

METAMORFOSES NO ESPAÇO EM *ESTORVO*, DE CHICO BUARQUE: MESMOS LUGARES, DIFERENTES SENTIDOS

Márcia de Oliveira Reis Brandão*

Resumo

Neste artigo examinam-se as reconfigurações espaciais em *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 é trazida à pauta a instabilização dos limites entre espaço público e espaço privado que vem se acirrando desde a Modernidade.

Palavras-chave

Espaço; Experiência; Modernidade; Narrativa.

Abstract

In this paper we analyse the spatial reconfigurations performed in the narrative of *Estorvo*, written by Chico Buarque. As our starting point we consider Roland Barthes propositions on the "neutral" that appeared in his course for the Collège de France presented in 1978. We also take into consideration the unstableness of the boundaries between private and public space, which has increased since Modernity.

Keywords

Experience; Modernity; Narrative; Space.

* Doutora em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense – UFF - CEP 24210-201 - Rio de Janeiro – RJ – Brasil. E-mail: mreis@cbpf.br

A questão da identidade fraturada tem sido objeto da ficção e da reflexão sobre o discurso literário a partir da segunda metade do século XIX. Se o discurso racionalista postulava o sujeito como identidade constante, desde a Modernidade a subjetividade passou a ser reconhecida como um processo, acentuando-se o seu aspecto de devir. A questão da experiência é um dos eixos dessa nova forma de interpretar as relações entre identidade e subjetividade. O pensamento contemporâneo tem procurado compreender a experiência sob o ângulo de sua refuncionalização no contexto atual. Conforme destaca Florencia Garramuño (2009), segundo alguns pensadores, na esteira do devir histórico, marcado pela violência, a própria experiência estaria em extinção. Para a autora, entretanto, as práticas artísticas contemporâneas “parecen más bien señalar no tanto una pobreza de experiencia sino la emergencia de otras formas de la experiencia” (GARRAMUÑO, 2009, p. 35). Esta, portanto, não deixou de existir, transformou-se e a narrativa incorporou esse novo modo de experimentar as relações entre os indivíduos e entre estes, a sociedade e a História, perdendo seu caráter linear e acumulativo e assumindo a fragmentação e a indeterminação tanto no que tange ao aspecto formal quanto na própria seleção da experiência que mediatiza.

Nessa alteração no paradigma da percepção das relações entre a experiência e a narrativa, as práticas literárias e o real, a assunção de *personae* – os diversos papéis que o indivíduo desempenha no jogo social – também é desvelada. A própria concepção tradicional que estabelecia limites estanques entre as esferas pública e privada e entre o que estas representavam para o homem, também passa a ser perspectivada.

Flora Süssekind (2004), ao analisar a literatura brasileira contemporânea, assinala, em paralelo a uma prática que mobiliza a territorialização – ou seja, a delimitação precisa de zonas espaciais em que se repetem as relações sociais hierarquizadas – característica do que denomina neodocumentalismo, um processo de reterritorialização ou “desterritorialização”, implementado por parte da narrativa e dos registros poéticos da atualidade. Nessas reterritorialização e/ou desterritorialização, espaços e sentidos se reconfiguram, se deslocam, resultando em uma complexificação das relações a partir “da produção de espaços não representacionais e zonas liminares ambivalentes, transicionais, da subjetividade (SUSSEKIND, 2004, s/p.)”.

No caso de *Estorvo*, os dois macroespaços principais – a zona sul da cidade do Rio e o conjunto estrada-sítio – apontam exatamente para essa mobilidade de sentido, como ocorre, por exemplo, na dupla subversão dos paradigmas tradicionais envolvidos na relação entre espaço urbano e espaço rural.

Doreen Massey (2005) observa que o espaço não é algo dado, fechado, e sim em permanente construção. Seu aspecto constitutivo envolve inter-relações – “el espacio es producto de interrelaciones. Se constituye a través de interacciones, desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad” (MASSEY, 2005, p. 104) –; a pluralidade – “el espacio es la esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad; es la esfera en la que coexisten distintas trayectorias” MASSEY, 2005, p. 105) –; e o devir – “el espacio [...] siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado” (MASSEY, idem, ibidem).

Massey, assim como Bakhtin, destaca a concepção da Física Moderna quanto à indissociabilidade do tempo e do espaço que, então, passam a ser

referidos como “espaço-tempo”³⁷. Essa nova forma de conceber as relações espacio-temporais influenciou todas as áreas do conhecimento. Conforme assinala Leonor Arfuch (2005), a partir das alterações histórico-sociais ocorridas desde o século XVIII configurou-se uma nova forma de experimentação da intimidade para cuja compreensão as noções de tempo e espaço, ou de espaço-tempo, são indispensáveis. Inicialmente vinculada às concepções tradicionais de interioridade/exterioridade, esfera privada/esfera pública como elementos em oposição, a intimidade sofrerá um processo de reconfiguração com o advento da Modernidade, que se acirrará com as explosões de tecnologias em todas as áreas, desvelando a fluidez entre os domínios que continuamente se suplementam.

