

O OLHAR DO HOMEM CÔNCAVO - ESTORVO DE CHICO BUARQUE

THE POINT OF VIEW OF THE CONCAVE MAN - ESTORVO BY CHICO BUARQUE

Federico Bertolazzi

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Lisboa

Professor da Universidade de Roma “Tor Vergata”

federico.bertolazzi@uniroma2.it

RESUMO

O primeiro livro de Chico Buarque, *Estorvo*, é aqui analisado na sua estrutura narratológica, visando realçar a peculiar utilização de um mecanismo diegético que condiz com o tema e o aparato de recursos de escrita que o autor molda em função de sua filtragem do real. A distorção do mundo exterior, fruto da vivência metropolitana semimarginal do protagonista – e que atravessa as mais diferentes camadas sociais –, toma materialmente corpo, num particular tipo de digressão narrativa inédita, que chamamos aqui de “flashforward”. Diferente da prolepse clássica e do “flashforward” cinematográfico, o recurso que Chico Buarque utiliza caracteriza-se por se integrar a vários níveis dentro da narração, cabendo a ele um papel ativo na mudança dos eventos.

Palavras - chave: Narratologia. Real. Romance. Chico Buarque.

ABSTRACT

The first book of Chico Buarque, *Estorvo*, is analyzed here in terms of its narratological structure, seeking to emphasize the peculiar use of a diegetic mechanism that suits the theme and the types of writing resources that the author molds as a function of his filtering of the real. The distortion of the outside world, the fruit of the semi-marginal metropolitan life of the protagonist, who passes through various, different social layers, takes on material body in the form of a particular type of original narrative digression that we refer to as ‘flashforward’. This differs from the classical prolepses and from the cinematographic flashforward. The resource that Chico Buarque uses is characterized by being integrated into several levels within the narration, giving it an active role in the change of events.

Key words: Narratology. Real. Novel. Chico Buarque.

No seu primeiro romance, *Estorvo* (São Paulo, Companhia das Letras, 1991), Chico Buarque de Hollanda retrata uma dimensão urbana em que o protagonista – sem nome próprio, como de resto as demais personagens –, conduz uma existência à margem atravessando a realidade de uma megalópole (que talvez deixe transparecer o Rio de Janeiro) no fio da navalha que separa as suas andanças entre uma realidade, digamos assim, real, e uma realidade que é real só por ser pensada, e que portanto é profundamente mutável.

O romance funda-se num movimento quase contínuo, em que o ritmo das deslocções do protagonista aparece sempre acelerado pelo ritmo dos seus pensamentos, e são poucos os momentos em que a acção não é verdadeiro movimento físico. O espaço representado não ultrapassa os arredores da cidade, mas o afã com que ele é atravessado intensifica-o, ou melhor, densifica-o. Assim, as deslocções na cidade, ou entre a cidade e a casa do campo, que se verificam nos três dias e meio em que se cumpre a fabula, oscilam entre planos diferentes em que actua um peculiar recurso de narração ditado pelo olhar do protagonista que, ainda não foi dito, conta em primeira pessoa a sua história.

A narração desenvolve-se a níveis diferentes, e, ao lado de um nível menos denotativo em termos de linguagem narrativa, a que – usando com cautela os adjectivos –, podemos chamar objectivo e factual, actuam sistematicamente níveis que se deslocam no tempo e no espaço do livro através de digressões dependentes do lado mais subjectivo: conjugando e cruzando os recursos da memória, da imaginação e do sonho o protagonista conduz o leitor no seu mundo onde a vigília se cruza com o sono, e o real se confunde com o possível.

Logo no incipit somos introduzidos nesta dimensão:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozno, 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 escanhoado e em mangas de camisa, desento 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 o meu julgamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. *Aquela imobilidade 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 no buraco e tentar decifrá-lo, me viu 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 tempo¹.

