vínculo homossexual, que permanece silenciado, mantendo-se também aqui a indeterminação:

[...] Havia noites, geralmente noites de sábado quando lotava o bar, que ele deixava cair na testa a franja negra e cismava de declamar em francês. Eu ficava sem jeito porque ele declamava alto demais e olhando para mim, e as outras pessoas não entendiam os versos. Eu, ele achava que eu pegava o sentido. [...]

Não sei o que essas pessoas pensavam de mim, do meu amigo, da nossa amizade (BUARQUE, 2004, p.43).

Embora não se insira no que usualmente denominam-se narrativas memorialísticas, biográficas ou autobiográficas, Estorvo dispõe de diversos elementos que se associam à escrita da memória^v. Três eixos principais do texto pelos quais se dá a conhecer a subjetividade fragmentária do protagonista são as suas relações com a irmã, o amigo e a ex-mulher, que, entretanto, vinculam-se ao narrador prioritariamente através de suas recordações. Essas relações podem ser analisadas do ponto de vista de uma identidade fraturada e indissociável da experimentação do “espaço biográfico”. As ligações entre o narrador e cada uma de suas contrapartes estão, embora não de maneira excludente, associadas a espaços específicos, respectivamente o sítio, o apartamento do amigo e o apartamento de sua ex-mulher, que, entretanto, adquirem sentidos diversos, a partir das inter-relações que neles se atualizam e que mobilizam a alteridade, a pluralidade. O reconhecimento da relevância da dimensão espacial permite que se perceba que a diferença, a pluralidade de sentidos, se dá não só diacrônica, mas também sincronicamente. É o que Massey denomina “contemporaneidad de la diferencia” (2005, p.116) e que pode ser verificado a partir das diversas significações que os mesmos lugares assumem ao longo da narrativa, como no caso do apartamento em que viveu quando estava casado, como veremos adiante, e do sítio. Esse é lugar de memória para o narrador, no qual, entretanto, não encontra mais abrigo; é única morada para o velho caseiro; é símbolo do capitalismo para o amigo; é esconderijo e lugar a ser explorado economicamente pelos contraventores; é lugar transformado em estorvo para os vizinhos, já que invadido e utilizado para fins escusos pelos bandidos.

Marcado por contradições, o ingresso do narrador no sítio da família revela-se em sintonia com a percepção de que os limites estanques entre interioridade e exterioridade são construções históricas, sociais, discursivas. É a forma como o espaço é experimentado que o leva a constituir-se como interior ou exterior. Por essa razão, subvertem-se as posições e os portões eletrônicos parecem menos impenetráveis ao narrador do que a porta aberta:

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. Após a besta hesitação, percebo que é esse mesmo o meu desejo. Piso o chão do sítio e caio fora. Piso o chão do sítio, e para me garantir decido fechar a cancela atrás de mim. Só que ela está agarrada no chão, incrustada e integrada ao barro seco. Quando deixei o sítio pela última vez, há cinco anos, devo ter largado a cancela aberta e nunca mais alguém a veio fechar (BUARQUE, 2004, p.23).

Como nos revela a narrativa, foi o próprio narrador quem a deixara aberta quando, cinco anos antes, após um acesso de cólera esquerdistas de seu amigo já embriagado, de lá partiram. Nesse mesmo dia, conhecera sua mulher e, após casar-se com ela, afastara-se (fora afastado) de seu amigo a quem nunca mais vira. Augusto Massi (1991) observa que a saída do sítio marca “um tempo de ruptura”, indispensável à compreensão da travessia empreendida pelo narrador em “estado permanente de indeterminação” (1991, p.196). Em sua leitura, entretanto, essa ruptura é responsável por instaurar “uma série de mudanças numa vida até então absolutamente normal” (1991, p.196). Caberia aqui questionar o que se concebe por “absolutamente normal”, tendo em vista que o crítico

explicita que o “não-normal” é a suposta caminhada do narrador em direção à criminalidade. Haveria realmente uma distinção entre sua conduta antes e após a suposta ruptura?

