

CONGESTIONANDO A CONTRAMÃO

Mariângela de Andrade Paraizo
UFMG

*“Morreu na contramão
Atrapalhando o tráfego.”
Chico Buarque de Hollanda*

Pensar sobre a cidade é uma atividade que se desenvolve desde que as primeiras cidades se edificaram. Ao que parece, não foi espontaneamente que os homens se agruparam. Ao contrário, para que isso pudesse se viabilizar, foi necessário o estabelecimento de regras e interdições, traços de civilidade.

Sobre o começo da civilização, especulamos. Entretanto, há indícios de que a humanidade era fundamentalmente nômade, e que os primeiros lugares assinalados, aqueles aos quais se pretendia voltar, foram os túmulos. Assim, é em presença da morte que o homem começa a escrever na paisagem.

Das primeiras aldeias às primeiras cidades, há um grande salto; trata-se, na realidade, de uma outra gênese. Diferentemente do que possa parecer, as primeiras aldeias não eram “cidadezinhas”; não evoluíram de maneira natural - devido a seu crescimento, por exemplo - à condição de cidades. Se a aldeia tinha um papel restrito a atividades de subsistência - seja pela necessidade de armazenar alimentos, seja pela proteção que propiciava a união do grupo - a cidade sempre se marcou por seu caráter político: pela troca de mercadorias ou de serviços, que variavam da proteção ao divertimento, mas, sobretudo, pelas possibilidades que ela entremostrava nas relações de poder que ali se estabeleciam. Só contemporaneamente são borrados os traços que as distinguem, através de uma tendência à homogeneização e à hibridização que, como era de se esperar, paradoxalmente faz sobressaírem diferenças e discriminações.

Para os povos gregos e os romanos, as cidades tinham muito bem diferenciados os conceitos de “urbe” e de “polis”. A “polis” ou “civitas” compreende as regras compartilhadas

que lhe conferem organização política e moral. Já a “urbe” corresponde ao território sagrado onde se instalava a cidade. A sagração desse território era obtida pelo enterro dos restos mortais do patriarca, incorporado aos deuses lares que presidiam o clã. À medida que adotaram deuses em comum, as famílias se agruparam.

A urbe era edificada em um único dia, através de rituais. Assim se criou Roma, a cidade eterna, a cujo território cada um de seus cidadãos levou um pouco da terra onde se haviam enterrado seus antepassados, e com essa terra foi feito um círculo interrompido apenas nos pontos que representavam as portas da cidade.

A civitas ou polis podia se deslocar, sempre presidida pelo seu ethos, através dos exércitos ou missões diplomáticas, por exemplo. A urbe permanecia, até que fosse necessário desalojá-la, o que só poderia ser feito através de cerimônias que transferiam, com o território, os deuses que a presidiam. Por outro lado, os viajantes – comerciantes, navegadores - não eram reconhecidos como cidadãos nos lugares onde se instalavam provisoriamente, não estando sujeitos às leis da cidade onde se alojavam nem sendo reconhecidos por elas. Eram cidadãos do lugar de onde provinham, e, se lhes era outorgada a função de representar a cidade, levavam consigo as leis que a regiam.

Assim, pode-se pensar que as fronteiras da urbe não coincidiam exatamente com os limites da polis, embora estivessem sujeitas uma à outra.

Contemporaneamente, não é menor o número de regras que organizam a vida nas cidades; o que desapareceu por completo, na civilização ocidental, é o caráter de sagrado que as legitimava. Hoje, pouca coisa varia de uma cidade a outra, no que diz respeito a suas regras. Assim como as leis do Estado, o conceito de cidadania se universaliza. Em contrapartida, cada urbe se expande por onde surgir a demanda, ou por onde ela for criada pela especulação imobiliária.

Se o centro das cidades já foi um ponto nobre, por oposição à periferia, hoje a situação se modifica com os condomínios fechados, alojados em seu entorno. E, se até hoje a cidade se define nos dicionários por oposição ao campo, há muito a maioria das propriedades rurais é regida por uma dinâmica muito semelhante à que predomina nos centros urbanos. Quando a televisão, a internet e demais aparatos tecnológicos levam ao campo, em tempo real, a palavra da cidade, a teia de suas vozes enlaça-os em uma mesma urdidura. Mais do que nunca, a cidade se marca e se expande por sua virtualidade.