O sujeito de que o protagonista não consegue definir a identidade é a causa do seu deslocar-se ao longo do livro. Os itálicos acima evidenciam a dimensão subjectiva em que se inscrevem os processos mentais que o protagonista usa para se relacionar com o mundo, confundindo logo o plano denotativo da realidade com o plano do sonho, povoado – ou não, não se sabe – pelas imagens captadas pela retina. E mesmo este órgão, tão específico no seu papel para a visão e contudo tão falível, é aqui substituído por um instrumento de tecnologia doméstica e barata, dotado de um nome vulgar e sugestivo: o “olho mágico”. A visão deformada pela lente entra a fazer parte do ponto de vista do protagonista, que começa, em conformidade com a distorção, a trocar os referentes habituais, a cruzar os planos: “conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão (...)de quando ele ainda pertencia ao sonho (...) a barba (...) parece anterior ao rosto (...) não é bem um rosto é mais a identidade de um rosto”. Confundem-se o plano da vigília e do sono, da recordação e do sonho; e a interpretação do real é deformada até ser projectada do sujeito para o objecto, até ser-lhe atribuída também a ele: “Recuo cautelosamente, andando no apartamento como dentro d’água.(...) 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 (...) me viu fugir em câmara lenta, os movimentos largos”.

Aqui há também um sinal interessante quanto ao movimento. Como já dissemos, o romance todo se desdobra em movimento quase contínuo, em deslocções constantes, e é mesmo na ausência de movimento que o protagonista se encontra desorientado: “Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce para mim”. Mais uma vez troca-se a perspectiva: a condição que facilita a observação torna-se disfarce.

Esta projecção da subjectividade para fora concretiza-se mais adiante num recurso narrativo em que o plano da imaginação, que no trecho acima citado actua no presente, desenvolve ao longo do romance um papel central para o ponto de vista do protagonista. É a narração de factos paralelos, ou contemporâneos aos dele, e que ele imagina como sendo verdadeiros, ou pelo menos possíveis, usando o tempo futuro em descrições que aparecem

¹ P. 11 e sg. (itálicos meus).

assim deslocadas para a frente relativamente ao presente narrativo. Como na cena em que o homem de barba é imaginado arrombando a porta do apartamento de que, entretanto, o protagonista se terá afastado:

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 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 inteira².

Este deslizamento entre planos afirma a subjectividade do protagonista, conduzindo a narração num fio de ambiguidade que põe constantemente em causa a objectividade do real. Esta distorção é a marca do olhar do “homem côncavo”, da sua ambiguidade e, até, do seu disfarce. A este propósito é significativo o rumo tomado pela fuga do protagonista: “as ladeiras invisíveis de onde se avista a cidade inteira”, lugar de isolamento e observação, de onde é possível praticar o olhar, instrumento de interpretação, filtro entre o eu e a realidade que vemos actuar sucessivamente, como na parte em que ele chega à casa de campo:

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 fora³.

Mais adiante a troca de perspectiva ultrapassa os limites dimensionais, é atribuída a uma esfera mental em que os pensamentos aparecem como elementos perturbadores que só concedem sossego quando virados pelo avesso:

Aos poucos, os pensamentos amontoados na cabeça vão se acomodando, bem ou mal se encaixam uns nos outros, e é um consolo quando cessa o atrito dos pensamentos, e vai-se fechando a cabeça, apertando-se nela mesma, a cabeça restando como que oca por fora⁴.

A abstração do mundo real que o protagonista pratica é mais uma vez apresentada no decorrer de factos normais de vida quotidiana, através do cruzamento de planos diferentes. Quando ele assiste uma partida de ténis em casa da irmã sentado na cadeira “verde e pnalta de juiz”:

² P. 14.

³ P. 24.

⁴ P. 29.

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 licença⁵.