As referências à sua relação com o amigo e com sua mulher indicam a manutenção de um estado de perene exterioridade. O protagonista do romance é essencialmente um ser à margem. Mas o termo margem aqui não exige ou, melhor, não permite complemento. O narrador não está à margem de nada, é simplesmente um ser/estar à margem. Esta, conforme assinalou Derrida (1971), se coloca não a partir de uma relação de exclusão, mas sim de contiguidade, face a um centro que sempre se desloca, e que, portanto, está sempre ausente. Os portões eletrônicos do condomínio de sua irmã, a porta fechada da butique onde trabalha sua ex-mulher ou até mesmo a porta do apartamento de sua mãe, em relação explícita de presença, apontam para um sentido pré-fixado com o qual o narrador já está habituado a lidar. Diferentemente, o acesso livre ao sítio indicia a falta e por isso constitui verdadeiro obstáculo e o perturba. O espaço do sítio representa a possibilidade de “cair fora”, mas exatamente por escapar à pré-determinação é mais aterrador. Esse fora, entretanto, não é concebido como oposição paradigmática a um espaço interno. Este, assim como um possível espaço externo, é neutralizado, a partir das sensações que o narrador experimenta e que faz “o vale cercar o mundo” e torna possível “entrar num lado de fora”. Se não há mais dentro e/ou fora, é impossível fechar atrás de si a cancela, mantendo indiscerníveis e intercambiáveis interior e exterior.

A desconstrução da oposição entre dentro e fora resultante da forma como o narrador experimenta o espaço também ocorre a partir da subversão do estatuto de espaço-refúgio do sítio. Este, assim como o apartamento do narrador na cena inaugural,

transforma-se em lugar de risco e a visita termina com sua expulsão pelos contraventores que agora o habitam.

A expulsão o leva a procurar sua ex-mulher. A retomada através da lembrança de seu relacionamento com ela nos leva mais uma vez a questionar se há realmente mudança através do tempo, como indica Massi (1991), no modo como o protagonista se relaciona com os outros personagens. Assim como presente e passado se transformam em algo quase indistinto através da aproximação entre fato imaginado e fato real, também é impossível perceber quaisquer diferenciações nas atitudes do protagonista pautadas em relações de causalidade ou como fruto da passagem do tempo. No que concerne ao seu casamento, a narrativa nos mostra que, antes ou após o seu fim, o que o uniu à ex-mulher não teria verdadeiramente se alterado. Há um flagrante paradoxo entre o modo como descreve o seu relacionamento e sua conduta durante toda a narrativa. Como na relação com seu amigo, o que marca sua ligação com a mulher é uma espécie de inadequação que enfraquece sua caracterização es de causalidade ou como fruto da passagem do tempo como de profundas intensidade e intimidade, pois, apesar de o narrador mencionar uma espécie de isolamento voluntário a que ambos ter-se-iam submetido durante o casamento – “Quatro anos vivi com essa mulher. Mas vivi de me trancar com ela, de café na cama, de telefone fora do gancho, de não dar as caras na rua” (BUARQUE, 2004, p.40) –, outras revelações sobre seu casamento apontam para esse seu estar fora mesmo antes da separação: o episódio da gravidez interrompida, as tentativas malogradas de sua mulher para empregá-lo, sua passividade ante o fato de ela impedir/interromper o seu contato com o “amigo”.