Mudou o conceito de cidade e mudaram nossas relações com ela. Entretanto, para além da paisagem urbana, marcada pelos edifícios de diferentes idades, o que se teria preservado da relação do homem com a urbe ou com a polis da qual faz parte, na qual inscreve seus passos dia a dia?

O livro *Estorvo*¹, de Chico Buarque, vem traçar um quadro dessa relação de uma maneira bastante peculiar. Trata-se de um homem que narra, entressonhando, cada uma de suas ações e reflexões, todas pautadas por uma lógica inesperada.

Esse narrador acorda com a campainha de sua casa, olha pelo olho mágico, reconhece e desconhece o homem que está do outro lado da porta. É alguém que emerge do passado, imiscuindo-se na realidade do sonho recém-interrompido. A única convicção do narrador é de que se tratava de alguém que não deveria estar ali, que não deveria ser revisto. Quando já se decidira a ignorá-lo e voltar pra sua cama, conclui subitamente que o outro o observa, também pelo olho mágico, agora invertido. A partir daí, acredita que está sendo perseguido e começa uma fuga sem fim desse olho que o desnuda.

Tão estranha quanto o inusitado de seu início, a narrativa prossegue, sem um interlocutor que faça parte do mundo que circula pelo enunciado. Um “eu” narra para ninguém, para si mesmo ou para o Outro, que nunca é nomeado, evocado ou mencionado, e

¹ BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

vai desfiando ações aparentemente despropositadas, voltado exclusivamente para a enunciação de seu monólogo, eminentemente descritivo.

O ponto crucial que esse início situa é que esse homem - cuja casa foi invadida pela exposição desse olho mágico que já não mais viabiliza, ao morador, ver sem ser visto, mas, ao contrário, faz com que ele seja visto sem ver seu observador - não terá nenhum pouso. Expulso de seu domicílio, perdeu a possibilidade de habitar. Transita pelas ruas construindo atalhos, tentando traçar seu próprio caminho no emaranhado que a cidade lhe oferece.

Heidegger nos adverte sobre a íntima conexão entre “habitar”, “construir” e “ser”, que ele desentranha da etimologia da língua alemã². Para ele, habitar é construir, e é a partir dessa construção que o homem é.

O narrador de Chico Buarque é assim desenraizado e passa a fazer da enunciação o último cordão que o mantém ligado ao mundo que o circunda e que o faz oscilar da angústia ao alívio como um títere, movido ao sabor da ficção que ele constrói e que, por sua vez, faz com que ele exista enquanto personagem de seu discurso. Para ser, ele fala, ainda que sua voz não se volte para ninguém a seu redor.

A voz narrativa tece virtualmente um lugar a partir do qual o sujeito se situe e ela flui continuamente, narrando sonho e vigília desse “eu”, última máscara que não se identifica por quase nenhum outro traço além de seu estilo. Eventualmente, o narrador descreve a barba por fazer, ou as roupas que veste, e estas ou são inadequadas ou marcadas pela ausência de características especiais. Em contrapartida, as outras personagens se definem pelas relações que com ele estabelecem.

O homem que foge vai procurar abrigos provisórios em casa da irmã, da mãe, da ex-mulher, do amigo e em um sítio de sua família há tempos abandonado, povoado de lembranças de sua infância. Quando chega a esse sítio - que é mencionado em um comentário

² HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Serbal: Barcelona, 1994. http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/construir_habitar_pensar.htm p. 1-10.

feito por sua irmã e que se torna, então, seu próximo destino -, verifica que ele foi transformado em uma plantação de maconha administrada por um grupo de traficantes que utiliza a mão-de-obra de crianças e de leprosos e transporta a produção em uma viatura da polícia. Estranho em seu próprio sítio - onde é reconhecido e roubado pelo caseiro e sua neta, mas expulso pelos traficantes -, verifica que não há distinção entre esse espaço e aqueles de onde pensava estar saindo.

Em todo seu trajeto, a personagem ou carrega um objeto – cheque, dinheiro, passagem, jóias roubadas ou malas com roupas velhas ou com maconha cheirando a banana - ou tem uma necessidade urgente de desfazer-se desse objeto para logo depois precisar obter um outro. Dito de outra maneira, ou há um objeto que lhe falta ou um que sobra e o embarça. São seu passaporte e sua âncora no mundo habitado pelas outras pessoas.

