

ENTRE O CAMPO E A CIDADE: A DIALÉTICA DA *FLÂNERIE* EM *ESTORVO*, DE CHICO BUARQUE

Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)

Introdução

É possível observar, no conjunto da obra romanesca de Chico Buarque, uma cuidadosa representação das experiências urbanas vivenciadas por suas personagens. Desse modo é que, em seu último romance, *Leite derramado*, as recordações de Eulálio se inserem num Rio de Janeiro cujo tempo-espaço lhe emoldura as ações e oferece os contornos que lhe configuram a existência triste e as situações e fatos que, nítida e depois esfumadamente, rememora; do mesmo modo, em *Benjamin*, é que o protagonista que dá nome ao livro vive a opressão de, em seu presente, encontrar-se dividido entre dois tempos, entre seu passado e seu presente, num cenário citadino; ou que José Costa, protagonista de *Budapeste*, se divide entre os espaços citadinos do Rio de Janeiro e de Budapeste, chegando, mesmo, a realizar um tipo de cartografia emocional desses/nesses dois espaços.

Essas figurações da experiência urbana desvelam aspectos de várias vivências balizadas por questões como a solidão, a ausência de uma total comunicabilidade entre o homem e seus pares, o sentimento de desnorтеio, a ausência de sólidas referências familiares, o que leva, de modo geral, a uma busca constante por um local de aprazimento e de descanso que jamais é encontrado, já que as cidades criadas pelo autor de *Fazenda modelo* constituem espaços ambíguos, múltiplos, em que não há lugar para a plena realização individual.

Em *Estorvo*, publicado por Chico em 1991, não é diferente, uma vez que se tem, nesse romance, o retrato de cenas que se desenrolam tanto pelas ruas de uma grande e inominada cidade quanto pelos arrabaldes dela, nos momentos em que o protagonista sai da urbe imensa em direção à propriedade rural de sua família. Ressalte-se que tais cenas são vivenciadas por um narrador protagonista que, a despeito ou por causa de suas andanças, não encontra aprazimento, sossego, muito embora não se trate de uma personagem que anseie por isso ou que, mesmo, pareça ansiar por muita coisa. Trata-se de um indivíduo sem prazer, sem sonho, sem expectativa, um quase autômato, enfim.

Narrado em primeira pessoa, tem-se, no livro, o relato, às vezes fragmentário, de um indivíduo inominado que se encontra em constante deslocamento pelas ruas da cidade e seus arredores, o que acontece quando se encaminha até a casa de campo da família, como já se afirmou. Ressalte-se que o ritmo de seus passos é correlato ao ritmo fluido e desencontrado de seus pensamentos, e que o movimento um tanto errático de suas andanças dura três dias e meio, durante os quais a fábula oscila entre dois planos, entre o que é e aquilo que parece ser, entre o que se representa e aquilo a que se alude, do que decorre o desnorтеio da personagem que, se por um lado parece não senti-lo, sob a forma de uma angústia, de um aturdimento, por outro lado põe-se a caminhar quase a esmo, sem um plano que, previamente, lhe direcione o rumo e a finalidade de seus passos.

Nesse sentido, este trabalho, por meio da leitura desse romance, tem por finalidade discorrer sobre os modos por meio dos quais se dá a relação entre cidade e campo no contexto narrativo desse romance, bem como averiguar a maneira por meio da qual esse relacionamento se coaduna com a vivência do narrador-personagem, que, durante toda a narrativa, como já se afirmou, perfaz uma espécie de processo deambulatório, em cujo intercurso percorre tanto as ruas do contexto citadino quanto as trilhas de um cenário campestre.

1. A dialética da *flânerie* em *Estorvo*

Em *Estorvo*, como já se afirmou, o retrato da experiência urbana se alia ao retrato, ainda que em tons um pouco tênues, de uma certa experiência rural, nos momentos em que o protagonista aturdido se encaminha da cidade para a pequena propriedade rural da família.

A narração desenvolve-se em níveis: em um, mais denotativo – parcimônia no uso dos adjetivos –, em que as coisas acontecem e se sucedem, e outro, menos denotativo, em que se tem acesso ao que parece ser por meio das digressões do narrador protagonista, fruto e reflexo de sua personalidade confusa, atormentada. Cruzam-se, assim, vigília e sono, real e projeções do real.