Em sua análise, Arfuch enfatiza o papel simbólico do umbral. Este representa exatamente a junção interior/exterior, especialmente no que tange ao lar, reunindo os dois aspectos: ponto em que se interpenetram interioridade e exterioridade e, conseqüentemente, se enfraquecem enquanto aspectos mutuamente excludentes. A margem, espaço tradicionalmente do fora, passa a ser experimentada como “parte de”³⁸. Desconstrói-se, assim, a noção de limite, que deixa de ser percebido como separação estanque, constituindo-se em “limiar”. Este aponta para um espaço-tempo intermediário: simultaneamente interior e exterior; nem passado, nem futuro, mas agora (*now*).

A cena que inaugura a narrativa de *Estorvo* apresenta o protagonista exatamente à porta de sua casa. O umbral se afirma na perspectiva de um entre-lugar, nem interior, nem exterior. É o narrador que, dentro de casa, parece sentir-se ameaçado, e o interior, espaço tradicionalmente associado à segurança, termina por revelar-se insuficiente, levando-o a abandonar o apartamento e dar início ao seu deslocamento constante.

Todo o romance é uma travessia que se manifesta através do movimento ininterrupto do narrador-protagonista. Travessia que, no contexto contemporâneo de reconhecimento da fragmentação, não pode ter mais como fim a unificação das experiências vividas, que se traduziria no alcance de um destino, mas uma tentativa de burlar a dor da perda exatamente a partir da repetição do ato que a causou, o abandono, a retirada, indiciada na abertura do texto:

E ele me conhece o suficiente para saber que eu poderia até receber um estranho, mas nunca abriria a porta para alguém que de fato quisesse entrar.

Agora ele já percebeu que é inútil, que não me engana mais, que eu não abro mesmo, que sou capaz de morrer ali em silêncio, posso virar um esqueleto em pé diante do esqueleto dele, *então abana a cabeça e sai do meu campo de 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, 2004, p.8-9, grifos nossos).

Por essa razão, talvez o que mais se aproxime de uma autocaracterização afirmativa do narrador – no sentido de que não se dá por ausência, negação –

³⁷ Einstein demonstrou que o espaço não é algo fixo e o tempo não é absoluto, ambos dependem da observação, i.e., são percebidos diferentemente segundo as condições envolvidas em sua observação, dando, assim, origem à “Teoria da Relatividade”. Cf. OLIVEIRA (1996; 2003).

³⁸ Foi Jacques Derrida (1971), ao desconstruir a noção de uma origem primeira, plena, considerada enquanto um centro do qual tudo emanaria e poderia ser repetido, que levou a uma nova concepção da margem. Rompendo com as ideias de origem primária e de centro, sua tese mobiliza a noção de suplemento e traz para a cena da reflexão o jogo como abertura. Adotar a verdadeira estrutura do jogo abala a certeza tranquilizadora promovida pela origem centrada que, simultaneamente, funda e se fundamenta na crença de um *telos*, um sentido apriorístico, que a razão busca, desvela e justifica.

ocorra quando declara: “O asfalto espelhado, o verde retinto, árvores como roupa torcida, essa estrada é minha” (BUARQUE, 2004, p. 69). Como o espaço, que no caso de seu apartamento se transforma de protegido em desprotegido, alterando o tradicionalmente estabelecido, a noção de propriedade também é subvertida a partir do objeto eleito para possuir: a estrada. Esse é o lugar a que pertence e que, reciprocamente, lhe pertence(ria). O espaço no qual parece efetivamente confortável é, portanto, um lugar de passagem, em que mover-se é condição inevitável.

Em *O neutro*, Barthes (2003b) associa o tema da retirada à categoria do neutro. Em francês o vocábulo *retraite*³⁹ 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, 2003, p. 282). São estas que conduzem à mobilização da “proxemia”⁴⁰ 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 *Estorvo* a proxemia se associa à multiplicidade de espaços-cena, ou de imagens espaciais, pelos quais o narrador desliza e que apontam para a desrealização do próprio espaço. O ato de retirada que abre a narrativa 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 microespaços⁴¹ são apresentados com detalhes. A casa da irmã é o primeiro a ser descrito meticulosamente pelo narrador-protagonista, 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.

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

³⁹ Conforme nos informa o tradutor de *O neutro*, “a palavra encerra em si vários significados (expressos por palavras diferentes em português), dos quais os mais importantes são: retirada, retiro, recolhimento e aposentadoria” (BARTHES, 2003, p. 282).