O título do livro, segundo declaração do autor³, inicialmente poderia ter sido “olho mágico”, mas essa hipótese definitivamente se descarta quando, durante a escrita, surge a palavra “estorvo” que, na cena, é substituída por “incômodo” e transposta para a capa. Voltando com o significante estorvo para o contexto onde surgiu, verifica-se que ele aparece designando o narrador em um momento em que soa uma sirene da polícia e provoca uma aglomeração de transeuntes que passam a se dirigir exatamente para a cena criada pelo narrador-personagem ao deixar cair e abrir-se, dentro do prédio de seu amigo, sua mala de maconha. Assim, o narrador, que busca afastar-se da mala, anda em sentido contrário ao da pequena multidão que se aglomerava ao chamado do canto da sirene. Dessa maneira, sua voz tenta transitar na contramão das outras vozes com que a cidade trama sua história cotidiana.

³ BUARQUE, Chico e MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09/01/1994. http://www.uol.com.br/chicobuarque/texto/entrevistas/entre_09_01_94.htm p.4.

Na leitura que Ruy Guerra faz do livro, ao transcrevê-lo para a linguagem dramática do cinema⁴, muitas de suas características serão reforçadas.

Em primeiro lugar, chamam a atenção as locações que escolheu: as cenas são filmadas no Rio de Janeiro, Lisboa e Havana, de sorte a não se identificar nenhuma cidade, apesar da personagem estar sempre passando por velhas construções, ruas que se repetem e a estrada que o leva ao sítio. Aqui, o tempo impregnado nos prédios, em seus velhos ladrilhos, no calçamento das ruas, já não conta a história da cidade, servindo apenas, quando muito, para despertar lembranças na personagem que por ela anda. Acompanhando essa movimentação, as personagens, que no livro normalmente se expressam pelo discurso indireto emitido pelo narrador, aqui adquirem diferentes sotaques, com traços da pronúncia de Portugal, e algumas falas em que se mesclam o português e o espanhol. A própria voz do narrador - figura que o filme mantém em off, inclusive pondo em cena a palavra escrita - é a voz de Ruy Guerra com seu sotaque de moçambicano, o que faz um contraste marcante com a pronúncia brasileira de Bianca Byington, atriz que representa a irmã do narrador. Dito de outra maneira, nem a própria família compartilha o mesmo território lingüístico; pelo menos, não no que diz respeito à pronúncia da língua materna.

As cenas foram todas filmadas em contra-luz, e a câmera se utiliza com freqüência de closes distorcidos que recortam traços metonímicos, reproduzindo enfaticamente a atmosfera de entressonho em que se conduz a narrativa. Estando em qualquer lugar, a personagem do filme não está em lugar algum, exceto pela representação na enunciação, e também no filme raras vezes se dirige a alguma outra personagem da trama. Situando-se a partir desse laço que está sempre em construção, esse “eu” reside no trânsito que promove. Se a linguagem só pode representar o sujeito enquanto ausência, ela é posta em cena como o último lugar de onde ele

⁴ GUERRA, Ruy. *Estorvo*. Skylight: São Paulo, 1999.

é excluído. Assim, a virtualidade do urbano se apresenta como última possibilidade de vínculo, e esse vínculo é, a um tempo, sutura e ruptura, ponte e abismo no espaço da cidade.

A grande diferença entre o filme e o livro está no final. A sequência de episódios é a mesma: esse homem que se atira e é atirado de um ponto a outro da cidade, cometendo atos que resvalam o absurdo, caminha como quem se suicida. Desenraizado, está à deriva de um discurso que, em seu contra-senso, projeta-se para um futuro sustentado pela fantasia. É de se esperar que essa personagem encontre a morte. Entretanto, no livro, sua fala simplesmente suspende-se; interrompe-se como surgira, cessa de não escrever a realidade que o cerca. Possivelmente, cessa diante da morte do narrador-personagem. No filme, o roteirista acrescenta um último ato. A voz serena do narrador em off e a voz agonizante da personagem que está sangrando contracenam nas mesmas frases, até que a personagem se cala em uma fala final que é acrescentada ao texto, metade dita pelo narrador, metade escrita a título de conclusão: “Ou é o túnel / ou morri”.⁵

Alienado nesse “ou / ou”, o homem declara-se morto, o que é, de fato, a única impossibilidade lógica que seu discurso procura sustentar.