Observe-se que, nesse sentido, logo no começo da obra, o leitor é introduzido nessa dimensão narrativa, que oscila entre realidade e deformação dessa mesma realidade, por meio do constante olhar que a enxerga:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozinho, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto entumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho. Tem a barba. Pode ser que eu tenha visto aquele rosto sem barba, mas a barba é tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto. O terno e a gravata também me incomodam. (...) Procuo imaginar aquele homem escanhado e em mangas de camisa, desconta a deformação do olho mágico e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer. E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais meu julgamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro o quanto mais você conhece a pessoa. Aquela incomunicabilidade é o seu melhor disfarce para mim. Recuo cautelosamente, andando no apartamento como dentro d'água. (...) Enquanto estou ali ele não toca a campainha, não olha o relógio, não acende o cigarro, não tira o olho do olho mágico. Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. Assim ele me viu chegar, grudar o olho ao buraco e tentar decifrá-lo, fugir em câmara lenta, os movimentos largos me viu voltar com a fisionomia contraída e ver que ele me vê e me conhece melhor do que eu a ele. (...) Agora ele já percebeu que é inútil, que não me engana mais, que eu não abro mesmo (...) então abana a cabeça e sai da minha visão. E é nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente. Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever, porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão, há muito tempo. (BUARQUE, 1991, p. 11)

O sujeito do outro lado da porta é a causa do constante deslocamento do narrador personagem, e constata-se, pela leitura do trecho acima, que, embora o narrador protagonista não duvide de que haja alguém do outro lado da porta de seu apartamento, não tem certeza se conhece ou não o homem que toca a campainha de modo intermitente, e a desfiguração provocada pelo ato de enxergar por meio do olho mágico o acompanha ao longo de toda a narrativa, como se entre ele e a realidade circundante houvesse uma lente, intermediando e borrando a percepção dessa mesma realidade.

Desse modo, da mesma maneira por meio da qual o referido narrador enxerga a imagem distorcida do homem de terno e gravata, que estava de pé, do outro lado de sua porta, igualmente distorcidas parecem ser tanto a figura do supracitado protagonista quanto a das demais personagens, bem como a da cidade e a do sítio de sua família: trata-se, pois, de seres e de lugares que são entrevistados por meio de um prisma algo embaçado, difuso e incerto. Nesse sentido, o motivo do olho mágico metaforiza a condição tanto do protagonista quanto dos demais elementos – espaço, personagens – da narrativa: um tanto vagos, um tanto difusos, um tanto esfumados, seres e lugares que se postam no entre-lugar do sono e da vigília, da nitidez e do embaçamento.

Dessa maneira é que, tanto nos momentos em que ele perambula pelas ruas da cidade, quanto nos instantes em que se encaminha até o sítio da família, é incapaz de realizar uma leitura plena e objetiva do real que o cerca, e com o qual, diga-se, interage de modo vago, atordoado, entorpecido mas, nem por isso, de modo menos contundente.

Observe-se que, na medida em que o protagonista, como já se afirmou, perfaz um movimento errante, sem destino certo, caminhando, se não a esmo, pelo menos sem um rumo previamente pensado, acaba por vivenciar instantes de caminhada que o aproximam da figura do *flâneur* parisiense do século XIX, do qual nos fala Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989)¹.

Nesse sentido, torna-se válido afirmar que o seu comportamento o aproxima tanto da figura do *flâneur* parisiense, quanto daquilo que o estudioso da escola de Frankfurt caracteriza, de modo mais específico, como a dialética da *flânerie*: o indivíduo em cujo comportamento se nota, por um lado, o temor de tudo e de todos e, por esse motivo, põe-se a caminhar sem um rumo previamente definido, sentindo-se

¹ O estudo original de Walter Benjamin data da década de 30 do século passado.

simplesmente o suspeito e, por outro lado, sente-se completamente insondável, oculto e protegido de perseguidores que, muitas vezes, são seres imaginários:

Já não tocará a campainha; desintegrará a fechadura, eu na calçada oposta. (...) Não preciso olhar o sexto andar para saber que ele me vigia da minha janela. Verá que aperto o passo e sumo correndo na primeira à esquerda. E chamará o elevador, e chamará o táxi, mas não convencerá o motorista a me perseguir na contramão. Tentará uma paralela, mas eu me emboco no túnel, alcanço outro bairro, respiro novos ares. Empacará no trânsito e eu subo as encostas, as prateleiras da floresta, as ladeiras invisíveis de onde se avista a cidade inteira. (BUARQUE, 1991, p. 14)

Tem-se, no excerto acima, o esboço de um plano que caracteriza, em sua configuração, o intento de um indivíduo cujo comportamento se insere na dialética da *flânerie*, na medida em que o protagonista tanto almeja fugir do homem que tocava sua campainha, sentindo-se, de algum modo, perseguido, vítima de algum perigo iminente, quanto se sente, até certo ponto, seguro ou, mesmo, invisível para o olhar de seu suposto perseguidor, no momento em que conseguisse alcançar as “ladeiras invisíveis” de onde se avistava toda a cidade, ou seja, ele vê, mas não é visto, o que lhe confere algum sossego, alguma sensação de segurança, alguma paz, ainda que ilusória.