A inadequação do personagem a quaisquer tipos de ligação tradicional é desvelada a partir do vínculo que estabeleceu com a casa em que vivera durante o período do casamento:

Eu esperava por ela em casa. Habituei-me sem ela em casa, andava nu, cantava. Mudava a arrumação da sala. Planejava empapelar as paredes. Já gostava mais da casa sem minha mulher. Sozinho na casa eu tinha mais espaço para pensar na minha mulher, e era nela fora de casa que eu mais pensava. Às vezes ela chegava tarde da noite e ia ao banheiro, e bulia na cozinha, e ligava a televisão sem necessidade, e isso me dava um tipo de ciúme da casa. Preferia não ver, e amiúde fingia estar dormindo. De manhã deixava-a acordar sozinha, abrir e fechar gavetas, ligar o chuveiro, bater vitamina e sair para o trabalho. Só então começava a minha jornada, que era andar de um lado para o outro da casa, lembrando-me da minha mulher e consertando as coisas. Um dia ela propôs a separação. Eu entendi e disse que ia continuar pensando nela do mesmo jeito, a vida inteira. Já deixar a casa foi mais difícil. Eu não saberia como me lembrar da casa. Era dentro da casa que eu gostava da casa, sem pensar (BUARQUE, 2004, p.41).

Sua ligação com o espaço doméstico aparentemente a indicar um processo de interiorização do personagem, na verdade ratifica o seu estar fora, e como sua entrada no sítio, é a afirmação mais pungente de sua condição inexorável de exterioridade. Assim como entrar no sítio é cair fora, permanecer na casa, é estar fora, neste caso, do relacionamento conjugal, do trato social. Quando sua mulher sai de casa para trabalhar é através do espaço que o narrador passa a viver a relação. Esta parece satisfatória a partir da ausência da mulher. Enquanto sua presença real constituía uma alteração do espaço que o narrador desejava preservar, sua presença/ausência, através da lembrança ou do pensamento, mantém a falta característica do desejo. O próprio deambular que parecia ter sido inaugurado pela visita inesperada, surge como duplicação de um ato que

se dá desde sempre: “Só então começava a minha jornada, que era andar de um lado para o outro da casa, lembrando-me da minha mulher”.

Há em *Estorvo* uma contradição básica que é o contínuo deslizamento, seja no macroespaço da cidade ou no microespaço da casa – estes também subvertidos pela narrativa no que concerne às relações entre dentro e fora – que, no entanto, se manifesta pela descontinuidade, pela fragmentação do próprio movimento a partir do retorno aos mesmos pontos e das interrupções digressivas que unem realidade e imaginação.

Assim, as reconfigurações espaciais mobilizadas pela narrativa apontam para a indefinição das relações que permeia a contemporaneidade. O sentimento de inadequação do narrador estende-se a nós, leitores, sob a ilusão da mobilidade, desvela-se a imobilidade de um movimento gago que retorna sempre aos mesmos lugares.

Em “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”, Haroldo de Campos destaca o estilo gago de Machado de Assis, como uma forma de, através do tartamudeio, ou hesitação, no jargão deleuziano, abrir espaço à alteridade:

Em Machado, o tartamudeio estilístico era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bakhitiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O “perpétuo tartamudear” da arte pobre machadiana é uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do “igual”, por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença (CAMPOS, 2006, p.224).

O crítico também identifica, na literatura brasileira, uma espécie de linhagem dessa modalidade de escrita, responsável por “pôr em xeque... o vício retórico nacional” (2006, p.226). A narrativa de *Estorvo*, ao incorporar em sua forma de composição, através das digressões inseridas na narração, uma indefinição própria da dimensão social, mas simultaneamente fazendo uso de uma prosa sem excessos linguísticos e

retóricos, aproxima-se dessa vertente e, recusando-se a pôr em perspectiva a cena atual através de uma visão maniqueísta, se apresenta como aquilo que a cerca: sua mirada só alcança o agora e este é fragmentação, indefinição.

ABSTRACT

The present work analyses the re-configurations of space held in *Estorvo*, written by Chico Buarque, having its starting point at the figure “*retraite*” considered by Roland Barthes in his comments on “the neutral” extracted from his seminars presented in 1978 at *Collège de France*. It is also taken into consideration the destabilization of the boundaries between public space and private space that has been even more accurate since Modernity. The thesis of the American anthropologist Edward Hall and the British anthropologist Dorren Massey also contributes to the analysis.