Há pelo menos dois pontos que nos interessa destacar aqui. Um deles é que esse sujeito, que fala para ser, fala até falecer. Sua voz é seu último lastro, e a história acaba quando ele se cala. O outro ponto é a utilização da escrita como traço que, por si só, é capaz de construir um lugar.

Sabe-se que não se pode conceber cidade sem escrita, quando se pensa em seus aspectos políticos. Sua virtualidade começa a se instituir justamente nos cartórios, onde se fazem registrar suas leis, o que se atesta através de títulos, certidões, registros, inventários, declarações, e que se estende pelos impostos e taxas. Na cidade se comercializa, além dos serviços prestados, o direito do cidadão ser visto como tal, e esse comércio passa pela letra da

⁵ GUERRA, Ruy. *Estorvo*. Skylight: São Paulo, 1999.

lei. Além disso, é claro, hoje já não se concebe uma cidade sem imprensa, seja ela municipal, estadual ou federal.

Não é de se estranhar, portanto, que esse homem, esse estorvo, que se destituiu de seu habitat procure ainda habitar a cidade pela narrativa, que, nesse caso, vai conduzi-lo à morte. Se a enunciação é um ato de fala, é também um ato de falência, uma vez que amplamente se sabe que a palavra sempre falha ao tentar dizer o Real. A morte, podemos pensar abrigá-la em uma última morada, mas não há dito que possa recobri-la ou dizê-la toda. Isso, desde a impossibilidade lógica que o sujeito tem de dizer a própria morte, da qual estará, portanto, excluído enquanto falante. Mas falar até falecer não deixa de ser uma maneira de adiar esse momento, na tentativa de eludi-lo. Se, na etimologia do verbo “falecer”, encontramos resquícios dessa astúcia – “fallere” é 'enganar', 'faltar' – também encontramos a morte já prenunciada na própria enunciação, onde o sujeito falta, uma vez representado. Assim, paradoxalmente, falar é a forma última que o sujeito, tal como se apresenta em *Estorvo*, elude a própria morte, na medida em que a encena.

Desta leitura, gostaríamos de extrair uma última questão. Se hoje as metrópoles se estendem para além de sua própria urbe, através de fórmulas como “a grande...”, a região metropolitana que compreende os municípios que lhe estão próximos; se o próprio domínio político dos grandes centros pode abranger limites para além das fronteiras do estado - o que se verifica facilmente através da indústria cultural e da seleção de notícias que supostamente interessam ao mundo todo - como demarcar o lugar do indivíduo em seu território, ou mesmo o território que lhe é próprio aquém ou além das fronteiras virtuais que estabelecem, hoje, os grandes centros urbanos?

Mais do que nunca, parece-nos que a cidade se define pelo contorno de sua voz, pelo espaço até onde pode se fazer ouvir. E a voz da cidade é o conjunto de recortes da voz de cada

um que por ela passa ou que dela fala, seja ou não uma voz oficial. Não é circunstancial que o governo brasileiro intitule de “A voz do Brasil” seu programa diário nas rádios de todo o país.

Nesse caso, através dessa metonímia, poderíamos tomar tanto o livro quanto o filme *Estorvo* como metáforas da cidade contemporânea. Afinal, trata-se de uma voz que, mesmo no silêncio da palavra escrita, insiste em se destacar. O grito da cidade começa a ser sugerido no livro desde a insistente campanha que acorda o indivíduo e o desaloja para sempre de sua casa; os cacos desse grito, o filme sonoriza enquanto ruídos e representa através da música nada convencional de Egberto Gismonti que pontua a narração, incidindo em momentos inesperados e de forma muitas vezes inusitada.

O traço único da voz, estilo que corta o papel pelo gume da letra na palavra escrita, resta como a inscrição possível para o sujeito que, ainda que trafegue na contramão do discurso oficial ou do discurso dominante, conta com sua palavra para inscrever-se na cidade que cotidianamente se constrói e se desmancha sob seus passos.