No que diz respeito ao deslocamento espacial dos personagens pelas ruas e becos da urbe, Regina Dalcastagné assevera que não basta segui-los em seu constante trajeto pelas ruas citadinas, e sim que devemos “correr atrás deles pelos engarrafamentos da cidade, alcançar autoestradas, tomar trens, aviões, navios, persegui-los por continentes e tempos diferentes, esbarrando muitas vezes no sem sentido de seu percurso, reflexo do sem sentido de sua existência.” (DALCASTAGNÊ, 2003, p. 39).

Nesse sentido, ainda conforme a estudiosa, quanto mais velozmente acontece o deslocamento, menor a profundidade por meio da qual se efetua a representação do espaço urbano, com todas suas peculiaridades, pois não se percebem nem as transformações desse espaço nem as dos elementos da paisagem que o compõem, tendendo a “construção a virar só fachada” (DALCASTAGNÊ, 2003, p. 39).

Isso nos remete à aparente diluição dos elementos espaciais em *Estorvo*, uma vez que se tem, nesse romance, não o retrato de uma cidade específica, nominada, com seus prédios, ruas nominadas e becos bem demarcados, bem delimitados, mas, sim, a construção narrativa de um espaço vago, genérico e, por vezes, de contornos imprecisos, já que, não raro, as descrições do espaço nascem da perspectiva desnorteada e algo embaçada do protagonista.

Considerando que se trata, como já se afirmou, de um narrador-personagem em constante deslocamento, cujo olhar também se encontra sempre em trânsito, tem-se o retrato de um indivíduo desterritorializado, que se entrega a um tipo de peregrinação pelas ruas de sua cidade e pelos trilhos do sítio de sua família, numa mobilidade espacial que, se não se constitui como exemplo de um processo migratório, seja de um país para o outro, seja de um território para o outro dentro de uma mesma nação – no caso brasileiro, geralmente das zonas nordestinas para o centro-sul –, seja de um espaço rural para um espaço urbano, nem por isso ele deixa de se configurar como uma personagem deslocada e um tanto perdida, chegando, mesmo, a sofrer alguns dos entraves advindos de mudanças e deslocamentos geográficos, como dificuldades de adaptação e a perda de referenciais.

Embora não se trate de um indivíduo que realiza uma mudança no sentido de se deslocar territorialmente – mudar-se de um lugar para outro –, o narrador-personagem também se caracteriza como alguém desterritorializado, na medida em que não encontra, para si, um espaço cuja configuração lhe diga algo, no sentido de lhe sinalizar algo com o que possa se identificar, se sentir seguro, se sentir em casa. Ao contrário: justamente por não se sentir a salvo, dentro de sua própria residência, é que ele se põe a caminhar, fugindo de alguém sem rosto, sem nome, um indivíduo que, talvez, seja fruto de sua própria imaginação.

2. Experiência urbana em *Estorvo*

De acordo com Luis Alberto Ferreira Brandão Santos, a cidade, na literatura contemporânea, não aparece somente “como cenário para o desenrolar de um enredo, mas, também, na condição de agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem” (SANTOS, 1999, p. 32).

Há, portanto, uma estreita correlação entre as personagens e a cidade que lhes serve de palco para suas ações, sobretudo porque é a partir dessas correlações que elementos espaciais tornam-se elementos significativos na constituição da identidade das personagens.

Desse modo é que, nas páginas de *Estorvo*, a um narrador-personagem inominado e carente de um sentido histórico-social em relação a sua própria vida, correspondem um espaço urbano e um espaço rural igualmente inominados – ou nominados de forma genérica, pois são a cidade e o sítio, apenas –, bem como desprovidos, esses espaços, de uma representação espacialmente mais objetiva, menos vaga, menos fluida.

Em seu estudo sobre o espaço narrativo e os efeitos de ambientação que dele podem decorrer, Tomachévski considera que, relativamente ao modo como personagens e espaço se dialogam, pode haver dois tipos de ambientação: a heteróloga e a homóloga.