Keywords: space, neutrality, contemporaneity

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. In: _____. (Org.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 239-287.

_____. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 165-196.

BLANCHOT, Maurice . *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 221-230.

DELEUZE, Gilles. “Bartleby, ou a fórmula”. In: _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997a. p. 80-103.

_____. “Gaguejou...”. In: _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997b. p. 122-129.

DERRIDA, Jacques. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249.

HALL, Edward T . *The silent language*. Anchor Books Editions : New York, 1990.

MASSEY, Doreen. “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”. In: ARFUCH, Leonor. *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p.103-127.

MASSI, Augusto. “*Estorvo*, de Chico Buarque”. In: *Novos Estudos*. CEBRAP: São Paulo, n. 31, p. 193-198, out. 1991.

ⁱ Jacques Derrida foi um dos primeiros pensadores a destacar a importância de se mobilizarem os conceitos para então redimensioná-los: “A qualidade e fecundidade de um discurso medem-se talvez pelo rigor crítico com que é pensada essa relação com a história da Metafísica e aos conceitos herdados. Trata-se aí de uma relação crítica à linguagem das ciências humanas e de uma responsabilidade crítica do discurso. Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do estatuto de um discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a desconstrução dessa mesma herança. Problema de *economia* e de *estratégia* (1971, p.235, grifo do autor).

ⁱⁱ A teoria da proxemia (*the proxemics*), proposta pelo antropológico americano Edward T. Hall em *The Silent Language* (1990), visa a interpretar as relações sócio-culturais a partir dos aspectos envolvidos no uso que o homem faz do espaço nos contextos intra e intercultural. Um dos aspectos seria o que denomina “the silent language”. Segundo Hall, “a linguagem silenciosa” não constitui apenas um

gestual, mas sim “*an entire universe of behavior*”, funcionando em justaposição à linguagem verbal e abarcando toda uma série de fatores e comportamentos que vão desde os tempos-de-espera até as distâncias estabelecidas entre os interlocutores envolvidos no processo de comunicação. Embora movido por um interesse taxonômico, o ponto crucial de sua tese é o estabelecimento de que “*Culture is communication*” e que esta última deve ser concebida como um processo mais amplo que ultrapassa a linguagem verbal. Por esta razão, é indispensável considerar a função que o silêncio desempenha em um contexto comunicacional, atentando-se especialmente para as especificidades culturais nele envolvidas. Para Hall, o silêncio constitui uma linguagem que, entretanto, funciona a partir de relações estabelecidas no espaço.

ⁱⁱⁱ Consideramos como macroespaço a zona sul da cidade que não é nomeada ou descrita no romance, mas, como já mencionado, apenas possível de ser identificada a partir de algumas referências, como a proximidade com o mar, o túnel, etc.

^{iv} Essa noção de terceiro tempo é desenvolvida por Arfuch com base nas proposições de Paul Ricoeur. “En su analítica de la temporalidad de *Tiempo y narración*, Ricoeur parte de la distinción aristotélica del tiempo, cósmico, inmutable, pasa luego por la concepción agustiniana del tiempo interior, del alma, revisa la concepción kantiana y hegeliana, discute con la fenomenología de Husserl y Heidegger e incorpora la distinción clásica de Benveniste entre el tiempo crónico y el lingüístico, para llegar a su formulación del “tercer tiempo”, que está configurado en el relato (Ricoeur, 1985, vol. III:435). Cf. Nota 53 a “Cronotopías de la intimidad”, In: ARFUCH, L. *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*, p.283.

^v Ao destacar a ambiguidade que marca o tempo na narrativa de *Estorvo*, Augusto Massi observa que os deslocamentos do narrador-protagonista “revelam no ziguezague do tempo o esforço da memória para reconstituir o conjunto das experiências esgarçadas” (1991, p. 196). O recurso à memória no romance, entretanto, não visa à reunificação da identidade de um sujeito como nas narrativas do século XIX.