⁴⁰ A teoria da proxemia (the proxemics), proposta pelo antropólogo americano Edward T. Hall em *The Silent Language* (1990), visa 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.

⁴¹ Consideramos como macroespaço a zona sul da cidade que não é nomeada ou descrita no romance, mas apenas possível de ser identificada a partir de algumas referências, como a proximidade com o mar, o túnel, etc.

conduzido a entrar na casa pela porta da garagem por um empregado que “não sabe que porta eu [o narrador] mereço” (BUARQUE, 2004, p. 13 – colchetes nossos), 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 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.

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. 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. Em uma dessas incursões, 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).

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”⁴², 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.

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, 2002, 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 indefinida quanto o narrador.

Embora não se insira no que tradicionalmente denominam-se narrativas memorialísticas, biográficas ou autobiográficas, *Estorvo* dispõe de diversos elementos que se associam à escrita da memória. 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 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, contudo, adquirem sentidos diversos, a partir das inter-relações que neles se atualizam. 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 (2005) denomina “contemporaneidad de la diferencia” (MASSEY, 2005, p. 116) e que pode ser verificado a partir dos diversos significados que os mesmos lugares assumem ao longo da narrativa, como no caso do apartamento em que viveu quando estava casado e do sítio da família. 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:

⁴² O conceito de “cronotopo” é mobilizado pela autora em seus dois textos que integram a bibliografia do presente trabalho: *Cronotopias de la intimidad* (2005) e *El espacio biográfico* (2002).

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, depois de um acesso de cólera esquerdista 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 com quem nunca mais encontrara.

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 permite mais uma vez questionar se há realmente mudança através do tempo 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 narrador 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 a forma como descreve o seu relacionamento e sua conduta durante toda a narrativa. Como na relação com seu amigo, a marca de sua ligação com a mulher é uma espécie de

inadequação que enfraquece sua caracterização 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 seu 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 desejo⁴³. O próprio deambular que parecia ter sido inaugurado pela visita inesperada no início da narrativa, surge como duplicação de um ato que se dá desde sempre: “Só então começava a minha

⁴³ Segundo Lacan (1978), o inconsciente é uma estrutura de linguagem e, como tal, possui duas leis fundamentais: a metáfora e a metonímia. A primeira funcionando a partir de condensações, e a segunda, pelo deslizamento de um significante a outro. A metáfora é o processo linguístico em que um significante é substituído explicitamente por outro. Ela não funciona a partir da atualização de dois significantes, mas “entre” dois significantes, estabelecendo um jogo de presença/ausência entre o significante substituído e aquele que ocupou seu lugar. A metáfora constituiria a estrutura do “sintoma”. O sintoma freudiano não é, como o sintoma médico, um indicador de um problema físico, mas sim uma construção do inconsciente, um encadeamento de significantes, que desvia, mas, simultaneamente, se revela como símbolo de um “significado recalcado na consciência do sujeito”. No que concerne ao desejo, este não se confunde com a necessidade, pois é indestrutível. Seu objeto não é nada que possa ser nomeado; é desejo de um objeto irremediavelmente perdido. Por tal razão, Lacan estabelece o processo metonímico como aquilo que o estrutura. A metonímia constitui um deslizamento de significante a significante, em que o anterior é totalmente elidido, permanece ausente (e não num jogo de presença/ausência como na metáfora). A carência, a falta, é a característica distintiva do desejo, seu momento permanente; o desejo é a remissão contínua e repetitiva do sujeito à falta: “O desejo é uma relação de ser com falta. Esta falta é falta de ser propriamente falando. Não é falta disto ou daquilo, porém falta de ser através do que o ser existe” e “O ser se põe a existir em função mesma desta falta. É em função desta falta, na experiência do desejo, que o ser chega a um sentimento de si em relação ao ser” (LACAN, 1996, p. 280-281).

jornada, que era andar de um lado para o outro da casa, lembrando-me da minha mulher" (BUARQUE, 2004, p. 41).

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 metamorfoses/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.

BRANDÃO, M. de O. R. Metamorphoses in space in *Estorvo* by Chico Buarque: same places, different meanings. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 70-79, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ARFUCH, L. 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, R. *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.

_____. *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.

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

DERRIDA, J. 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.

GARRAMUÑO, F. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

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

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 223-259.

OLIVEIRA, L. A. R. Caos, Acaso e Tempo. In: NOVAES, A. (Org.). *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 507-519.

_____. Imagens do tempo. In: DOCTORS, M. (Org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003. p. 33-58.

MASSEY, D. La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. In: ARFUCH, L. (Org.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 103-127.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. **Z Cultural**. Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. Disponível em <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF04/SP04_01.pdf>. Acesso em: 23/03/2004.