A primeira diz respeito ao fato de haver relações opostas entre o estado de ânimo das personagens e o espaço em que elas estão, a alegria de um casal de namorados que passa em frente a uma casa em que se realiza um velório, por exemplo e, a segunda, diz respeito ao fato de existirem relações de homologia, de similitude entre o espaço e o estado anímico das personagens, um casal de namorados que se diverte num parque florido, sob um cálido sol de abril, por exemplo.

Levando em conta essas considerações, nota-se que, quando o narrador protagonista de *Estorvo* assiste a uma partida de tênis, na casa de sua irmã, sentado em uma cadeira “verde e pernalta de juiz”, narra que tem

Fixo o olhar no muro, ouço a bola que saltita no piso sintético, para lá e para cá, para lá e para cá, a voz do meu cunhado cada vez mais remota, e parece que estou sendo alçado aos poucos, como se minha cadeira estivesse numa grua. Ou será o meu cunhado que afunda devagar numa cratera, sucumbindo a uma avalanche de bolas de tênis. Desperto quando ele atira a raquete no chão e diz “assim eu me desconcentro”. Eu não fiz nada, estava só pensando, mas logo vejo que a culpa é do copeiro, que acaba de entrar na quadra sem pedir licença. (BUARQUE, 1991, p. 116)

Não nos parece gratuito o fato de, nesse trecho, o referido narrador presenciar um jogo de tênis, em cuja consecução observa a bola que, impulsionada pelas raquetes, fica “para lá e para cá, para lá e para cá”, uma vez que esse movimento de contínuo vai-e-volta da bola, sem passar disso, parece metaforizar a própria condição do protagonista, que transita tanto pelas ruas da cidade quanto perpassa os limites da cidade e do campo sem, contudo, jamais encontrar um pouso, um lugar de descanso, um lugar de aconchego e de paz.

O que decorre dessa carência de um lugar onde se possa repousar ou, mesmo, de um lugar que se configure como o destino final dos passos algo incertos e confusos do protagonista, é um certo sentimento de desnorтеio que, por ele, ressalte-se, é assimilado de modo vago, quase inconsciente.

Observe-se, ainda nesse aspecto, que a esse sentimento de desnorтеio, por parte do supracitado narrador personagem, corresponde um espaço que pode ser em si mesmo um desnorтеio, na medida em que não sinaliza qualquer orientação para os sentidos, antes, porta-se as funções de um labirinto cuja saída não se dá a conhecer.

Cumprе observar, nesse sentido, que, embora esteja perdido em seus próprios enleios, confusos e atabalhoados, o narrador transita por locais em que, se por um lado quase se perde, por outro lado se deixa guiar pelas marcas, pelos signos desses mesmos locais, no sentido de transitar por lugares que reconhece. O que ele não conhece, e disso sequer tem ideia, é o destino final ao qual os seus passos o conduzirão.

2. Experiência rural em *Estorvo*

Se o retrato do urbano, nesse primeiro romance de Chico Buarque, não emoldura cenas felizes para o narrador protagonista, o mesmo pode-se afirmar do retrato do universo rural, já que o sítio que figura no presente da narrativa não é o mesmo cujas peculiaridades pontuam algumas lembranças do referido narrador personagem.

Nesse aspecto, após ter se afastado dos limites da cidade em direção ao campo, movido por uma necessidade de ter que se encaminhar para algum lugar, ele, tão logo chega à casa da fazenda, afirma:

Encontro 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 mudo e eu agora entrasse num lado de fora. (BUARQUE, 1991, p. 24)

É um tanto difícil, para o narrador personagem, cruzar a porteira do sítio e, ao que parece, entrar na propriedade tanto pode sinalizar alguma sua ida para algum tipo de refúgio quanto para alguma modalidade de prisão, na medida em que ele afirma sentir que não está “entrando em algum lugar” e, sim, que está “saindo de todos os outros”, ou seja, o adentrar a cancela aberta constitui um ato de voltar as costas a todos os outros locais que não sejam o sítio, o que acaba por conferir um certo caráter de fuga, retiro ou, mesmo, esconderijo.