É outra vez o sono na vigília; a sensação de ser alçado prolongando o jeito da cadeira, de ver o outro afundar-se e sucumbir pelo avesso numa cratera, supostamente parando ou travando o movimento, enquanto as bolas se multiplicam e aceleram. Os sinais interessantes deste trecho estão em primeiro lugar em “desperto”, metáfora que constitui uma catacrese, mas que aqui é reconduzida graças ao contexto, às suas origens, como se o devaneio momentâneo acontecesse em estado de sono, como se a interação entre imaginação e realidade não funcionasse só no mundo interior de quem a pratica, mas também chegasse a atingir os outros. Em segundo lugar, a frase com que o protagonista desembrulha a situação para si é emblemática para quem vive a vida em pensamentos, agindo em conformidade com a imaginação: quando ele se depara com os outros e estes parecem aperceber-se de estarem sendo levados para o mundo interior dele, quando eles se insurgem, ou, para os olhos dele, aparentam fazê-lo, ele pede desculpa: “Eu não fiz nada, estava só pensando”. A frase é interessante porque revela uma particular atitude do protagonista: ele, que usa a sua própria imaginação e os seus próprios pensamentos como estímulos para a acção, dando-lhes portanto uma grande relevância na capacidade de influenciar as coisas reais, no momento em que acredita que a sua actividade mental atinge outras pessoas, é como se voltasse atrás, como se se retirasse e voltasse a fechar-se, e o advérbio da frase “estava só pensando” é revelador.

Aqui reside a importância da engrenagem narrativa: o pensamento e a imaginação guiam o protagonista através da sua história. Em virtude deles, enquanto ele percorre o espaço dilata o tempo, enriquece o enredo em hipóteses de acontecimentos futuros que pertencem à esfera da possibilidade, hipóteses verossímeis, mas puramente imaginadas. Estas hipóteses têm a estrutura tradicional das prolepses, mas diferem delas, porém, por não serem antecipações de factos que irão realmente (em termos da narrativa) acontecer, mas tão-só projecção de uma imaginação. A relevância destas digressões depende do facto de influenciarem o desenvolvimento da acção principal e de terem uma estrutura complexa que

⁵ P. 116.

inclui outros recursos retóricos a elas afins, como por exemplo o *flashback*. Em oposição a este último recurso e por diferirem das prolepses, chamar-lhe-emos *flashforward*.

O mais consistente destes *flashforward* pertence ao capítulo 7, em que o protagonista se dirige a casa da mãe para deixar uma mala cheia de droga, obtida em troca de umas jóias roubadas em casa da irmã. É assim que ele examina a situação:

Me vejo chegando ao endereço da minha mãe, passando entre os pilotis de mármore verde do edifício que já foi sumptuoso, à beira-mar. O porteiro quer porque quer carregar a minha mala, quer correr para me abrir o elevador, quer me chamar de patrãozinho e diz que o bom filho à casa torna. Negro quase azul, embora perdendo o lustre ultimamente, já tinha a cabeça branca trinta anos atrás. Usa sempre o mesmo colete listradinho, com que fica parecendo escravo de cinema. Anda num passo miúdo, sofre de artrose, e vive contente da vida. Certa vez comprou um rádio e deu para escutar programas de variedades, desses em que as pessoas falam de todos os assuntos com eco na voz. O aparelhinho era potente, irradiava do *hall* para o poço do elevador, e daí para o prédio inteiro. Uma noite meu pai foi me buscar na rua, e já desceu impaciente, porque quando chegava em casa queria ver todo mundo lá dentro: “Qualquer dia eu entro e passo o ferrolho na porta!” Arrastando-me de volta pelo pescoço, cruzando o *hall* pela terceira vez seguida, com o locutor lendo o horóscopo, meu pai mandou o porteiro desligar aquela porcaria. E disse que nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem. O porteiro achou aquilo a coisa mais engraçada. Vendeu o rádio e passou meses rindo muito e repetindo “crioulo não tem signo, crioulo não tem signo”. Antes de tocar a campainha, tento espreitar os movimentos da minha mãe. Se ela estiver no quarto, nem adianta tocar que não escuta. Mas a esta hora ela já se levantou, já lavou o rosto, já esquentou o leite, misturou aveia, e o mais provável é que esteja sentada na *bergère* da sala, lendo uma revista de modas. Mas mesmo que ela passe rente à porta, arrastando os pés, tossindo e reclamando, acho que não dá para perceber do lado de fora. A porta do apartamento é um bloco de jacarandá pesado e escuro, com losangos em relevo e um florão entalhado no centro. No velório do papai, quando trouxeram a tampa do caixão, cheguei a imaginar que fosse a porta. É capaz de mamãe ter dormido com a revista no colo, desinteressada das novas coleções. Pode estar sonhando de novo com o homem de luvas no teatro suspenso, que é o papai porque tem um metro e noventa e anda inclinado para trás, mas não é o papai porque fala com sotaque e tem cara de carneiro. Depois de certa idade, acho que o acervo dos sonhos se esgota, e eles começam a reprisar. Mas como nada é totalmente péssimo, a memória de um velho também enfraquece, e ele já não tem certeza se sonhou aquele sonho ou não. Vai reconhecer as passagens mais marcantes e diz “é mesmo”, mas não sabe direito o que vem pela frente. E se pela frente vier um precipício, um incêndio, um desastre de avião, a morte de todos os parentes, uma perseguição no labirinto, um cataclismo que a gente acorda sobressaltado e com falta de ar, e solta um grito, senta-se na cama e perde o sono, o velho diz “eu sabia”, ou “eu não avisei?”. E emenda noutro sonho sem grande expectativa, mas sem maior enfado, preferindo risonhar todos os sonhos a atender à campainha da porta. Na verdade não sei se cheguei a tocar a campainha, mas já estou desistindo de molestar minha mãe. Cedo ou tarde ela há de abrir a porta, na esperança de uma carta do exterior ou dessas revistas que assina. Encontrando a mala, vai interfonar e interpelar o porteiro, que dirá que a mala é minha, e apurando o colete subirá para guardá-la onde mamãe bem entender⁶.

⁶ P. 92 sg.

O *flash* inicia com “me vejo”, colocando o narrador em dois planos e diferenciando-se da narração principal, consituindo-se em uma digressão que progride no tempo presente, ou no futuro quando o grau de incerteza da acção é maior. Contém em si mais três digressões: o episódio do pai e do porteiro, lembrança do passado; o episódio do velório do pai, com a tampa do caixão imaginada pelo protagonista como sendo a porta de casa, e que complexifica a digressão inserindo nela a lembrança de uma coisa imaginada; o sonho que a mãe adormecida poderia estar fazendo. Esta última digressão na digressão é bastante complexa, nela o narrador imagina o sonho de uma pessoa que dorme numa situação imaginada, para passar logo, e sem solução de continuidade, a imaginar a maneira de sonhar dos velhos. Sobrepõe os planos todos da narração, estratifica-os numa micro-estrutura cujo valor é contingente, influenciando o comportamento do protagonista que acabará por não tocar à porta da mãe, e é também efêmero, pois logo a seguir o seu valor será aniquilado por um outro *flashforward* em que desta vez a mãe do narrador estará morta, e não mais adormecida.

A estrutura do *flashforward* apresenta-se assim caracterizada sobretudo pela alternância do uso do tempo presente ou do futuro. Notamos como já outras vezes anteriormente o narrador aproveita-se deste recurso e, curiosamente, fá-lo conjugando-o com a descrição de um sonho, sobrepondo estes dois momentos distintos numa única realidade subjectiva, num olhar que filtra, distorce e recria: no capítulo 4, imagina a vida do homem que tocava a campanha dele no início do romance, e se vê invertindo os papéis, perseguindo-o até a porta da casa onde naquele momento, ele, o narrador, se encontra. O trecho acaba assim:

Não suspeitará que o vejo parar à minha porta, corrigindo a postura diante do olho mágico, e terá unha imunda o grosso polegar que aperta campainhas. Quando ele esmurrar a porta, estarei na cama. Tentará arrombar a porta, mas dormirei profundamente. Sonharei que ele grita meu nome e tem voz de mulher afônica. É ela. Salto da cama. Minha ex-mulher entra em casa cheia de gás, mas só consegue pronunciar “você...”⁷.

O protagonista, agora numa paragem das suas andanças, desta vez em casa da ex-mulher onde adormeceu, prolonga o movimento próprio da vigília para dentro do sono, e no sonho mistura imaginação e realidade, ambas confluindo para o mesmo plano. Noutra situação o processo verifica-se de forma mais explícita:

⁷ P. 52.

Já estou dormindo quando ouço o telefone novamente, e desta vez imagino que o ruído diga ao copeiro que é uma questão de vida ou morte. (...) Minha irmã estará debaixo do chuveiro, num banheiro que eu não conhecia, e que seria uma pirâmide forrada de espelhos. Numa só mirada seria possível ver minha irmã de todos os ângulos. E a visão seria tão instantânea que todas as imagens dela ao mesmo tempo, de frente e de dorso e de lado e do alto e de baixo numa imagem só, talvez fosse como nada ver, mas seria tê-la visto absoluta⁸.

A visão é directamente criada no sonho, mas é introduzida pela frase “imagino que”, os dois planos cruzados produzem-na “fragmentada”, e provavelmente irreal (“talvez fosse como nada ver”) mesmo nos termos da narrativa, mas, mesmo na sua ficção, completa, “absoluta”. O olhar do protagonista divide-se em fracções cujo valor é ao mesmo tempo relativizado e sublimado, numa contradição exemplar.

A importância do recurso do *flashforward*, que aparece outras vezes ao longo da narração, é confirmada pelo seu uso no fim do romance, no *explicit*, quando, depois de passar por várias vicissitudes oniricamente interligadas por falta de consequencialidade, o protagonista encontra-se de novo diante de uma porta, desta vez do lado de fora, e imagina como seria a sua situação se lá conseguir chegar. Um novo *flashforward* que invalida o anterior da morte da mãe e prefigura uma situação desta vez desejada, em que a procura do sossego passa por uma rápida sequência de hipóteses rumo a um abrandar do movimento:

Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Ligarei para minha mãe, pois preciso de me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem de bom grado me adiantará seis meses do aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex-mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar⁹.

Fecha-se assim o ciclo, com o protagonista a afastar-se por mais uma vez da sua realidade contingente, projectando-se no futuro, exaurindo uma série de possibilidades que ele pode oferecer e que são exploradas, sem solução de continuidade, num fluxo ditado mais uma vez por aquela espécie de onirismo que o torna num viajante em fuga do presente, que se refugia numa projecção onírica do real em que o desvio parece a norma: “O sono chega como um barco pelas costas, e para partir é necessário estar desatento, pois se você olhar o barco, perde a viagem, cai em seco, tomba onde você já está”¹⁰, diz ele a certa altura.

⁸ P. 83.

⁹ P. 140.

¹⁰ P. 19.

Compreende-se então como o *flashforward* joga nesta dimensão, esticando os limites naturais do tempo e do espaço, como uma lente, abdicando para isso das relações normais, como por exemplo da consequencialidade dos factos, ou das proporções das coisas. Os factos acontecem porque acontecem, o protagonista vai porque vai e volta porque volta. O leitor não precisa de identificar e reconhecer as coisas, o que se-lhe pede é que siga a sua curiosidade – “a curiosidade é mesmo feita do que já se conhece com a imaginação”¹¹ – no rastro da imaginação dum protagonista sem nome.

REFERÊNCIAS

BUARQUE, *Estorvo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.

¹¹ P. 58.