Logo adiante, tem-se o retrato daquilo que realmente espera por ele na propriedade rural da família:

Olho para os lados pensando no velho, mas o velho não está. O dos anéis pergunta quem eu penso que sou e que porra eu faço naquela propriedade. Vejo as crianças enfileiradas no alto do sítio, perto do riacho. Olho para o chão, e estou descalço, não tive tempo de me vestir direito. Os dois comparsas começam a esfregar suas botas nas tábuas da varanda, como se apagassem charutos, e com isso produzem um chiado desagradável. O chefe enfia a mão no forro do casaco de couro, vai sacar alguma coisa ali de dentro. (BUARQUE, 1991, p. 32)

O cenário com o qual ele se depara, ao chegar na casa do sítio, é o de um local abandonado, decrépito e invadido por bandidos que, inclusive, acabam por expulsá-lo de lá, chegando a ameaçá-lo de morte. De refúgio, nada mais resta da antiga propriedade campestre.

Depois de ser expulso do sítio, o protagonista retorna para a cidade, dando prosseguimento às suas andanças de “*flâneur* dos trópicos”.

Conclusão

Raymond Williams (1989) postula que não só a cidade e o campo sofreram a influência do capitalismo, mas a própria sociedade moderna como um todo, e que disso adveio uma sensação de isolamento que, por sua vez, encontra-se também intimamente vinculada às formas de competição e, no limite, de alienação que o sistema capitalista promove.

Nesse sentido, na medida em que sequer parece ter uma profissão – vive de doações de cheques da irmã – nem se preocupa em se inserir no mercado de trabalho, o protagonista parece uma peça solta na engrenagem do sistema capitalista, para cujos valores ele seria, facilmente, taxado de acomodado, de preguiçoso e, no limite, de vagabundo.

Seja como for, a condição do narrador protagonista que, de certa forma, se coloca à margem das coisas, acaba por fazer com que ele se torne uma pena solta, tanto na cidade quanto no campo, na medida em que não tem paradeiro fixo, nem perspectiva e nem noção de que caminha sem uma causa e sem um rumo certos.

Ainda nessa perspectiva, constata-se que, nas páginas do romance aqui em análise, tanto a cidade quanto o campo configuram-se como locais, des-referencializados e por vezes extremamente vagos, posto que entrevistados pelo olhar do protagonista, em que o indivíduo não se realiza de modo algum, o que parece ocorrer, fundamentalmente, por dois motivos: em primeiro lugar, esses lugares conformam espaços que, há muito, rechaçaram quaisquer ilusões que se pudessem nutrir sobre eles e, em segundo lugar, diferentemente do sujeito moderno, que nutria idealizações e ilusões acerca de si mesmo e acerca da cidade que crescia e que lhe prometia êxitos a todo instante, bem como acerca do campo em cujos domínios a excelência da tecnologia e da técnica parecia se impor como dádiva, o narrador-personagem do romance em questão constitui-se como um sujeito que não espera, não sonha, não idealiza. Apenas vai vivendo e caminhando, na opaca condição de um sujeito quase autômato.

E caminha até o final da narrativa, momento em que se depara com seu destino, uma realidade ou uma alucinação, assim como sua condição, em todo o devir narrativo: ao retornar, pela última vez, do sítio para a cidade, ele revê uma personagem, o “homem magro da camisa quadriculada” e experimenta, nesse momento, um estranho “sentimento de gratidão” e, então, abre os braços para abraçá-lo, sendo recebido com um duro golpe de um “facão de cozinha enferrujado” (p. 140). Vertendo sangue, ele sobe no ônibus, pensando em, quando chegar à cidade, pedir mais dinheiro à irmã, a fim de se sustentar por mais seis meses; ligar para a mãe, se ela não puder falar com ele, procurar o amigo, se ele tiver morrido, procurar a ex-mulher,

para que ela possa tratar de seu ferimento. E o seu relato se fecha, ficando, o leitor, sem saber se o narrador sobreviveu ou não ao seu ferimento.

E a narrativa se fecha, emblematicamente, no exato instante em que o narrador personagem se encontra dentro de um ônibus, saindo do campo em direção à cidade, ou seja, encerra-se no preciso momento em que ele não está nem em um nem em ou outro local e, sim, num tipo de entre-lugar, o que parece metaforizar sua própria condição de sujeito sem espaço certo, de indivíduo desterritorializado: sem vida, sem campo, sem cidade.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- DALCASTAGNÊ, Regina, Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. In: *Revista Estudos e literatura brasileira contemporânea*. vol. 1, n. 21. Brasília, p. 33-54, jan/jul, 2003.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Textos da cidade. In: COELHO, Haydeé Ribeiro; VASCONCELOS, Maurício Salles (Orgs.). *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 131-138.
- TOMACHEVSKI, B. et al. "Thématique". In: TODOROV, T. (org.). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.